



Џејсон Мишел

КОНТЕКСТИ И ОГРАНИЧЕЊА СЛОЖЕНОСТИ

Низ кључних трансформација у медијским индустријама, технологијама и понашању публике поклапа се с порастом наративне сложености – кратак преглед кључних промена телевизијских пракси деведесетих година двадесетог година указује на утицај ових трансформација на креативне праксе и на то како формалне одлике увек превазилазе текстуалне границе. Један од кључних утицаја на пораст наративне сложености на савременој телевизији јесте промена перцепције легитимитета овог медија и последично окретање креаторима. Многе иновативне телевизијске програме током протеклих двадесет година створили су људи који су отпочели каријере на филму, медију обележеном традиционалним културним печатом: Дејвид Линч (*Твин Пикс*) и Бери Левинсон (*Огељење за убисива: живоћ на улици* и *Оз*) као режисери, Арон Соркин (*Сјорџска ноћ* и *Зајадно крило*), Џос Видон (*Бафи, Анђео и Свиџац*), Алан Бол (*Два мејтра ђод земљом* и *Права крв*) и Џ. Џ. Абрамс (*Алијас*, *Изјубљени* и *Фринџ*) као сценаристи. Привлачност телевизије делимично лежи у њеној репутацији продуцентског медија, где писци и креатори задржавају контролу над својим остварењима више него у филмском моделу с режисером у фокусу. Поред тога, с појавом ријалити телевизије као популарне и исплативе алтернативне програмима заснованим на сценарију, чини се да телевизијски писци инсистирају на ономе што могу да понуде, а што је искључиво везано за фикционалне телевизијске садржаје; наративна сложеност потцртава једно ограничење ријалити програма, истичући пажљиво контролисану и комедијашку манипулацију заплетима и ликовима које продуценти ријалити програма теже остварују. Многи телевизијски писци радо прихватају шире изазове и могућности за креативност у дугометражним серијама, будући да продубљени приказ ликова, развој заплета и епизодичне варијације једноставно нису на располагању у филму који траје два сата – упечатљив пример је Видонов филм *Свемирски брод Сјокој*, који је проширио наратив прекинуте једносезонске култне серије *Свиџац* и сажео заплет читаве сезоне у два сата, свевши на минимум приповедачку разноликост, истраживање ликова и непрекидну напетост. Док се иновативна филмска нарација појављивала као „ексклузивни“ облик протеклих година у виду загонетних филмова као што је *Меменшо*, холивудске норме и даље фаворизују спектакл и формуле које одговарају ударним викенд терминима резервисаним за премијере; поређења ради, многи наративно сложени програми спадају у највеће хитове овог медија, што указује на то да се тржиште сложености можда више цени на телевизији него на филму.

Међутим, процес прихватања сложености трајао је дуго због броја одавно установљених препрека сложеном приповедању. Већим делом своје историје, индустрија комерцијалне телевизије у Сједињеним Државама избегавала је ризике у потрази за економском стабилношћу, лативши се стратегије имитације и формуле која често

има за последицу модел „најмање непожељног садржаја“.¹ Деценијама је индустрија комерцијалне телевизије била изузетно уносна производећи програме који су се минимално формално разликовали изван конвенционалних жанровских норми комедије ситуације и процедуралне драме. Серијски наративи превасходно су били ограничени на обезвређен жанр дневних сапуница, док су престижне понуде у ударним терминима избегавале приче у наставцима зарад заокружених епизода и ограниченог континуитета. Економске стратегије давале су предност епизодичној форми за емитовање у ударним терминима – серијски садржај представљао је проблеме за краве музаре производне индустрије, за дистрибуцију кабловским каналима. Репризе које дистрибуирају емитери могу се емитовати у било ком редоследу, што од приче у наставцима чини препреку овом уносном секундарном тржишту. Осим тога, институти за истраживање мрежа веровали су да чак и најпопуларније серије могу имати сталну загарантовану наслеђену публику од највише 1/3 из недеље у недељу, што значи да већина гледалаца не би била довољно упозната са позадином програма како би пратила приче у наставцима – чудно је то што савремени телевизијски продуценти и даље понављају ову статистику без промене, указујући на то да је она више утемељена у индустријском фолклору него у емпиријским истраживањима.

Телевизијски приповедачки механизми такође пружају нека важна ограничења у могућим начинима причања приче. Више од готово било ког другог медија, комерцијална телевизија има изузетно ограничавајући, организован систем испоруке: недељне епизоде прописане дужине, често уз обавезне паузе за рекламе. Свака сезона има одређен број епизода, уз променљиве распореде за могућу дужину пауза између епизода – често продуценти не могу прецизно да испланирају кад ће се серија емитовати или чак, у неким екстремним случајевима, у ком редоследу се епизоде могу појавити. Поред тога, серија се конзумира док је још у фази продукције, што значи да се често праве измене у току емитовања услед непредвиђених околности. Измене могу настати због ограничења проистеклих из поделе улога, као у случају трудноће, болести или смрти глумца, или реакције мрежа, спонзора или публике на почетак тока приче. Због оваквих ограничења телевизијско приповедање разликује се од било ког другог медија – поређења ради, то би се десило кад би књижевност захтевала апсолутно исти број речи у сваком поглављу сваког романа, без обзира на жанр, стил или аутора.

Конечно, успешној телевизијској серији обично недостаје кључни елемент који се дуго сматра изузетно важним за добро испричану причу: завршетак. За разлику од скоро сваког другог наративног медија, америчка комерцијална телевизија ради по принципу нечега што би се могло назвати „неограниченим моделом“ приповедања – серија се сматра успешном само док траје. Док други национални телевизијски системи окончавају успешну серију након годину-две, америчке серије обично се пуштају док год се пристојно котирају. Ово постаје важно питање за приповедаче, који морају да осмисле наративне светове који се могу одржати годинама, а не затворене

¹ О прегледу телевизијских економских и производних процеса, видети: Jason Mittell, *Television and American Culture* (New York: Oxford University Press, 2010).

наративне планове који се стварају за одређени број епизода. Не чуди што ова потреба да се обезбеди неограничено приказивање фаворизује епизодни садржај лишен континуитета и дугорочног развоја приче, са поново употребљивим ликовима и замењивим ситуацијама типичним за полицијске драме и комедије ситуације. Ограничења у томе како је индустрија замислила телевизијске норме гледања и приповедања створила су препреке иновацијама које обухватају сложену телевизију, с постепеним помаком у наративним могућностима које су се појављивале током деведесетих година двадесетог века, у великој мери као одговор на индустријске и технолошке промене.

Уз пораст броја канала и смањивање величине публике за сваки програм понаособ, мреже и канали су увидели да доследно поклоничко праћење мале али посвећене публике може бити довољно да учини емисију економски одрживом. Укупна величина публике серија *Бафи* и *Вероника Марс* није од њих начинила хитове, али су измерена очекивања новијих мрежа попут UPN и WB, као и демографија младих и култу блиска посвећеност таквим програмима, охрабрили мреже да допусте таквим експериментисањима да створе публику. Многи сложени програми изричито се обраћају ексклузивној публици образованијих гледалаца који обично избегавају телевизију, као што су серије *Зайагно крило* или *Симпсонови* – оглашивачи нарочито вреднују публику сачињену од гледалаца који иначе не гледају телевизију. За кабловске канале као што је HBO, сложени програми попут *Доушника*, *Дедвуда* и *Без одушевљења*, молим нису стекли популарност као *Породица Сојрано*, али је углед ових програма побољшао репутацију овог канала као префињенијег од традиционалне телевизије, који стога завређује месечну претплату (и ствара будуће приходе од ди-ви-дија). А на кабловским каналима без претплате, емитовање сложених престижних програма као што су FX-ови *Прљава значка* и *Праведник* или AMC-ови *Људи са Менхетна* и *Чисџа хемија* помаже у утврђивању канала као легитимног и оног који се подједнако обраћа кабловским оператерима и потрошачима, чак и ако рејтинзи таквих емисија нису исплативи као друге опције – FX емитује више реприза *Два* и *Џо мушкарца* од изворних емисија, а AMC-јева најмање сложена изворна серија, *Окружен мртвима*, има досад далеко највиши рејтинг. Али пошто кабловски канали редовно приходују од сваког претплатника чији кабловски или сателитски систем преноси тај канал, високо профилисани, престижни програми могу подићи статус канала, те стога и цене преноса, чак и ако ти програми не доносе много прихода од рекламирања. У свим овим случајевима, програми с релативно ниским рејтинзима могу се испоставити као уносни за индустрију под коригованим новим мерама.

Технолошке промене у овој ери убрзале су овај помак. Публике обично прихватају сложеније програме знатно страственије и посвећеније него конвенционалну телевизију, користећи их као основу за формирање јаких култура обожаваатеља на интернету и активну повратну спрегу с телевизијском индустријом (нарочито кад њиховим програмима прети гашење). У овој ери дошло је до појаве телевизијске критике на интернету, како на аматерским форумима као што је *televisionwithoutpity.com*, тако и на комерцијалним сајтовима попут *The A.V. Club*, који пружају промишљене и хумористичке коментаре о недељним епизодама и који служе као места за окупљање и разговор

обожавалаца. Распрострањеност интернета омогућила је фановима да се активно укључе у тумачења и разговоре о сложеним наративима – а у случајевима као што је *Клуб ошћисаних*, креатори се придружују расправама и користе ове форуме као механизме помоћу којих добијају повратне информације не би ли проверили степен разумевања и задовољства. Друге дигиталне технологије као што су видео-игре, блогови, сајтови за играње улога на интернету, Твитер и сајтови обожавалаца понудили су просторе на којима гледаоци могу да прошире своје учешће у овим богатим приповедним световима изван једносмерног тока гледања традиционалне телевизије, проширујући метаверзуме сложених наративних творевина као што је Санидејл из серије *Бафи* или Спрингфилд у *Симџсоновима* на потпуно интерактивне сфере у којима се може учествовати. Нема сумње да ова врста телевизијског приповедања охрабрује публику да се активније укључи и нуди шири спектар награда и задовољства од већине конвенционалних програма. Конзумент и креативне праксе културе обожаватеља које су стручњаци за студије културе пригрлили као супкултурни феномен деведесетих година двадесетог века стекли су могућност шире укључености с појавом интернета и учинили да активно понашање публике постане стандарднија пракса.

Ток који би могао да буде важнији од било које друге промене јесте појава бокс-пакета који подразумева гледање телевизије на ди-ви-дију. Ди-ви-ди омогућује конзумирање и сакупљање телевизијских садржаја на нове начине који су драстично променили место телевизијских серија у културном миљеу и изменили наративне могућности које креатори имају на располагању. Током првих 30 година постојања овог медија, гледање телевизије су првенствено контролисале мреже које су нудиле ограничен избор програма по уско ограниченом распореду без других могућности да се приступи садржају. Док су се репризе умножавале у процесу дистрибуције кабловским оператерима, обично су се приказивале без реда, охрабрујући епизодичне наративе који би могли да обезбеде готово насумични приказ серије. Откад су кабловска телевизија и видео-рекордери ушли у општу употребу почетком осамдесетих година двадесетог века, фокус је померен према контроли гледалаца – ширењу канала који су потпомогли рутинска понављања, како би гледаоци могли да надокнаде неки програм у хронолошки емитованим репризама или да гледају пропуштене емисије на претплатничкој кабловској телевизији више пута у току недеље. Технологије које померају време као што су обични и дигитални видео-рекордери омогућују гледаоцима да бирају кад желе да гледају неки програм, али, што је важније за наративну структуру, гледаоци могу поново да гледају епизоде или сегменте и анализирају сложене тренутке. Уз пакет ТВ на ди-ви-дију, телевизијски програм сад представља опипљив предмет који се може купити, сакупљати и сместити у каталог на вашој полици, баш као књиге и музички албуми. Ово помаже у подизању културне вредности телевизијских програма, одвајајући их од емитовања које контролише индустрија и обезбеђујући серији паратекстуални оквир сачињен од амбалаже, дизајна и видео-додатака који коментаришу и проширују текст. Могућност физичког сакупљања DVD кутија доприноси њиховом естетском положају – могућност да се телевизијска серија смести на полицу поред класичног филма или романа ствара прилику за естетску једнакост онако како пролазном систему емитовања никад није пошло за руком. Телевизијска

серија која је добила вероватно највише похвала критике до сада, *Доушници*, називана је савременим Дикенсом или Толстојем, а ову тврдњу подупиरे њен статус заокруженог колекционарског предмета баш као што је деветнаестовековни роман задобио културни легитимитет услед помака са серијске на заокружену форму. (...)

Пакет ТВ на ди-ви-дију такође мења услове под којим гледаоци могу да конзумирају наративне текстове, удаљавајући се од преносног према издавачком моделу. Иако се такво издавање све више јавља у виду дигиталних фајлова који се преузимају преко апликације iTunes или се пуштају на Нетфликсу уместо јењавајућег тржишта ди-ви-дијева, утицаји на праксе гледања су сасвим слични, пружајући гледаоцима могућност знатно флексибилније контроле начина на који прате програме од претходних медијских формата. Серијски континуитет може се значајно унапредити овим издавачким моделом, будући да гледаоци који поседују DVD сетове или преузете фајлове могу да опонашају могућности „случајног приступа“ типичног за књиге како би потражили или поново пустили тренутке из претходних епизода или сезона. Данашњи сложени наративи осмишљени су тако да проницљив гледалац може помно да одгледа неки програм не само једанпут, већ и да изнова гледа како би приметио дубину алузија, како би се дивео приказаном занатском умећу и континуитету и како би разумео детаље који захтевају либералну употребу паузе и премотавања. Сложене комедије као што је *Омејџени у развоју* подстичу премотавање и замрзавање кадрова како би се ухватиле визуелне шале које трају делић секунде и како би се зауставио махнити темпо ради опоравка од смеха. Серијске мистерије као што су *Изјубљени* наводе нас да зауставимо време на екрану како бисмо анализирали слику или проверили с осталим гледаоцима да ли смо у потпуности разумели оно што гледамо. (...). Ди-ви-дијеви такође могу да обухватају снимке исечене из првобитних емисија због временских или садржајних ограничења, због чега ограничења у телевизијском емитовању постају ирелевантна након објављивања. Ди-ви-дијеви могу да превазиђу првобитно емитоване пилот-верзије, као у случају *Веронике Марс*, чиме поново истичу већи значај ауторске намере од умешаности мреже као дела ширег легитимитета медија.

За многе серије прилика да гледаоци гледају према сопственом распореду отворила је приповедачке могућности, пошто они који гледају ди-ви-дијеве обично брже гледају епизоде заредом, прелазе читаву сезону за недељу дана, што ствара потпуније гледалачко искуство. За неке серије засноване на напетим завршцима, гледање ди-ви-дија претвара се у махниту трку ка наративном исходу, подстичући менталитет бинцовања налик на компулсивно „преједање“ сланим грицкалицама. На другом крају приповедачког спектра, спори развој догађаја у *Доушницима*, изостанак експозиције и позамашна глумачка екипа представљају изазове за разумевање на недељном нивоу у случају новог гледаоца – постоји превише могућности да се забораве повезаности и да се изгуби траг мноштву детаља кључних за разумевање сложености приказаног света, тако да гледање серије на ди-ви-дију помаже у успостављању ритма и континуитета. Састављање серије омогућује гледаоцима да сагледају естетичке вредности јединства, сложености и јасних почетака и завршетака, што су особине тешко уочљиве у случају постепеног приказивања серије. Серија тражи од гледалаца да поверују у то да је запетљан, кривудава наратив вођен главним планом који испољава

континуитет и доследност. Можемо сматрати да је ова потреба за јединством и сложености испуњена заокруженим издањима попут DVD сетова и назвати је *скоцканом естетиком*, међусобно повезаном и третираном као потпуном целином попут форми повезаних на сличан начин као што су романи и филмови.

Свакако постоје аспекти серијске естетике који се могу изгубити у помаку на скоцкану естетику, где је најважнији пример серија *Изјубљени*. Иако бржи темпо ди-ви-дија истиче како се сви делови слагалице у овој серији слажу (или не слажу), овај начин маратонског гледања не дозвољава гледаоцу да се усредсреди на процес решавања загонетке. Оно што пружа највише ужитка у овој серији јесте шаљиви осећај игре који испуњава јаз између епизода и сезона, кад се фанови сакупљају на онлајн-форумима и викијима како би теоретисали, истраживали и дискутовали. Овај начин укључивања фанова зависи од симултаног гледања, при чему се сви налазе код исте тачке у причи, што омогућује сараднички групни процес дешифровања и укључивања. Кад се серија *Изјубљени* гледа преко скоцканих пакета, она је суштински изолована од веће заједнице обожаваатеља и богате мреже паратекстуалних материјала, што указује на то да истински пролазни аспект серије није представљао првобитни текстуални пренос, већ искуство гледања у наставцима. Кад наредна генерација медијских историчара погледа серију, од првобитног емитовања остаће једино програм и архивирани паратекстови – изгубиће се естетско искуство колективног дешифровања сложеног наратива *Изјубљених*. Структуру тока преноса може заменити контрола објављивања у пакету, али постоји очигледан искуствени губитак који се не може задржати на вештачки начин. Такве праксе серијског конзумирања нису ограничене на телевизију, будући да су читаоци деветнаестовековне фикције у наставцима редовно дискутовали текуће приче по њиховом појављивању, објављивали су критичке приказе у оквиру писама упућених периодичној штампи, а чак су се и дописивали са ауторима током читавог процеса писања. Према разматрањима Шона О'Саливена о Дикенсу и *Дегвугу*, јаз између епизода чини саставни део фикције у наставцима, простор између доступних јединица приче кад и писци и читаоци замишљају нове могућности и размишљају о старим причама.² Иако је распоред емитовања напослетку произвољан и вештачки, такође је продуктиван у смислу да ствара структуру за колективно синхроно конзумирање и обезбеђује време за размишљање о наративном свету који им се одвија пред очима.

Ово дугачко разматрање утицаја пакета ТВ на ди-ви-дију ствара услове за разумевање наративне сложености, будући да у први план ставља међусобно деловање индустријских стратегија, технологија, гледалачких пракси и поетске форме који сачињавају феномен сложене телевизије. Користећи нове технологије (кућно снимање, ди-ви-дијеве, стриминг) и онлајн учешће, гледаоци су узели активну улогу у конзумирању сложене телевизије и помогли њеном развоју у медијским индустријама. Ови индустријски, креативни, технолошки или партиципативни токови заједно стварају услове за развој *наративне сложености као приповедачкој модела*.

² Sean O'Sullivan, „Old, New, Borrowed, Blue: *Deadwood* and Serial Fiction”, у: *Reading Deadwood: A Western to Swear By*, ур. D. Lavery (London: I. B. Tauris, 2006), стр. 115–129.

Телевизијска оперативна естетика и спектакуларно приповедање

Сложену телевизију одликују веће варијације серијске форме од традиционалног епизодичног емитовања или модела сапуница, што су омогућили помаци у телевизијској индустрији, технологији и гледалачким праксама. Један од занимљивијих начина на које су креатори одговорили на ове помаке јесте стварање самосвеснијих начина приповедања од оног који постоји у конвенционалној телевизијској нарацији. *Сајнфелд* представља кључну иновацију у том смислу, будући да серија ужива у механизмима заплета, ткајући приче о сваком лику у датој епизоди кроз мало вероватне случајности, пародичне медијске алузије и кружну структуру. У конвенционалним телевизијским наративима епизоде обично имају два или више токова радње који се међусобно допуњују: главни заплет (А) који преовладава у приказаном времену и секундарни заплети (Б) који могу да пруже тематске паралеле или контрапункт заплету А, али се ретко прожимају на плану радње. Сложеност, нарочито у комедијама, делује супротно овим нормама тако што мења везу између вишеструких заплета и тиме ствара испреплетане приче које се често сударају и подударују. *Сајнфелд* обично започиње четири тока радње одвојено и препушта искусном гледаоцу да замисли како ће се приче сударати уз незамисливе последице кроз читав свет приче. Серије *Без одушевљења, молим, Омеџени у развоју* и *Увек је сунчано у Филагелфији* прилагодиле су и прошириле такав испреплетан заплет, протежући случајности и сукобе од епизоде до епизоде тако што преображавају серијски наратив у разрађене интерне шале. На пример, једино ако знате за Ларијев сусрет с Мајклом, слепим човеком из прве сезоне серије *Без одушевљења, молим*, његов повратак у четвртој епизоди има смисла. Гледаоци таквих сложених комедија не обраћају пажњу само на дијегетски свет приказан у комедијама ситуације, већ и уживају у креативним механизмима који су укључени у способности продуцентата да изведу тако сложене структуре заплета, што је начин гледања који Џефри Сконс означава као „метарефлексивни“.³ Овај скуп ужитака подсећа на утицајни концепт који је изнео Нил Харис у приказу Ф. Т. Барнума: Харис износи запажање да су Барнумови механички трикови и обмане позивали гледаоце да усвоје „оперативну естетику“, у којој се ужитак мање односи на питање „шта ће се догодити“, а више на то „како је он то извео“.⁴ Док гледамо серију *Сајнфелд* очекујемо да ће минорни циљеви сваког лика бити осујећени у фарсичном расплету, али гледамо да видимо како ће писци извести до краја наративне механизме потребне за спајање четири тока радње у пажљиво калибрисану, комедијашку наративну машину у маниру Руба Голдберга. Овај вид стварања заплета садржи одређени степен самосвести, не само у експлицитној рефлексивности ових програма (попут емисије унутар емисије у *Сајнфелду* или радог прихватања телевизијских техника као што је прикривено оглашавање, појављивање познатих глумаца у минорним улогама у рекламне сврхе и глас наратора у серији *Омеџени у развоју*), али такође у упознатости с тим да гледаоци гледају сложене програме делимично и да би видели „како ће то извести“.

³ Jeffrey Sconce, „What If?: Charting Television’s New Textual Boundaries“, у: *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, ур. Lynn Spigel и Jan Olsson (Durham, NC: Duke University Press, 2004), стр. 93–112.

⁴ Neil Harris, *Humbog: The Art of P.T. Barnum* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

Ова оперативна естетика очљива је на онлајн-форумима код фанова који анализирају технике које сложена телевизија користи како би усмеравала, манипулисала, обманљивала и погрешно упућивала гледаоце. Гледамо те емисије не само да бисмо се заокупили реалистичким наративним светом, већ и да бисмо гледали апаратуру на делу и дивили се занатском умећу.

Оперативна естетика је наглашена у упадљивим тренуцима унутар наративно сложених програма, посебних секвенци или епизода које можемо сматрати сродним специјалним ефектима. (...) Сложена телевизија нуди други вид атракција: *нараџивни специјални ефекти*. Ово средство се јавља кад емисија покаже своје приповедачке мишиће како би збунила и зачудила гледаоца, као у случају великих временских скокова или откривању перспекција у *Изјубљенима* или накнадно убацавање јунакиње Дон у серију *Бафи* из позадинске приче. Ови спектакуларни тренуци скрећу пажњу на конструисану природу наратије и траже од нас да се дивимо начину на који су писти то извели; често се ти примери одричу стриктног реализма у замену за формално свесну разрађену структуру у којој посматрамо процес наратије као машину и не бавимо се њеном дијезом. Контрола случајног приступа ди-ви-дија у великој мери поспешује и омогућује гледаоцима да примене оперативну естетику, која допушта паузирање, премотавање и помну анализу на успореном снимку како би се ишчаккали наративни трагови и поново пустили прошли моменти да би истакли репрезентативне тренутке наративне структуре. (...)

Моћ оперативне естетике произлази из манипулације неке емисије сопственим *интериничним нормама* или обрасцима и очекивањима које одређена серија ствара за себе. (...) Кад се програми утврде у властитим сложеним конвенцијама, такође се дивимо томе колико креатори могу да помере границе сложености, пружајући разрађене варијације на теме и норме; ови наративни специјални ефекти могу представљати врхунце емисија, као кад се све дивергентне линије радње сударе или кад нас преокрет у заплету наведе да преиспитамо све што смо претходно видели у епизоди. Или наративни спектакли могу представљати варијације на тему – свака епизода серије *Два мейтра исјод земље* почиње „срћу недеље“, али до друге сезоне креатори варирају приказ ових смрти како би пружили погрешне смернице и разраде да би гледаоцима одржали пажњу кад схвате унутрашње норме емисије. (...) Овде није реч о рефлексивној самосвести која признаје сопствену структуру или о техници неких модернистичких уметничких филмова или Брехтовом театру који од нас траже да посматрамо њихову особину изграђености са емоционалне удаљености; оперативна рефлексивност нас охрабрује да се истовремено занимамо за причу и дивимо начину на који је испричана.

Други ниво наративног спектакла усмерен је на читаве епизоде. *Бафи* је (...) остварен програм за наративно спектакуларне тематске епизоде, где су појединачне епизоде засноване на наративним средствима попут изразитих ограничења приповедачких параметара (као што је тишина у истоименој епизоди), мешавина жанрова (музичка епизода „Још једном осећајно“), промене перспективе (причање авантуристичке приче из угла обичног пролазника Ксандера у епизоди „Зепо“) или стављање у први план не-обичног наратора (Ендров псеудодокументарац у епизоди „Приповедач“). Док свака од ових епизода, као и њима сличних у *Досијеу X* („Понедељак“, „Троугао“), *Сјинфелд*

(„Издаја“, „Паркинг“), *Сџаџисџи* („Његова прича“, „Забрљао сам“), *Симџсонови* („Трилогија грешке“, „22 кратке приче о Спрингфилду“), *Изџубљени* („Осталих 48 дана“, „Разоткривање“), *Клуб оџџисаних* („Парадигме људског памћења“, „Теорија лековитог хаоса“) и *Чисџа хемија* („Мува“) може пружити дијегетско узбуђење и смех, већи ужитак у овим програмима пружа дивљење приповедачкој смелости која долази до изражаја у нарушавању приповедачких конвенција. Кроз оперативну естетику ови сложени наративи позивају гледаоце да се ангажују као формални аналитичари и да детаљно размотре технике употребљене за преношење спектакуларних приказа приповедачке вештине; ови програми у великој мери подстичу овај начин формално свесног гледања, будући да је ужитак у њима усађен у ниво свести који превазилази традиционални фокус на дијегетску радњу типичну за већину доминантних популарних наратива.

Индивидуалне епизоде могу активирати оперативну естетику кроз наративни спектакл, али цели програми такође могу бити засновани на таквој приповедачкој пиротехници, било кроз текуће приче или инхерентну структуру. (...) Један од програма познатих по приповедачком дискурсу (начину на који је прича испричана) више него по самој причи јесте *Бумџаун*, који нуди готово типичне полицијске приче, али кад се испричају из промењивих, вишеструких, ограничених перспектива међу читавом плејадом ликова, случајеви постају изнијансиранији и сложенији него што се у почетку чинило. (...) Серија *Поново на окују* говори о групи средњошколских пријатеља где свака недељна епизода приказује једну годину у њиховим животима у распону од двадесет година, док *Свиџање* ограничава темпоралност понављањима. У свим овим емисијама углавном кратког века, оно што се може сматрати најупечатљивијим и особеним нису испричане приче, већ наративне стратегије којима су испричане.

Сложени наративи такође употребљавају низ приповедачких средстава који се користе често и редовно да су постале наративна правила, а не изузеци. Аналепсе или промене у хронологији; ретроспекције које служе било за приповедање кључне наративне позадинске приче или за уоквиравање радње читаве епизоде у прошлом времену; секвенце сна или фантазије које истражују могућности других сценарија или испитују унутрашњи живот неког лика; поновно причање исте приче из више перспектива („Рашомонијада“) – ништа од поменутог није необично на конвенционалној телевизији. (...) У сложеним телевизијским садржајима такве варијације приповедачких стратегија уобичајене су и означене суптилније или с одлагањем; ове емисије се стварају без страха од привремене збуњености гледалаца. Фантастичне секвенце постоје у великом броју без јасних разграничења или сигнала, будући да серије као што су *Породица Сојрано*, *Два метра испод земље*, *Свемирска крстарица Галакџика* и друге приказују визије догађаја које осцилирају између субјективности ликова и дијегетске реалности, играјући се неодређеном границом како би обезбедиле дубину ликова, напетост и комични ефекат. Сложена наратија често руши четврти зид, било кроз визуелно представљено директно обраћање (*У канцеларији*) или још неодређенију наратију која замагљује границу између дијегетског и недијегетског (*Сџаџисџи*, *Вероника Марс* итд.), усмеравајући пажњу на сопствено кршење конвенције. У свим овим програмима недостатак експлицитних приповедачких показатеља и смерница ствара

тренутке дезоријентације, тражећи од гледалаца да се активније укључе у разумевање приче и награђујући редовне гледаоце који су савладали интерне конвенције сложене наративе у сваком програму. Ове стратегије јесу сличне формалним димензијама уметничке кинематографије, али испољавају се у изразито популарним контекстима за масовну публику – привремено јесмо збуњени, али нас ове емисије позивају да верујемо у разрешење до ког ћемо на крају доћи у тренутку сложеног али кохерентног разумевања, а не у двосмисленост и упитну узрочност типичну за многе уметничке филмове. (...) Кинематографија је такође сведочила појави популарног круга „загонетних филмова“ који захтевају од публике да науче посебна правила филма како би разумели наратив (као што су *Шесћо чуло*, *Пејџарачке приче*, *Меменио*, *Агајџација* итд.) и који су преузели естетику игара, позивајући публику да се игра заједно са креаторима и проникне у кодове тумачења како би разумели њихове сложене наративне стратегије. (...) Чини се да је кључни циљ загонетних филмова, видео-игара и сложених телевизијских серија жеља да гледалац буде активно укључен у причу и успешно изненађен кроз приповедачке манипулације. Овде је реч о оперативној естетици која ужива у резултатима машине док се истовремено диви начину њеног функционисања. (...) Ови програми могу бити прилично популарни код масовне публике (*Изубљени*, *Сајнфелд*, *Досије X*) или могу привлачити ужи круг посвећених гледалаца вољних да уложе напор у процес дешифровања (*Омејени у развоју*, *Вероника Марс*) – док засигурно многи од ових култних програма имају захтевне наративе који се могу учинити неприступачним за масовну публику, упечатљива популарност неких сложених програма указује на то да масовна публика може да се заокupi и ужива у прилично изазовним и замршеним причама. Овим се не умањује значај традиционалног ужитка у дубини приказивања ликова, вешто изведеном разрешењу заплета, доследности у свету приче, узбуђењу усмереном на акцију и хумор – сложена телевизија у свом најбољем издању употребљава све ове елементе, истовремено додајући оперативне могућности формалног ангажмана.

Литература:

- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 155.
Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003).
Paul Booth, *Time on TV: Temporal Displacement and Mashup Television* (New York: Peter Lang, 2012) (for a discussion of temporal play in complex television.)
Jennifer Gillan, *Television and New Media: Must-Click TV* (New York: Routledge, 2010); и Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007).

Изворник: Jason Mittell. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York University Press, New York and London), 2015. стр. 31–54.

(С енилеској превела **Најаша Сргућ**)