



КОНТЕКСТ, ОГРАНИЧЕЊА И КОНЦЕПТИ ЛИКОВА

Поетику телевизијског приповедања можемо разумети једино унутар његових специфичних контекста, где индустријске норме и посматрачке праксе помажу у обликовању креативних могућности које продуценти имају на располагању. Ови контексти јасно разликују карактеризацију серијске телевизије од других медија. Једно од кључних ограничења телевизијских ликова проистиче из њиховог сарадничког порекла између глумаца који их тумаче и писаца/продуцента који осмишљавају радње и дијалоге. У производном моделу који потиче од телевизијског писца ова сарадња се најчешће развија кроз процес претпродукције између глумаца и извршних продуцента. У филмској продукцији режисер је главна веза између сценарија и глумца, помаже у спровођењу изведбе и обликује је у наративну целину, али променљив низ телевизијских режисера ставља ту улогу више у руке продуцента који су обично писци или у неким случајевима писци-режисери. У другим случајевима, глумци су директно укључени у процес писања, као што је Тина Феј („Телевизијска посла“), која је створила и управљала програмима (сама или у тиму). (...) Иако глумци обично склапају дугорочне уговоре како би се обезбедила њихова стална расположивост, понекад глумац мора да оде раније него што су писци испланирали за неког лика – глумац може да умре, као што је случај с Ненси Марчанд у серији *Породица Сојрано* или због болести не могу да глуме. Нова подела улога значајних редовних ликова прилично је ретка појава у серијама које се емитују у ударним терминима, док је донекле чешћа у случају комедија ситуације, а још чешћа код сапуница које се приказују у дневним терминима. Будући да већина серија у ударним терминима тежи одређеном степену натурализма и доследности у представљању светова приче, додела улоге другом глумцу за исти лик обично делује превише извештачено, као и умањивање значаја потенцијалног доприноса првобитног глумца идентитету лика. Свакако најиновативнији и најраширенији случај нове поделе улога јавља се у серији *Доктор Ху*, пошто је Вилијам Хартнел, првобитни глумац који је тумачио Доктора, одлучио да напусти серију 1966. године; позивајући се на научнофантастичну премису програма да се тело неког лика регенерише пред смрт, писци су створили „клаузулу о могућем неизвршењу уговорних обавеза“, која је омогућила новим глумцима да преузму улогу и довела до 11 различитих Доктора до 2012. године. Чешће од нове поделе улога, продуценти интегрису одлазак глумца или друге промене у свет приче. Обично писци имају посла с глумцима чији распоред ограничава њихову расположивост, што доводи до стварања епизода без присуства одређеног лика или с његовим ограниченим присуством, и морају на сличан начин да обликују приче засноване на глумачким

уговорима. Слична околност јавља се кад глумица затрудни, те писци морају да интегришу трудноћу у њену улогу, да покушају да сакрију трудноћу посредством костима или да привремено прекину продукцију. Кад глумац одлучи да напусти програм или продуценти отпусте глумца из приватних разлога, текући наратив мора да се промени како би оправдао ово одсуство – то се десило са крајње запаженим одласком Чарлија Шина из *Два и њо мушкарца*, због чега је у серији његов лик морао да умре након што га удари воз. Шинов случај истиче чињеницу да су гледаоци често веома свесни проблема изван екрана који утичу на причу, при чему догађаји из стварног живота функционишу као паратекстуални оквир за предвиђање и тумачење серије. (...) Ако животи глумаца изван малих екрана могу да ограниче серију, такође могу да отворе простор за занимљиве одјеке. У складу с многим научним истраживањима, глумци служе као места интертекстуалности која спајају сећања гледалаца на претходне ликове и знање о њиховим животима изван екрана како би утицала на наше разумевање улоге. Овај интертекстуални одјек може се појачати кроз серијски наратив, како се наше бављење глумцима протеже кроз време и можемо да посведочимо личној промени неке звезде у паузама између епизода. Звезде такође прати аура претходних улога, као што је познавање Алана Алде у култној улози Хокаја Пирса у серији *Меш*, као и његов властити добро познати лево оријентисан активизам, при чему и једно и друго подрива конзервативну политику његовог лика републиканца Арнолда Виника у серији *Зайагно крило*, што га чини прихватљивијом фигуром унутар суштинског либералног сензибилитета серије. Имиџ звезде Мајкла Џ. Фокса као допадљивог предводника осамдесетих и деведесетих година двадесетог века драстично се изменио након што је оболео од Паркинсонове болести: почетком двехиљадитих појављивао се у мањим периодичним улогама у серијама као што су *Сџајсџи*, *Сџаси ме* и *Добра жена*, играјући улоге које често стављају на пробу његов утврђени шарм и истичу његову онеспособљеност тако да јасно позивају на екстратекстуално знање публике. Гледаоци прилазе неком лику уз прегршт контекста повезаних с њим као са звездом, уз алузије из живота на малом екрану и изван њега које помажу у обликовању приповедачких пракси.

Филмски стручњак Мари Смит указује на *прејознавање* као на једну од главних компоненти интересовања за ликове, будући да филмски гледаоци морају да направе разлику између ликова и других фигура, било да су нељудски предмети или људи који се не успињу до нивоа лика, као што су статисти у групним сценама.¹ За серијске телевизијске програме, препознавање такође значи да гледаоци праве разлику између улога у текућем саставу серије, где су ликови постављени у флуидне али смислене нивое који се састоје од примарних главних ликова, секундарних споредних ликова, терцијарних периодичних ликова, гостујућих ликова у појединим епизодама и позадинских статиста. Ови нивои имају значаја за индустрију, будући да глумачки уговори, појављивање у уводним и одјавним шпицама, хонорари и дугорочна расположивост утичу на то како лик функционише у текућој причи. Гледаоци су у различитој мери

¹ Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (New York: Oxford University Press, USA, 1995), стр. 110–118.

свесни ових фактора, али чак и посве немаран посматрач претпоставља да ће главни глумци пре преживети и служити као наративни фокус. Наративна изненађења могу да осујете шпице, као што је укључивање Спајка, омиљеног лика фанова серије *Бафи*, у глумачку екипу пете сезоне серије *Анђео*, што се открива тек у последњим тренуцима прве епизоде, али глумац Џејмс Марстерс појавио се у уводној шпици као члан текуће екипе. (...) За приче које се базирају на питању живота или смрти, ово сазнање утиче на наша наративна искуства, стога што претпостављамо одређени степен безбедности (главног) лика насупрот претњама да ликови нестану. Посвећени фанови су и те тако свесни конвенција као што су „црвене кошуље“ – назив су добиле по костимима које су носили статисти у улози чланова посаде у првобитним *Звезданим стазима* који су били осуђени да први изгубе животе у било којој мисији – које помажу у обликовању наративних очекивања о могућем напретку приче. Како би сузбили таква очекивања, многи сложени програми су лишавали живота главне ликове у првим фазама приказивања како би подigli драмске улоге, што је случај са серијама *24*, *Дошници*, између многих осталих, иако такве смрти готово увек задесе споредне ликове, а не кључне јунаке који обично остану безбедни до последње сезоне серије. Један од изазова серијских програма јесте стварање драмских улога упркос томе што гледаоци знају како фикционална опасност која прети главним ликовима тешко може да се оствари.

Занимљив случај релативне безбедности главних ликова јесте *Иира Ыресџола*, кад је лик који је изгледао као главни протагониста, Нед Старк, погубљен пред крај прве сезоне. Овај телевизијски програм је заснован на низу романа, где је Недова шокантна смрт приказана у првој књизи објављеној 1996. године – у тренутку кад је отпочело емитовање серије 2011. године, сви који су прочитали романе или пратили њихове критичке приказе очекивали су Недову смрт. Ипак, велики број фанова телевизијског програма неупућених у ту околност реаговао је бурно, шокиран Старковом смрћу, при чему су гледаоци претили бојкотом серије или отказивањем канала НВО, мада су то углавном биле јалове претње. (...) Овим се истичу различита очекивања између романа и телевизије: романи обично стварају везе с ликовима – и према неким наводима, читаоци ових романа били су на сличан начин гневни кад су прочитали о Старковој смрти – али постоји дужа традиција романа који убијају ликове, а вишеструко фокализована структура књига децентрализовала је Неда као главног лика. За телевизију, лик оличен у глумцу ствара другачију врсту парасоцијалне везе; кад се удружи са давно успостављеним нормама медија и индустријским сигналимa попут редоследа у шпицама (глумац Шон Бин је био први у уводној шпици прве сезоне) и угледом глумца, гледаоци изгледа да очекују више безбедности и дугорочну обавезу према главним ликовима. (...)

Зашто телевизијске серије у толикој мери полагају на стабилност и безбедност кључних ликова док друге потискују на краткотрајну периферију? На нивоу индустрије, постоје тенденције да се неки програм доводи у везу с бројем глумаца који могу промовисати серију и представљати је у јавности. Са стваралачке стране, већина програма дефинише се кључним ликовима и мрежом њихових односа, те њихова замена постаје изазов да се не изгуби оно што је привукло фанове – ово нарочито важи за комедије, где динамика глумачког састава обично чини дати програм посебним, при

чему се замена или додавање кључних ликова често испостављају проблематичним. Драмске серије јесу засноване на узвишеној идеји или сложеном заплету, али састав ликова у њиховој сржи обично привлачи гледаоце, што се види на примеру серија као што је *Скок у будућности* које нису успеле да створе довољно уверљиве ликове на којима би се заснивало загонетно приповедање. (...) Епизодичне процедуралне драме представљају најчешћи тип програма с променљивим саставом ликова, будући да серије које се дуго емитују као што је *Рег и закон* учестало мењају ликове. Такве замене мање ремете ток приче јер он зависи од недељних случајева, уз централну поставку и тон, док сваки лик има функционерску улогу у организацији, а не фокусира се на развучене односе између ликова који се могу потиснути у терцијарне токове радње. Чак и у таквим процедуралним драмама, гледаоци се везују за одређене ликове и односе, због чега неки ликови опстају много година.

Доследност телевизијских ликова представља примарни однос гледалаца према програмима како би развили дугорочне везе с ликовима. Термин за такав однос датира из педесетих година двадесетог века и ране ере истраживања масовних комуникација: *Парасоцијални односи*.² Док се идеја о парасоцијалним односима између медијских конзумента и телевизијских личности, било да су то стварне славне личности или фикционални ликови, често сматрала патолошки нездравом неспособношћу разликовања стварности и медија, може се пак посматрати као аспект активне медијске конзумације у којој фанови суделују, бирају да се баве медијским текстом и да му допусте да зађе у властите животе. Не би требало да претпоставимо да је брига о ликовима знак нездравих граница, већ да је пре реч о кључној компоненти универзалне праксе приповедања – привремено предајемо део себе фикцији како бисмо произвели емоционалну реакцију. Мари Смит предлаже детаљну теорију таквог односа према ликовима и формулише је као јасно одељен процес замишљања себе у односу на фикцију, а не замагљивање границе између стварности и фикције.³

Серијски телевизијски програми представљају дугорочни процес којим се наратив протеже у времену уз паузе између епизода. Гледалац ће нужно наставити да се бави неким ликом током тих пауза, будући да посвећени фанови размишљају и разговарају о ликовима и можда чак стварају сопствене паратекстуалне продужетке као што су фан-фикција или видео-записи. Званично произведени паратекстови такође могу да попуне те празнине, било да је реч о карактеристичним блогovima, дневницима или коментарима у поткастима, интервјуима или другим изворима инсајдерских информација. Такви текући парасоцијални односи наглашенији су у случају телевизије, где типично конзумирање домаћих програма буквално подразумева позивање ликова у ваш дом, често у редовне заказане посете током година. Фанови ће често развијати искрене емоционалне везе с ликовима, означавајући одређене фигуре као своје „телевизијске момке/девојке“ или негујући мрску (али често угодну) антипатију према лику. Таква улагања су знатно чешћа од ретких примера где гледалац буквално замагљује границе између фикције и стварности, што има за последицу ухођење и сличне

² Видети: Donald Horton и Richard Wohl, „Mass Communication and Parasocial Interaction: Observations on Intimacy at a Distance,” *Psychiatry* 19 (1956), стр. 215–229.

³ Smith, *Engaging Characters*.

облике понашања; по правилу, већина гледалаца се из забаве укључује у свет приче где се фикционални оквир третира „као да“ је стваран, при чему се искрено и осећајно везују за приказе за које знају да су фикција. Гледаоци могу да замишљају односе између себе и фикционалних ликова, али чешће улажу емоције у оквиру самог фикционалног оквира. У текућој серији гледаоци се интензивно уносе у запетљане романтичне односе између ликова, навијајући за одређене везе на форумима с другим фановима. Гледаоцима није стало само до романтичне стране ликова, већ често бодре одређене фигуре да доживе успех или неуспех у послу, криминалу или у погледу других професионалних исхода, као што проживљавају прекретнице или промене у различитим односима с породицом и пријатељима, будући да фанови улажу себе у посебну наративну будућност. (...)

Често се ове везе између гледалаца и ликова називају „идентификацијом“, али ја се слажем са Смитом да тај термин не може на адекватан начин да пренесе сложеност гледалачког процеса; уместо тога, он предлаже тезу да ангажман око ликова укључује праксе препознавања, поистовећивања и оданости. *Усапашавање* се састоји од привржености ликовима, где пратимо догађаје одређених ликова, и приступа субјективним унутрашњим емоционалним стањима, мисаоним процесима и моралности. У дуготрајној серији, приврженост је кључна варијабла, будући да се наша релативна повезаност са појединцима може мењати из епизоде у епизоду, а готово све серије по правилу стварају вишеструке облике привржености низу ликова. (...) Приврженост је нарочито важна за серијске програме, будући да провођење времена с ликовима подстиче парасоцијалне везе – што више времена проводимо уз одређене ликове, продужујемо време кроз хипотетичко и паратекстуално ангажовање изван самог чина гледања програма. Стратегије привржености могу да постану кључно место унутрашњих норми које помажу у дефинисању приповедачких параметара серије. Пример за то је серија *Изјубљени*, заснована на обрасцу појединачних епизода фокусираних на један лик, укључујући ретроспекције (у прве три сезоне), проспекције (четврта сезона), путовање кроз време (пета сезона) или сећања из алтернативних светова (шеста сезона); фанови обично означавају ове епизоде као оне „са“ одређеним ликом, као у случају „епизоде с Кејт“. Такве епизоде продубљују знање гледаоца о одређеним ликовима тако што омогућују приступ њиховим позадинским причама (или будућностима), чиме гледалац стиче шири опсег сазнања него што било који лик поседује, приказан кроз постепено нагомилавање из епизоде у епизоду. (...) Наше *поистовећивање* с ликовима засигурно се мења у току серије – али да ли се сами ликови мењају?

Серијски ликови и могућност промене

Гледаоци телевизијских серија укључују се у текући динамични систем, а не у ограничени текст као у случају већине филмова. Препознајемо ликове не само унутар фиксног састава, већ и из епизоде у епизоду, преко празнина различитих дужина у времену приказаном на екрану и у времену приче. (...) Али на апстрактнијем нивоу, како препознајемо лик који се променио од прве до последње епизоде?

Док се може чинити као да део ужитка у серијском наративу лежи у посматрању раста и развоја ликова кроз време, већина серијских ликова су постојани и доследни, а не променљиви ентитети. Овим се не наговештава да серијски ликови не проживљавају крупне животне догађаје, трауме, сукобе и друге догађаје који утичу на то ко су они – свакако, већина серијских ликова доживљава нереалистички број таквих појава у изразито драмском домену фикције. Али упркос таквим животно опредељујућим догађајима, телевизијски ликови су углавном постојани и нагомилавају наративно искуство, пре но што се услед њега мењају, као што тврди Роберта Пирсон:

Током дугогодишње серије русинско нагомилавање особина и биографија у сврху уношења новина може довести до изразито разрађених ликова. Али изразито разрађен лик није исто што и добро развијен лик (...). За књижевне и драмске кристичаре, развој често значи да прошајониста расте, јосиже виши ниво самосвести и доноси одлуке које му мењају животи. Али рејетиивна природа телевизијске серије диктира сивање релативне стабилности ликова, чији неуспех да изврше кључне нарајивне функције и да сугелују с другим ликовима на унапред ујврђен начин може озбиљно да наруши премису на којој је серија заснована... Кад је реч о телевизији, прецизније је јоворити о надоирађивању и дубини ликова нејо о њиховом развоју. Дугогодишња америчка телевизијска серија може да сивори изузетно разрађене ликове који јосеђују већу дубину и надоирадњу нејо што је јо случај с било којим савременим медијем.⁴

Слажем се с Пирсоновом и њеним приказом већине серијских ликова, где разрађеност мења промену, али свакако постоје изузеци, где се јављају развој и трансформација ликова. Смитов трећи фактор бављења ликовима јесте оданост, морална процена лика с којим се поистовећујемо, у којој саосећамо са њиховим веровањима и етиком, те смо стога емотивно укључени у њихове приче. Кад Пирсонова повезује развој ликова с „већим степеном самосвести“ и „одлукама које мењају живот“, мисли на промене у унутрашњим веровањима и моралним вредностима (што доводи до промене радње) које Смит формулише као подстицање оданости. Већина таквих промена у серији је или привремена и може се приписати спољњем фактору који се протеже током једне епизоде или кратког дела развојног пута, или је реч о изменама у понашању и ставовима на средњем нивоу, а не о трансформацијама кључне моралности и етике на високом нивоу које би подстакле промену наше оданости. Стога, кад испитујемо стабилност и промену, морамо да трагамо за знацима измењене оданости подстакнутих трансформацијама у спољним радњама и унутрашњим мислима и осећањима. Али, пошто можемо приступити унутрашњем свету једино кроз спољне показатеље – нови изглед неког лика може да указује на измењени став или систем веровања, као што је другачија фризура или одећа – промене у оданости лику морају да се испоље споља. Наравно, дијалог, костими и изглед могу бити знаке искључиво површних промена или покушаја лика да се промени које би гледаоци требало да виде као крајње узалудне. Низ спољних показатеља мора да потврди унутрашња стања сложених вишеслојних ликова и обично очигледне радње говоре више од дијалога.

⁴ Roberta Pearson, „Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character“, у: *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, ур. Michael Allen (London: I. B. Tauris, 2007), 39–56, стр. 55–56.

На крају прве сезоне серије *Домовина*, агенткиња Ције Кери Метисон доживљава нервни слом који смо наслућивали, будући да сазнајемо о њеној биполарној менталној болести у пилот-епизоди и видимо како јој понестаје лекова усред сезоне. У току слома она тврди да је добро, али манична глума Клер Дејнс оповргава такве тврдње, док ми у спреси с њеним пријатељем Солом покушавамо да схватимо у којој мери је изгубила контакт са стварношћу. Он на крају проналази одговор, а и ми с њим, кад пронађе огроман зидни колаж разнобојно шифрованих папира које је она саставила у маничном нападу – више од било ког другог показатеља, ово њених руку дело преноси стање њеног растројства и учвршћује нашу оданост њој, јер кроз лудило она открива образац који јој помаже да се приближи истини о терористичкој завери. Стога, док желимо да проценимо унутрашњи свет неког лика, то чинимо углавном на основу онога што раде, уз помоћ начина на који други ликови посматрају, суделују и говоре о њима; кроз ове радње и реакције пружамо оданост одређеном низу ликова. То што остајемо одани Кери кроз њен нервни слом значи да је реч о промени њеног понашања, а не о моралној промени – Кери и даље покрећу племенита етика и доследна веровања, иако се њено понашање и ставови драстично разликују од почетка сезоне, те верујемо да је та промена привремена и очекујемо да ће повратити стабилност након психијатријске терапије.

Понекад се промене ликова не испољавају јасно у поступцима, те је један начин за мерење промене ликова постављање хипотетичког питања: кад би се „стари“ лик који је постојао на почетку серије суочио са истим сценаријем као касније, да ли би се његово понашање знатно разликовало од понашања „новог“ лика? Иако је јасно да је овај тест вештачки, будући да изостављање контекста лишава лик управо оних догађаја који помажу у стварању и обликовању његовог идентитета, ипак скреће пажњу на утицаје наративних догађаја на веровања, вредности и етику лика. У последњим сезонама *Сојранових*, Тони мора да одлучи како да се носи с гласинама да је његов „капетан“ Вито геј; одсуство деловања и неодлучно оклевање супротстављени су Филу који узима ствари у своје руке како би брутално убио Вита. Иако сведочимо годинама Тонијевог живота, укључујући сате терапије и бројне трауме, не верујем да би Тони из прве сезоне поступио знатно другачије према Виту, што указује на то да је он у суштини и даље исти лик који се бори с ниским степеном савести и зрном људскости сукобљених са жестоким бесом и утврђеним културним нормама своје неморалне професије. Наравно, такви мисаони експерименти не представљају прецизне мере и различити гледаоци ће доћи до другачијих закључака. (...)

Не испољавају се све промене у поступцима будући да значајан начин промене ликова може да представља померена перспектива о њима и њиховој ситуацији која се не испољава у различитим поступцима. Кармела Сопрано је добар пример лика који у више наврата покушава да се промени споља, стварањем нових односа, тражењем каријере, променом изгледа или материјалног света или чак тако што оставља мужа, али ниједна од ових промена као да не утиче много на срж њеног карактера јер се увек враћа на наративни *status quo*. Ипак, Кармела изгледа као да јесте научила нешто о себи и променила властите унутрашње ставове, помирила се и прихватила суштинско лицемерје свог начина живота и Тонијеве професије после бројних траума

и узалудних покушаја да се промени. Ми овај преокрет не процењујемо толико на основу другачијих поступака колико на основу суптилних промена у глуми Еди Фалко – на основу тога како посматра људе и ствари, како се њене емотивне реакције на Тонијеве поступке ублажавају – и на основу контраста према другим ликовима који се не развијају и сазревају; кроз ове финесе можемо гледати на њу као на промењени лик на начине који можда нису променили њене претходне поступке. Такође испуњавамо празнине у овим често тихим тренуцима кад Кармела посматра или реагује на нешто тако што замишљамо њено унутрашње стање на основу властитих сећања на њен лик из претходних епизода серије, стварајући унутрашњи монолог који повезује тренутке из читавог живота који смо делили с њом.

Ликови се ретко мењају у овако значајној мери, али наше разумевање се често мења, што је промена донекле другачијег наративног реда коју бисмо могли да назовемо *развијање ликових*, позивајући се на Пирсонову и њено разликовање развијених и развијених ликових. Овај модел промене користи серијску форму како би постепено откривао аспекте лика током времена, тако да изгледају ново публици, чак и ако представљају доследне и непроменљиве црте лика. Ретроспективна структура серије *Изјубљени* ослањала се на моћ развијања ликових, будући да је свака епизода откривала елементе позадинске приче неког лика која баца ново светло на њихове поступке на острву и мења наш поглед на њих, уместо више унутрашњих промена ликових. Док је већина програма мање заснована на таквим структурама, многи користе повремене флешбекове или препричавање како би испунили кључне позадинске контексте у циљу развијања ликових. Пошто у великој мери процењујемо промену ликових на основу сопствене оданости њима, развијање позадинске приче неког лика може учинити статичну фигуру динамичнијом, при чему наши променљиви ставови стварају илузију промена ликових. Ова илузија промене изазвана променом перспективе није ограничена на гледаоце, већ је и чешћа у односима између самих ликових, будући да посве флуидна динамика телевизијских ликових представља њихово узајамно деловање, преко романтичних веза, пријатељстава, савеза, сукоба и издаје. (...) Гледамо како стабилни ликови могу да суделују и образују динамичне односе, при чему интеракције међу ликовима обезбеђују алтернативни драмски простор за промену и развој ког можда нема у унутрашњој стабилности самих ликових.

Иако су потпуне промене у оданости ретке, постоје примери кад видимо промену ликових као у случају *распа* ликових, што подсећа на процес сазревања где лик постаје остваренији и потпунији с протоком времена. Такви развојни путеви најчешћи су код младих ликових, где њихово физичко и емоционално сазревање испуњава наратив о стасавању. (...) Чак и кад лик није млад, развојни пут може да имитира наратив о расту приказивањем неке важне промене која личи на трауматски развој у адолесценцији, као кад се Баблс излечи од зависности од дроге у серији *Дошници*, итд.

Образовање ликових се такође може сматрати честим примером развојног пута ликових, где зрела одрасла особа учи кључну животну лекцију кроз читав ток серије и на крају буде промењена особа. Ова врста образовања често се виђа на нижем нивоу појединачних епизода, где многе комедије ситуације и драме приказују засебне заплетуе у којима лик учи нешто о себи или обећава да ће се променити. (...) На почетку

серије *Доушници* Карвер је просечни пандур који издаје шефа и предузима опасне ризике без размишљања, али учи из грешака и менторства других полицајаца као што су Данијелс и Колвин како би постао „добар полицајац“. Обично су такви образовни путеви приказани у контрасту с другим ликовима који не уче те лекције, било зато што нису способни за промену (као у случају Карверовог партнера Херца) или зато што су их већ знали, истичући тематске лекције које се уче и поистовећивање гледаца с ликовима који су способни да се уклопе и прилагоде. Ова врста образовања ликова прилично је честа у дуготрајним серијама, пошто ликови уче да прихватају животне ситуације, да се носе са стварима из прошлости или да развијају вештине и способности које мењају начин њиховог понашања према другима – али такав развојни пут не мења срж моралности лика и нашу оданост њима.

Наглији облик промене могао би се назвати *ремонти ликова*, где је неко подвргнут изненадној драматичној промени која је често повезана с неком натприродном или фантастичном ситуацијом која доводи до преображаја тела или стварања клонова, али програм од нас тражи да задржимо сећања на раније догађаје и односе у серији. Такви ремонти ликова могу се видети у низу програма, укључујући Старбака у серији *Свемирска крстарица Галаксија*. (...) Неке од ових промена су дугорочније и заузимају већи део развојних путева због којих ремонти постају саставни део сржи идентитета лика. Анђео је приказан као побољшана верзија вампира с душом, али повремено у серијама *Бафи* и *Анђео* он губи душу и постаје Ангелус, бездушна смртоносна машина. Ипак, и за гледаоце и за друге ликове, опстају сећања на Анђела и у Ангелусове поступке учитавамо одређени ниво моралне сложености и саосећања који недостају самом демонском вампиру. (...) Одлике фантастике присутне у таквим серијама допуштају екстремне примере трансформације ликова који представљају супротност стабилности већине ликова, било да је реч о привременом ремонту који се враћа у нормалу до краја епизоде или о дугорочнијој промени која истиче оно што је изгубљено кроз нестанак првобитне стабилности лика. Ремонти нуде могућности за поигравање препознавањем, зачикујући гледаоце и друге ликове да погоде која верзија лика је присутна. У таквим заплетима, гледаоци обично знају за обману, што ствара напето ишчекивање времена кад ће се истина обелоданити, као и слојеве драмске ироније где знамо права значења и последице унутар дијалога. Ређи су случајеви ремонта где публика није свесна промене и сазнаје за њу тек касније, што доводи до драмског изненађења. Овакав заокрет је приморао гледаоце да ретроактивно тумаче догађаје у сезони, постављајући нова унутрашња стања како би објаснио иста спољна обележја новоутврђеног лика. (...)

Моја последња категорија промене ликова јесте оно што бисмо традиционално могли да подразумевамо под тим термином: *карактерна трансформација* одрасле особе заједно с постепеном променом моралности, ставова и сопственим доживљајем који се испољава у измењеним поступцима и дугорочним последицама. Пирсонова запажа да традиционалне норме карактерне промене истичу такве „одлуке које мењају живот“ и овај модел изгледа да више одговара несеријским наративним облицима као што су филм и књижевност него континуираном моделу телевизијских серија, али неколико ретких примера трансформације телевизијских ликова изгледа

као да одговара овој категорији. Једна од најупечатљивијих карактерних трансформација у телевизијским серијама је Везли Виндам-Прајс из серија *Бафи* и *Анђео*, који је представљен као комично помпезан, кукавички Чувар који безуспешно покушава да надгледа насловног лика. Наредне године Везли је прешао у спиноф *Анђео* и почео да се преображава у способнијег и самоуверенијег „ловца на демоне“ кроз искуство и значајне односе са сарадницима и пријатељима, а на крају преузима лидерску улогу у тиму. Ипак, кад изда пријатеље у добронамерном покушају да поштеди Анђела додатне патње, изопштен је из групе и ступа у тајну сексуалну везу са антагонисткињом Лилом. Везли се напослетку враћа Анђелу, али очигледно као промењена особа, с мрачнијом и циничнијом цртом, и суочава се с романтичним ситуацијама и личношћу жртвом сасвим другачије у последњој епизоди кроз свој однос с Фредом. Иако се на путу среће с многобројним натприродним појавама, његова трансформација није споља изазван ремонт, већ постепена промена – у сваком тренутку на свом путовању кроз више сезона Везли оставља утисак снажног и сасвим оствареног лика у сваком тренутку и једино кад га сагледамо из шире перспективе увиђамо да је он редак пример серијске карактерне трансформације.

Али жеља за стабилним ликовима чије су личне особине доследне представља главни мамац за серијско приповедање, пошто желимо да осећамо повезаност с таквим ликовима кроз парасоцијалне везе и можемо се прилично разочарати ако се промењене тако да нарушавају првобитне повезаности и дражи – засигурно се телевизијски фанови често жале на немотивисаност и недоследност поступака ликова. Међутим, трансформација ликова остаје реткост у свету телевизијских серија и детаљно сагледавање начина на који серија може да оствари те драмске промене истиче једну од иновативнијих могућности сложене телевизије. Ниједна серија не прихвата трансформацију ликова у већој мери од *Чисџе хемије*. (...)

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

(С енглеској превела **Нађаша Сргућ**)