



ЕСТЕТСКИ КРИТЕРИЈИ СУВРЕМЕНИХ КВАЛИТЕТНИХ ТВ СЕРИЈА

Свашта се у повијести телевизије називало „квалитетним“. Појам „квалитетне публике“, а то је била публика привлачна оглашивачима, први пут се веже уз серију *Mary Tyler Show* (CBS, 1970–1977) која је требала привући младе професионалце, нарочито жене, у каријерном успону. Квалитетнима су се 1950-их, с обје стране Атлантика, називале ТВ драме зато што су их писали признати драмски писци или су рађене према канонским књижевним дјелима, што им је доносило друштвени престиж.

У прошлости су телевизијски и филмски критичари претпостављали да ограничења типичне телевизијске структуре – епизоде фиксног трајања и репетитивне епизодичке приче – значе да серије нису „озбиљни“ приповједни облици попут ТВ драма. Данас се зна да су заданости телевизијског медија које обликују структуру ТВ серија напосто само то, драмске конвенције једне посебне приповједне врсте, ништа рестриктивније од конвенција, рецимо елизабетинског казалишта, које су прописивале да драма мора укључивати сцене мачевања. С тенденцијом надређивања драмске серије комедији, у САД и Великој Британији су се телевизијски теоретичари с краја 20. стољећа упустили у расправе око тога што би чинило „објективан“ скуп стилских обиљежја, формалних или тематских саставница „квалитете“ ТВ серије, свјесни њихове релативности, али и нужности при озбиљнијој текстуалној анализи. Сам термин „квалитетне телевизије“ (*Quality TV*) односи се на ТВ серије свих жанрова, настале услијед поменутих продукцијско-наративних промјена тијekom 1990-их, означајући естетски високо евалуиране серије, поглавито драмске. Термин је сковао Роберт Џ. Томпсон у темељном дјелу *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, у којем је навео дванаест критерија квалитетне телевизије, одредивши је као „телевизију која је најбоље дефинирана по ономе што није. Она није ‘регуларна’ телевизија”.¹ Такво позиционирање квалитетне ТВ серије насупротив средње струје, одредило ју је дјеломично и дубиозно. Јер, серије које би добиле жиг квалитете јер су допринијеле развоју серијалне комплексности, убрзо су постале та средња струја од које би се квалитетне ТВ серије требале разликовати. Док критичка заједница (ТВ и филмски теоретичари и критичари) машта о саставу класификације квалитете какве имају перилице, од А до Е категорије,² гледатељи се воде поглавито оним фантомским појмом

¹ Thompson, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum. New York. Citat према: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. 2007. Ур. McCabe, Janet; Akass, Kim. I. B.Tauris. New York, стр. 3.

² Неки теоретичари потпуно негирају естетику „квалитетне телевизије“, истичући како је она ништа више него друштвено позиционирана дјелатност која изнова наставља релације друштвене

укуса. Тај је критериј нестабилан јер овиси како о особним потребама и интересима, тако и о сложенем социолошким увјетима. На трагу класичне тезе о енкодирању/декодирању медијских порука Стјуарта Хола (1980: 129), који описује гледатеља и као „извор“ и као „приматеља“ телевизијских порука, стоји теза Луја Алтисера о „интерпелацији”,³ процесу којим медији, као дио владајућих институција, формирају идеолошку парадигму унутар које гледатељ проматра свијет. Додатни утјецај пружа перспектива критичке заједнице која дефинира квалитету и сама под утјецајем неке врсте идеологије, била она естетска, политичка или обоје (види: Bourdieu, у 1984; 1990). Сљедећи проблем вредновања ТВ серије као умјетничког дјела лежи у ријечи *дјело* која подразумемијева цјелину. Серија је као цјелина велика и њезини су сегменти понекад неједнаке квалитете па је лакше утврдити квалитету мањег дијела, као што је епизода. Зато реномиране награде попут Емија, Златног глобуса или британске BAFTA, награђују и појединачне епизоде и серије као цјелине.

Но, за евалуацију ТВ серија битно је то да критичка заједница више не тежи дати легитимацију ТВ серији истичући њезине везе с респектабилним облицима умјетности – казалиштем, књижевношћу и филмом, него се фокусира на специфичне естетске одлике јединствене за ТВ серију. Задатак сувремене критике је да квалитету ТВ серија процјењује по њезиним аутономним мјерилима, *sine ira et studio* – она настоји препознати „ТВ серије као медиј за умјетничко изражавање” (Jacobs, 2001) који има своју повијест и јединствене одлике. С тим циљем ћемо покушати објединити естетске критерије разних телевизијских критичара и теоретичара,⁴ с њиховим оријентирајућим обиљежјима. Треба их схватити као симптоме при дијагностицирању квалитете који су, баш као и они на лијечничком конзилију, подложни дијагностичким расправама.

Сложена наративна структура

С обзиром на дуљину трајања, телевизијска серија има могућност описати мултидимензионалност свијета обухватније од било којег другог облика аудиовизуалне умјетности, вишеслојно и софистицирано. Комплексна наративна структура сувремених квалитетних серија подразумемијева да дјело обрађује сложене теме и гради карактерно сложене ликове о којима приповиједа на иновативан начин у причама хибридних жанрова.

моћи, а није инхерентна самом тексту. Њуман и Левин (2012) објашњавају како су културне елите од почетка миленија почеле више вредновати телевизију, гурајући је ближе етаблираним умјетностима да би заузврат сачувале свој властити привилегирани статус.

³ Енкодирање, произвођење поруке, одвија се у саставу кодираних значења који пошиљатељ жели послати публици, користећи симболе, у чему лежи потенцијал за формирање јавног мијења. Публика декодира знакове и симболе, овисно о својем културалном подријетлу, економском статусу и особним искуствима, што је чини активним агенсом комуникације, јер гледатељ може поруку прихватити, одбацити или „преговарати” о њој (препознати хегемонијски потенцијал поруке). Види есеј: G. Castleberry, „Understanding Stuart Hall’s ‘Encoding/Decoding’ Model through TV’s *Breaking Bad*” (2016).

⁴ Уз Џејкобса, види и: J. Mittell (2015); C. Geraghty (2003); S. Cardwell (2007); J. Feuer (2007).

Hill Street Blues је прва популарна драмска серија која је у полицијски процедурал увела серијализацију, тако да је неке приповједне линије (*storyline*) разријешила на крају епизоде, друге тек дјеломице развила, а треће наставила развијати кроз цијелу сезону.⁵ Вишелинијско приповиједање, односно преплитање различитих линија прича, 1990-их постаје доминантни наративни модел који узима разне облике. Они се пружају од „сапуничарског“ у којем нема главне приче до облика у којем се једна прича завршава унутар епизоде, а друге пружају кроз више епизода, укључујући сталне ликове. Такав облик „флексибилног приповиједања“ (*flexi-narrative*), како га је назвао Робин Нелсон (2006), а за што је добар примјер *На рубу закона* (*The Shield*, FX, 2002–08), тек је једно обиљежје „сложеног приповиједања“ (*complex narrative*) савремених серија, како га је назвао Џејсон Мител, дајући му прецизне, готово жанровске одреднице (Mittell, 2015: 17–55). Он скреће позорност на умијеће сценаристичког креирања тих сложених наратива, од тога како су препуни „наративних енигми“ чије значење гледалац мора сам одгонетнути, откривајући што се заправо догађа, тко је уплетен, па чак и да ли се уопће догодило, до виртуозности креатора приче да преплићу неколико паралелних приповједних линија, али тако да их одржавају тематски слојевитима. Такођер истиче умијеће везања тих прича у смислену целину – дајући кровно значење свим причама – како би гледалацу пружили осјећај „исплате“ за уложено вријеме. Адут популаризације сложених наратива је вјерније описивање вишеслојности и каотичности реалистичног живота од епизодичне заокружености приче, а ту лежи метода везивања публике уз одређену ТВ серију. Гледалац се емотивно веже за ликове који се мијењају и чији се односи развијају, а не за оне који су у свакој епизоди исти. Зато се крајем 1980-их на националним мрежама увријежила пракса упорабе једне линије приче која се развија тијekom сезоне и завршава на њезином крају (*St. Elsewhere*, NBC, 1982–1988; *Thirtysomething*, ABC, 1987–1991. etc.), за што су идеални романтички односи, попут оног између Скали и Молдера из *Досијеа X* који су продуценти додали ослушкучујући захтјеве публике. Корак даље у развоју серијализираности означила је *Бафи, убојница вампира* (*Buffy, the Vampire Slayer*, WB, 1997–2001/UPN, 2001–2003), у којој је свака сезона приказивала један велики наративни лук фокусиран око борбе Бафи и неког демона, названог Велики Зликовац (*Big Bad*) – што је постао конвенционални наративни образац (*TV trop*) који користе и квалитетне серије. Уз то, Бафи је имала и један „макрозаплет“ који структурира серијал као целину од прве епизоде до задње, а говори о Бафиној борби са својом судбином убојнице демона која јој је ускратила све остало што је у животу жељела остварити. Но, те су серије још изbjегавале континуирану радњу која захтјева од гледалаца да по реду гледа сваку епизоду како би могао пратити причу. Унаточ свим предностима сложене нарације, велике ТВ мреже још увијек зазиру од комплексног приповиједања јер је гледаност већа у серијама које олакшавају укључивање нових гледалаца на било којој епизоди, и не збуњују оне који су покоју пропустили. Зато продуценти понекад чак траже од аутора серије да редуцира

⁵ Увријежила се структура приповједних линија у серији од које главна „А“ линија описује заплете око главног лика, подзаплети, „Б“ и „Ц“ описују остале ликове, а „Ц“ је обично комичан. У епизодичким серијама ове се наративне линије завршавају унутар епизоде, а у серијалу се настављају кроз више епизода.

серијализацију: тијekom треће сезоне *Звјездане крстарице Галаксија*, Роналд Д. Мур је морао писати самосталне епизоде, због чега су серију критизирали и обожаваатељи и критичари (да би продуценти касније повукли тај захтјев).

Без обзира на то како је структурирана, наративна комплексност ТВ серија подразумијева психолошки профилиране ликове и слојевите карактеризације, јер је најважнији разлог због којег гледаатељ ужива у ТВ серији однос(и) између ликова, а тек потом заплет, без обзира на то колико био напет. Умјесто да се развијају „хоризонтално“ према реализацији драмске премисе као у филму, ликови се у ТВ серијама развијају „вертикално“, откривајући своје карактерне особине или унутрашње сукобе као покретаче збивања. Односно, док је филм прича о драми међу ликовима, ТВ серија је прича о ликовима који проживљавају више од једне драме. Зато су у квалитетним серијама и споредни ликови сложени, и могу бити интригантнији од главних. Основна је разлика између телевизијских ликова спрам филмских у томе што њихова креација од почетка серије мора укључивати потенцију дугорочне вјеродостојности – лик мора имати психолошко и карактерно богатство (контрадикторност, необичност...) како би могао дуго задржати занимљивост – да би се могао развијати што више и динамичније од почетка до краја серије. Томе је разлог опет индустријски: са својом стандардизираним дуљином наративних сегмената (педесетак минута за драму, двадесетак минута за ситком) и ритмом тједног понављања, серијализирана фикција је врло предвидљив систем који сугерира поузданост и сигурност, што има важне когнитивне и емотивне импликације. Оно што филм постиже јединством радње, серија надокнађује концентрацијом на главни лик и фамилијарност гледаатеља с њим. Циљ сваке ТВ серије је постићи да ликови буду прихваћени као дио домаћинства, а не, као у филму, проматрани субјекти. Зато она мора презентирати заједницу ликова која се доима као „обитељ“. Према увријеженом мишљењу у телевизијској индустрији, гледаатељи не могу успоставити однос са заједницом већом од 7 до 15 ликова у драмској серији, а 7–8 у ситкому. Таква „замјенска“ обитељ демонстрира мноштво сталних проблема и конфликта и у стању је одржати интерес гледаатеља и до седам сезона. Градњом сложених ликова, савремене ТВ серије су срушиле увријежено мишљење да је телевизијска глума инфериорна филмској: дуготрајно гледање серијалних ликова привлачи позорност на глуму у мноштву различитих ситуација у које су бачени и при суптилним промјенама понашања. То је глумцима из ТВ серија први пут у повијести телевизијског медија прискрбило звјездани статус.

Но, нису само серијалне врсте подложне хибридизацији, комбинирајући епизодичне серије и серијале, или мини-серије и серијале, комплексне ТВ серије створиле су низ нових жанровских хибрида. Штовише, телевизијски теоретичари унисоно сматрају да је једно од дефинирајућих својстава квалитетних ТВ серија *хибридизација жанрова*. Понекад се елементи разних жанрова спајају, а понекад међусобно супротстављају, како би се у гледаатељу изазвала фина равнотежа између удобности у препознавању жанровских клишеа и изазова да их интерпретира у новом контексту. Стога је у тим серијама тешко одредити доминантан жанр јер намјерно опструирају онај који се на први поглед чини главним јер креатори изврћу наопако, поништавају, иронизирају његова жанровска правила како би тим субвертирањем изнијели одређени

ауторски став о свијету, како ћемо видјети на примјерима *Обишљели Сојрано*, *Девдуга*, *Твин Њикса*, и др., а понекад су разни жанрови преплетени у толикој мјери да је немогуће једнозначно одредити доминантан, него се „измишљају“ нови, као у *Жици* (*The Wire*, HBO, 2002–08). По правилу, ако икакво уопће постоји, доминантан жанр је онај с чијим се канонима серија најмање поиграва, па је тако обитељска драма у *Сојрановима* доминантан жанр, а не гангстерски. То је стога што је жанр, као сет стилско-наративних норми, обликујући гледатељска очекивања нужан за класификацију програмера који на телевизији (ТВ мрежама) смјештају неку серију на програм у одређено вријеме (*time slot*), или је лансирају према одређеној групи конзумента (кабловске и интернетске телевизије). Због ноторне жанровске хибридикације сувремених серија која собом повлачи погрешно информирање публике о жанру серије, било од стране ТВ куће или ТВ критичара, гледатељ може остати ускраћен за квалитетну серију јер је „наведен на криви жанр“. Примјерице, одрасли гледатељ ће пропустити *Мерли* (*Televisió de Catalunya*, 2015–18) или *American Vandal* (*Netflix*, 2017–18) које су одређене као серије за тинејџере, иако су у једнакој мјери намијењене одраслима.

Посебан случај хибридикације, као и низ заблуда везаних уз њу, односи се на изворне и типичне телевизијске жанрове које неке серије користе као доминантан жанр, уз разне филмске жанрове. Неки од типично телевизијских жанрова су *soap* опера и теленовела, болничка драма (*Хишња служба*, *Др. Хаус...*), скеч комедија (*Monty Python's Flying Circus*), луткарско-играни за дјецу и младе (*Sesame Street*); анимирани за одрасле (*Simpsons*, *South Park*), вијести, *reality show* (укључујући *talent show* и *makeover show*), те разни поджанрови унутар жанра „популарне забаве“ (квизови, *talk-show*-ови, дневне колаж-емисије итд.). Ти жанрови могу бити употребљени као подлога или оквир за драмску серију, једнако као и било који филмски жанр. Али, с обзиром на то да се телевизијски жанр перципира као инфериоран филмским, проблем за квалитетне серије настаје уколико се телевизијски жанр постави као доминантан у, рецимо, драмској играној серији јер се *a priori* одбацује као естетски неважна. У *уругу* (*The Office*, BBC, 2001–03) користи и критицира⁶ жанр документарне сапунице (*docu-soap*, жанр одавно популаран у Великој Британији), али у јасном оквиру жанра комедије и документарног филма типа „мухе на зиду“, што јој даје естетски „леgitимитет“. С друге стране, *UnReal* (*Lifetime*, 2015–18) јесте серија која у потпуности користи жанр *reality show*-а (*The Bachelor*-а), да би критицирала исто што и *Уругу* (телевизијско моделирање стварности, продавање лажи под истину, манипулацију судионицима шоуа једнако као и гледатељима), али и каријеризам жена и (патолошку) сложеност женских односа. Серији је ускраћено признање критике због (разумљиве) одбојности према жанру *reality show*-а, што пак, као и свака предрасуда, доводи до неразумијевања начина на које је тај жанр искориштен да се субвертира популарност и самог жанра и телевизијске индустрије, али и обраде сложене особне и друштвене ситуације пунокрвних женских антијунака.

Осим наведеног, наративна комплексност понекад укључује експериментирање са структуром приче и наративним поступцима који су преузети из филма, казалишта

⁶ Њезино успјешно ре-креирање *docu-soap* естетике поставља озбиљна питања о истинитости телевизијских приказивања“. Цит. Bret Mills у: *The television Genre Book*, стр. 90.

и других изведбених умјетности. Примјерице, пробијање „четвртог зида“ налазимо у *Живоју на сјеверу* (*Northern Exposure*, CBS, 1990–1995), кад сукоб између Американца Мориса и Руса Николаја ескалира до двобоја на живот и смрт, али, с обзиром на то да се он не може разријешити у оквиру жанра комедије, ликови искачу из својих улога и „постају“ глумци и одбијају даље глумити, бунећи се против такве сценаристичке замке. Неке од „посуђених“ неконвенционалних наративних поступака серије су могле користити у већој мјери него друге умјетности, због сталне потребе да одрже занимање публике након неколико сезона, нарочито у времену, увјетно речено, наративне исцрпљености. Тако су серије користиле поступак ретроградне нарације који приповиједа збивања унатраг, од краја према почетку приче, у готово свим жанровима (у „*Redrum*“ (2000) *Досијеа X*; *Сајнфилдова* епизода „*The Betrayal*“ (1997) написана је по истоименој драми Харолда Пинтера, која је по структури јединствена у казалишном свијету; „*Hindsight*“ (2002) у *Хишној служби* и др.). Нелинеарне структуре су у серијама постале уобичајене, а разликује их једино начин употребе: у квалитетним серијама оне су грађевни материјал нарације (*The Missing* (I), BBC, 2014; *Seven Types of Ambiguity*, ABC Аустралија, 2017, и др.), а у конвенционалнима тек наративне атракције.

Важно је напоменути да се неки наративни експерименти могу приписати тренду, а други пак еволуцијском развоју серијалности. Нарацијски трендови се односе на употребу стилских елемената који не мијењају серијалну естетику, него је украшавају. Компјуторски генериране слике (*Computer Generated Images*) тренутно су врло помодан начин да се кратко и брзо објасне важне информације, ослика унутрашњи живот лика или до у детаље опишу фантастични или повијесни свјетови. Исто тако се често користи *a parte* поступак „обраћања гледатељу“ којим се преносе „некоректне“ мисли лика или појашњава радња и онда кад је то драматуршки оправдано и кад није. Нарацијски трендови доприносе атрактивности и зачудности, али ријетко задиру у наративну парадигму, не подижу доживљај цјелокупног дјела на вишу емотивну или интелектуалну разину, као што то чине еволуцијски помаци попут вишеструке преплетености прича или увођење зликовца као протагонисте. Дакако, то не значи да су једино комплексне серије оне квалитетне. Многе квалитетне серије постижу свој смисао елегантном наративном једноставношћу, јер сложени ће наратив слабе кохеренције својих елемената или емоционалног ангажмана сигурно пасти на вриједносној процјени.

Реализам

Томпсон сматра да квалитетна серија тежи реализму⁷ како га је описао Дејвид Бордвел (2002) у свом есеју о умјетничком филму из 1979,⁸ у којем га наводи као једну од њезиних главних естетских особина. Квалитетна серија тежи реализму свијета приче, те психологији ликова, што значи да и онда када користи лабаве каузалне везе

⁷ За навођење Томпсонових критерија види у: McCabe и Akass, ур., 2007, стр. 14, 41, 148. и 230.

⁸ Као обиљежја *art* филма Бордвел наводи реализам и експлицитни ауторски коментар, те амбивитет који рјешава супротности реалистичких и експресионистичких изричаја (назива га „очигледном несигурношћу“).

између догађаја мора поштивати начело вјеројатности и композицијског јединства. Једна од првих серија која је пружала осјећај реализма, *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), осликавала је животне проблеме стварних људи и ликове који коначно говоре у сленгу, користила је дијалог који се често даје изван кадра, а први пут и камеру из руке – што јој је омогућило да истражи друштвене проблеме на провокативнији начин. Иако сувремене серије често инзистирају на аутентичности до детаља, увјерљивост је тек једна од интерпретација реализма, јер она може користити и лажне информације да би постигла дојам реализма. *Живоџи на сјеверу* обилује слабо увјерљивим елементима – тешко је повјеровати да је на некога пао дио сателита док роштиља у планини, или да становници Аљаске „помахнутају“ пред пуцање арктичког леда – али је важно да је приказ цјелокупног утопијског свијета те серије вјеројатан. Према филозофу Џону Мефаму (1990), „квалитета приче не темељи се на томе је ли она истинита или не, него је ли управљана етиком истинољубивости”,⁹ па, овако схваћен, реализам исказује илузију точности која у гледатељу онда потиче осјећај реалистичности. То најбоље исказују сувремене серије које преплићу разине стварности, ону „праву“ с оном „субјективном“ која се догађа у уму лика (*Mr. Robot*, USA Network, 2015–19; *Legion*, FX, 2017–19), или аутора (*Twin Peaks* (III), Showtime, 2017), често их приказујући равноправнима. С друге стране, претјерани захтјев за аутентичношћу може бити праћен проблемима који су у случају серије *Luck* (НВО, 2011–2012), због угинућа три тркаћа коња на снимању, довели до њеног укидања. Како ћемо видјети на примјерима миленијских серија, за квалитетну серију је најважнији емотивни реализам: од свих прикупљених података из вањског свијета процесуирамо онај који су нас емотивно до-такли, па од таквих искустава градиммо оквире својих промишљања.

Културолошка зрелост и просвјетитељски потенцијал

Томпсон се на културолошку зрелост осврће као на самосвјесност квалитетне серије да укључи социјалну и културалну критику, да образује и обилује културалним референцама. По овом критерију, по свом потенцијалу да открије скривене истине и друштву понуди нову диоптрију за његово разматрање, квалитетна серија негира схваћања неких теоретичара медија и социолога културе, према којему телевизијски медиј успјешно служи елитама као средство контроле сузбијањем критичког мишљења грађана. Доиста, телевизијске су мреже, у својој игноранцији или ароганцији, најчешће емитирале драмску квалитету разине „брзе хране“ – гласовити амерички продуцент Арон Спелинг је изјавио да његове серије никада и нису требале потицати на размишљање, назвавши их „умским слаткишима“ (*braincandy*). Политика која се крије иза емитирања конвенционалних серија није „просвјетивање“, него „продавање“ празне наде и утјехе, како би остварила профит. Нека психолошка истраживања то и потврђују: мања потреба за размишљањем води појединца према већој потреби за гледањем телевизије, и обрнуто (Henning и Vorderer, 2001). Тај недостатак просвјетитељског

⁹ Осим тога, Мефам предлаже три златна правила за квалитетну телевизију у плуралном друштву: друштвено правило различитости, културалну сврху да понуди корисне приче и етику истинитости.

потенцијала створио је деструктивне механизме ескапизма, иако није сваки ескапизам нужно негативан. Уколико свијету фантазије приступамо из позиције когнитивне и емотивне стабилности, онда је његова задаћа опуштање, привремени одмор од животних стресова, развијање маште којом долазимо до идеја за рјешавање особних проблема или преузимамо моделе понашања ликова који нам служе као узор. Но, ако телевизијске садржаје гледамо да бисмо побјегли од суочавања с узроцима својих незадовољстава – ако емотивну кризу рјешавамо гледањем серија које пружају надомјестак тим незадовољеним емоцијама – нећемо подузети конкретне акције које би их разријешиле. Не преузимајући одговорност за тјескобу, претварамо свијет фантазије у средство којим себе ослобађамо могућих неугодних посљедица својих конкретних дјеловања. К томе, идеализирани животи ликова у конвенционалним серијама, попут приказа савршених бракова, повећавају особне фрустрације јер људи мисле да морају достићи те узорне животне стилове да би били сретни. Дакако, осим селективности, важан чимбеник функционалног гледања серија је учесталост која се може третирати као лијек, бити љековита или отровна, овисно о дози.

По свом едукативном потенцијалу квалитетне серије нуде прецизне описе свјетова који су друкчији од нама познатог, било да се ради о свијету људске психе у *На ѿера-ѿију* (*In Treatment*, HBO, 2008–2010) или о супкултурној заједници скинхеда у „франшизи“ Channel-а 4 *This Is England* (2010; 2011; 2015) или емотивном одгоју, крајње запостављеном у пракси, као у *Normal People* (BBC, 2020) или у *After Life* (Netflix, 2019). У том смислу, оне имају функцију политичких, антрополошких, психолошких или социолошких студија, јер, квалитетне серије покушавају ишчитати „симболичку“ истину о скривеним друштвеним микро и макромеханизмима по којима живимо. То могу чинити уз озбиљну премису, као што је проблематизирање #*metoo* синдрома у *The Morning Show* (AppleTV, 2019), или неозбиљну, као што је она у *Неѿрилаѿођенима* (*Misfits*, E4, 2009–13), иако тематизирају разне проблеме адолесцената, попут опсесије видео-играма која изобличује перцепцију стварности у мјери опасној по живот. Основна метода којом постижу овај критериј се налази у њиховој сложеној обради контроверзних тема, која подразумева аргументирање „за и против“ ставова о теми, насупрот тезичне, или чак, пропагандне, обраде теме. Очите примјере налазимо у израелским серијама међу којима *Наши гечки* (*Our Boys*, HBO, 2019) приказују израелско-палестински сукоб равноправно заступајући гледишта обје стране, како би то чинили одвјетници на суду, док напетика *Каос* (*Fauda, Yes Oh*, 2015–), лукаво маскира пропаганду израелског гледишта. Позната теза Фредерика Џејмисона (1991) истиче интегритетност културалних дјела у сустав производње касног капитализма, што не демантира естетску вриједност нити критичност чак и саме капиталистичке парадигме, као што чини *Жица*. Ако ништа друго, значења и рефлексије које гледатељ прима из квалитетне серије омогућују му да преиспита властите ставове, вриједности друштва у којем живи и однос идеала с реалношћу. Није то ништа ново ни посебно: свака умјетност мора изазивати човјека да напрегне мисао изван навикнутих граница поимања свијета и присиљавати га да прекорачује границе удобности. Но, не смије бити ни справа за мучење депресијом или неразумљивошћу која ће само изазивати отпор према критичком виђењу свијета. Управо супротно, мора га изазивати и умно и емотивно.

Ауторска визија

Док Бордвел спомиње експлицитни ауторски коментар као један од естетских критерија умјетничког филма, Томпсон додаје да квалитетну серију производе људи високог образовања и естетског поријекла и с те позиције исказују свој ауторски свјетоназор. Обједињујући те појмове у „ауторску визију“, она постаје критеријем квалитете, али и увјет да серија буде умјетничко дјело – уколико се та визија односи на цијело ТВ дјело (без обзира на број епизода) – дакако, уз високу кохерентност филмских изражајних средстава и наративе. Пружајући већу комплексност наратива и могућност ширег изражавања, серије су већ 1990-их привлачиле ауторе из свијета филма (Дејвид Линч, Алан Бал, Арон Соркин, Џос Ведон итд.), дајући серијама потребан културални жиг „ауторства једне особе“, а у савременом серијалном пејзажу постало је уобичајено да аутор који не долази из свијета филма, него телевизије или књижевности, ТВ серијом исписује свој посебни свјетоназор (Дејвид Чејс, Дејвид Милч, Ноа Хоули, Пол Абот и други). То је један од разлога зашто је савремена теорија медија прихватила телевизијску серију као врсту погодну за остварење умјетности.

Будући да је ауторство ТВ серија знатно сложеније него на филму, посвећено му је посебно поглавље („Ауторство“), па овдје треба само укратко објаснити основне појмове. Аутора у естетском смислу не треба бркати са *showrunner*-ом, који је оперативан појам у ТВ индустрији. Аутор серије је осмислио њезин наратив, структуру, стил, визуални идентитет и носилац је ауторске визије која укључује његов *ауторски стил* и *свјетоназор*. Он је обавезно сценарист прве епизоде и концепта серије (карактеризације ликова и радње у будућим епизодама). *Креатор серије (created by)* најчешће је аутор, али не мора бити. Креатором може бити потписан и нетко тко је судјеловао у осмишљавању идеје, али и они који судјелују у њезином расписивању. Да би своју ауторску визију могао провести до краја серије, аутор најчешће обавља функцију *showrunner*-а, како би контролирао све сегменте продукције, али *showrunner* не мора бити аутор серије, него тек један од њезиних креатора. *Showrunner* се дословно преводи као „главни сценарист-продуцент“ или „аутор-продуцент“, обједињујући улогу *креатора шекспа серије* и *функцију главног продуценца* серије који надгледа све операције продукције, од писања сценарија (било да пише сам или само води причу у сценаристичком тиму), преко избора глумаца, одобравања костимографије, сценографије, начина снимања и глуме, до завршне фазе снимања и монтаже, те је одговоран за завршни производ, епизоде које се емитурају. Аутор серије је успоредив с аутором филма када је овај редатељ филма који је написао и сценариј и који управља креативним аспектима продукције, па је филм његово цјеловито (умјетничко) дјело, као што је ТВ серија цјеловито (умјетничко) дјело аутора серије. Такве су, примјерице, неке од миленијских серија, *Обићел Сојрано* Дејвид Чејса, *Mad Men* Метјуа Вајнера, *The Wire* Дејвида Сајмона и Еда Бернса, *Breaking Bad* Винса Гилигана, од којих је *Deadwood* Дејвида Милча најосебујније и артистичније дјело, како је објашњено у поглављима о њима. *Showrunner* је успоредив с редатељем који упризорује свој или туђи сценариј по властитој визији, али га усред снимања може замијенити други редатељ који ће оперативно завршити снимање и монтажу по првотној визији. Он је тада само управитељ,

онај који доноси задње одлуке о свим сегментима продукције, сурађујући са вођама тих сегмената, од главног писца који је одговоран за сценарије до главног сниматеља, сценографа итд. до монтажера. Примјерице, у *Ходајућим мртвацима* (*Walking Dead*, АМС, 2010–), серији која нема ауторску визију, сваку сезону водио је други *showrunner*, иако је серију креирао Френк Дарабонд, адаптиравши стрип у прву епизоду (па је он креатор, а не аутор с обзиром на то да није осмислио првотну идеју и свијет приче). Кад је Дарабонд, водећи прву сезону серије као *showrunner*, због сукоба с АМС-ем напустио серију, у свакој идућој сезони продукцију су водили нови *showrunner*-и (Глен Мазара у 2. и 3. сезони; Скот М. Гимпл, од 4. до 8. сезоне, Анџела Канг...), при чему је сваки *showrunner* доносио свој стил, задржавајући јединство основних елемената приче, али је тај стил резултирао различитим успјехом серије, па су, тако, Мазарине сезоне имале највећу гледаност, док су фанови писали петиције против Гимпла јер се усудио убити један важан лик.

„Квалитетна“ публика

Покушавам не мислити на то што публика хоће или неће разумјети. Једна од највиших ствари серије (...) је да се ми писци полегамо и пишемо: „Разумијемо ли ми ово?“ И ако разумијемо, онда претпоставимо да ће и публика разумјети. То је једино правило. Никад не помислим да је то можда превише математике.

Метју Вајнер¹⁰

Томпсонова тврдња да квалитетна ТВ серија може привући „високообразовану, урбану и младу публику“, значи да она не подилази ширем укусу, него од публике тражи културолошко и „серијално образовање“. Квалитетна публика¹¹ потврђује тезу Џона Фиска (1988) да је „производња значења и задовољства у коначници одговорност конзумента“ и тако је одређује као „активну публику“, ону која, да би боље разумјела и доживјела серију, сама тражи додатне садржаје попут *online* форума, ауторских интервјуа и сл. Активни гледатељ је у правилу и ТВ серијално „писмен“, добро познаје естетске норме ТВ серија. Због примата визуалног стила над вербалним, у савременим серијама, услијед утјецаја естетике филма, рекламних и глумачких спотова, активни гледатељ препознаје њезину примјену у серијама као самостални и самосвјесни телевизијски визуални кодекс. Џон Калдвел (1995) то назива „телевизуалношћу“ која се креће у распону од препознавања „оријентацијских кадрова“ (*establishing shot*),¹² стилизацијских покрета камере или необичних монтажних поступака, попут преласка „преко рампе“¹³

¹⁰ T. Friend, Filling the Hole, *New Yorker*, 23. ожујка 2015.

¹¹ J. Feuer, P. Kerr и T. Vahimagi (1984: 56) „квалитетну публику“ дефинирају као публику која ужива у телевизији, доживљавајући је едукативнијом и литерарнијом, стилски сложеном и психолошки „дубљом“ од регуларне телевизије. У својој самоперцепцији се одваја из масовне публике не увиђајући да двоструку оштрицу дискурса у којем уживају такођер има регуларна телевизија.

¹² Кадрови који претходе новој секвенци радње утврђујући мјесто гдје ће се она одвијати.

¹³ По монтажном правилу рампе, које регулира нетренично праћење призора између кадрова, спречава се дезоријентација гледатеља. Оно се постиже задржавањем камере унутар замишљеног

до познавања основа костимографије и шминке који одређују карактеризацију ликова. Тако су Том Фиццералд и Лоренцо Маркес досљедно описали промјене фризура и употребу боја костима кроз епизоде у *Момцима с Медисона*, анализирајући њихова симболичка значења у емотивном смислу и у односу на друштвене промјене.¹⁴ Велики дио уживања у многим квалитетним серијама састоји се од препознавања културалних референци и разумијевање њихова значења у контексту серије, такођер и од препознавања жанровских канона и уживању у њиховом извртању. Та му активност олакшава ментални ангажман при истраживању каузалних веза и значења у причи, због чега може чак и предвиђати збивања прије њихова емитирања. Један је гледатељ анализом епизоде „End Times” серије *На њују ѓрема доље (Breaking Bad)*, која оставља неријешено питање тко је отровао дјечака, доказао да је одговоран главни лик, нудећи трагове који су се открили у сљедећој епизоди. Наиме, како објашњава Џејсон Мител (2015: 164–205), задовољство активног гледатеља поглавито произлази из познавања интринзичних норми одређене серије које уче гледатеље како гледати и што очекивати од будућих епизода, а аутор користи те норме да погрешно усмјери гледатеље преетпоставке и створи тренутке угодне конфузије откривајући своје „наративне специјалне ефекте”. Мител наводи примјер *Изубљених*, чији су креатори уклонили интринзичну норму ретроспекције (*flashback*), којом се приказивао живот ликова прије него што су стигли на оток, тако што су изненада открили да је заправо ријеч о *flashforward*-у (који приказује догађаје из будућности) маскираном у *flashback*. А онда, кад су гледатељи усвојили нову интринзичну норму *flashforward*-а, опет су „преварили” гледатеља увођењем паралелних временских стварности (*flash sideways*), приповједних линија у којима живи и мртви ликови покушавају открити што је пошло криво у реалном времену. Поигравање гледатељевим очекивањима указује на стратегију квалитетних серија да промијене гледатељев процес разумијевања из подсвјесних претпоставки у свјесне хипотезе. Јер, оне су смишљене да буду активирајуће, стратешки рађене тако да гледатељима дугорочно ускраћују одговоре на „загонетке” и збуне га, те присиле да се оријентира у наративном свијету. Тек у комплексним наративима, како објашњава Мител, гледатељ постаје свјестан сценаристичке технологије која му скреће позорност с онога што се збива на оно *како* су то сценаристи направили. У гледатељу се жели изазвати чуђење и узбуђеност при праћењу сценаристичког ватромета и позвати га да схвати „интерпретативне кодове” потребне за разумијевање свих значења приче. Гледатељево задовољство се додатно појачава изазивањем жеље да се истовремено буде изненађен кроз „превару” и да се та „превара” предухитри јер, како каже Метју Вајнер, „људи заправо мрзе кад им даш оно што су тражили” (Malou, 2014). Комплексност квалитетних серија сама ствара потребу за допунским, оријентирајућим и трансмедијским, садржајима, кроз значењска проширења наративног свијета серије, што чини контекст ТВ серијалног гледања активнијим и разноликијим

поља до 180 ступњева у односу на објект снимања. Нарушавањем тог правила, тзв. прелажење рампе, гледатељ би добио дојам да је распоред објеката у кадру обрнут у односу на сљедећи кадар. Правило рампе се планирано нарушава у стилизацијске сврхе, код варке континуитета, у постизању скоковите монтаже итд.

¹⁴ Tom + Lorenzo | Fabulous & Opinionated.

од филмског или казалишног. Јер, с таквом публиком, која је често проницљивија од критичара, креатори морају рачунати као с каквим изазивачима у другом куту ринга. Аутори и гледатељи улазе у дијалектички однос својеврсног надметања у проницању значења, при чему се свака нова синтеза поставља као будућа конвенција и нова, додатна грађа коју гледатељи требају научити за гледање будућих серија. Тиме гледатељи, сматра Џон Фиск (2009), више нису само потрошачи, него постају „произвођачи“ културе, односно публика квалитетних серија постаје чимбеник који захтијева одређени садржај који није нужно онај који му је испоручен. С повећаним ангажманом гледатеља, квалитетне серије траже оно, конвенционалној телевизији неугодно, критичко просуђивање које, повратно, од серије тражи да буде још провокативнија.

Естетска зрелост

Квалитетна серија је *стилски кохерентна*, пружа висок ступањ синтезе између стилистичких избора и „значења“ која носе – начин на који се креће камера, тренутак када је направљен рез, избор који ставља лик у оквир средњег плана радије него крупног, кориштење чела умјесто виолине у пропратној глазби сцене – сваки од тих избора се може у поновном гледању потврдити као нужан дио који рефлектира цијелину серије и максимално избјегава конвенционална и произвољна рјешења. Естетска зрелост подразумејева иновативан стил инхерентно телевизуалних својстава, при чему визуална квалитета често овиси о продукцијским могућностима, односно новцу који је уложен у технологију снимања. Но, квалитетне серије нису само оне снимане сувременом технологијом, а и данашње ће, из перспективе будућности, бити визуално застарјеле, па је зато ово најлабавији критериј квалитете. Довољно је сјетити се стила *Хиџне службе*: сцене су врло кратке па врло мало помичу причу напријед, али њихово брзо кретање кроз вињете радње пружа дојам густоће живота, иако је ријеч о крајње коморној серији.

Нека су продукцијска ограничења изњедрила читав жанр, а друга већу садржајну квалитету. Из првих ТВ драма комичног карактера развио се жанр ситуацијске комедије. Тадашње су комедије и драме снимане с више телевизијских камера у ограниченом броју сталних интеријера, јер се тако максимално убрзавало снимање и омогућавала брза монтажа, што је појефтинило продукцију. Из тог се разлога дуго задржала перцепција ТВ серије као статичног медија којег је стил „неприродност“ изразито разликовао од филмског. С друге стране, управо зато да би компензирале визуалну ограниченост, драмске серије су се фокусирали на квалитету сценарија и глуме. Оно што и данас чини *Ја, Клаудије (I, Claudius, BBC, 1976)*, серију клаустрофобичне атмосфере о животу римског цара Клаудија, квалитетном, јесте писање лишено клишеа и неких друштвених табуа који вриједе и данас: у првој епизоди Јулија и Антонија причају о томе како Јулијин нови муж преферира анални секс.

Типичан телевизијски начин производње по принципу „брзо и јефтино“ мијења се увођењем филмског начина снимања којег користе готово све сувремене драмске серије. Осим употребе филмске врпце од 35 mm, касније и дигиталне камере високе резолуције, то се нарочито односи на снимање „једном камером“ које ауторима пружа

више креативне слободе и кориштење профињенијих изражајних средстава. Технички, то не значи да никад не користе другу камеру која, примјерице, снима „покривајуће кадрове” или акцијске сцене, него да је она помоћна, а не равноправна. Овакав начин снимања је продукцијски захтјевнији, спорији и скупљи, јер захтијева постављање освјетљења и реквизите за сваки кадар посебно, односно захтијева више времена за снимање. Али у естетском смислу омогућује редатељу већу контролу над кадром, па призори и људи више нису плошни, него добивају сјене, а покрети камере могу бити опсежнији и маштовитији, нпр. с камером на *dolly*-ју или на крану.¹⁵ Укратко, снимање с једном, а не више с неколико камера, даје слици софистицирани изглед, омогућује стилске разноликости и истанчанију глуму, а то захтијева веће финансијске издатке на које још увијек чешће пристају кабелске и интернетске телевизије него националне мреже. Но, с обзиром на нове технолошке трендове снимања фото-апаратима, дигиталним мини-камерама и мобителом, који се користе у филму, нарочито када се жели истакнути артистички помак и потрошити што мање новца, можемо очекивати да ће их почети користити и ТВ серије унутар вјечне продукцијске потраге за јефтинијим рјешењима.

Како год била снимана, важно је да серија постигне споменути стилистичку кохезију, која омогућава гледатељу да опетовано гледа серију и ревидира своје и туђе интерпретације.

Заправо, сви досад споменути критерији требали би омогућити временску издржљивост квалитетне ТВ серије, њезин капацитет да поднесе поновљена гледања тижком дужег раздобља, не подлијежући стилским трендовима.

Библиографија:

- Michael Z. Newman, Elana Levine. 2012. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "Artistic Taste and Cultural Capital". У: J. C. Alexander, S. Seidman, *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge: Cambridge University Press, стр. 205–215.
- Maloy, Tim. 2014. 'Mad Men's' Matthew Weiner Q&A: Are We Over-Analyzing TV? *The Wrap*, 12. ожујка. <http://www.thewrap.com/mad-mens-matthew-weiner-qa-analyzing-tv/> (приступљено 14. ожујка 2014.).
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television*. New York – London: New York University Press.
- Caldwell, John T. 1995. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New York: Rutgers University Press.
- Fiske, John. 1988. TV: re-situating the popular in the people. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, св. 1, бр. 2. <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Fiske.html>.
- Fiske, John. 2009. *Television Culture*. London – New York: Routledge.
- Mephram, John. 1990. The Ethics of Quality in Television. У: *The Question of Quality*, ур. Geoff Mulgan. London: BFI, стр. 56–79.

¹⁵ *Dolly* је возило које „вози” камеру, најчешће крећући се по трачницама, и описује призоре глатким кретањем по хоризонталној оси. Кран је справа која омогућава да се камера вози и вертикално.

- Bordwell, David. 2002. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. У: *The European Cinema Reader*, ур. Catherine Fowler. New York: Routledge, стр. 94–102.
- Nelson, Robin. 2006. Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama. У: *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, ур. Glen Creeber. BFI. London, стр. 74–86.
- Jacobs, Jacobs. 2001. Issues of Judgement and Value in Television Studies. *International Journal of Cultural Studies* 4, бр. 4 (427–47).
- Geraghty, Christine. 2003. Aesthetics and Quality in Popular Television Drama. *International Journal of Cultural Studies* 6, бр. 1(25–45).
- Cardwell, Sarah. 2007. Is Quality Television Any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. У: *Quality TV*, ур. J. McCabe и K. Akass, стр. 72–80.
- Feuer, Jane. 2007. HBO and the Concept of Quality TV. У: *Quality TV*, ур. J. McCabe и K. Akass, стр. 145–157.
- Feuer, Jane; Kerr, Paul; Vahimagi, Tise. 1984. *MTM: "Quality Television"*. BFI. London.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press
- Althusser, Louis. „Идеологија и идеолошки апарати државе“. 1986. У: *Пројурјечја сувременој образовања*, ур. С. Флере. Загреб: Радна заједница републичке конференције Савеза социјалистичке омладине.
- Hall, Stuart. Encoding/Decoding. 1980. У: *Culture, Media, Language*, ур. Stuart Hall и др. London: Hutchinson, стр. 129.
- Henning, Bernd; Vorderer, Peter. 2001. Psychological Escapism: Predicting the Amount of Television Viewing by Need for Cognition. *Journal of Communication*, св. 51, бр. 1, стр. 100–120.
- Creeber, Glen, ур. 2001. *The Television Genre Book*. BFI. London.

Изворник: Сања Ковачевић: *Квалиџетине ТВ серије – миленијско доба екрана*, Јесенски & Турк, 2017, Загреб, стр. 15–30. (измењено за 2. издање)