

KONTEKSTI I OGRANIČENJA SLOŽENOSTI

Niz ključnih transformacija u medijskim industrijama, tehnologijama i ponašanju publike poklapa se s porastom narativne složenosti – kratak pregled ključnih promena televizijskih praksi devedesetih godina dvadesetog godina ukazuje na uticaj ovih transformacija na kreativne prakse i na to kako formalne odlike uvek prevazilaze tekstualne granice. Jedan od ključnih uticaja na porast narativne složenosti na savremenoj televiziji jeste promena percepције legitimite ovog medija i posledično okretanje kreatorima. Mnoge inovativne televizijske programe tokom proteklih dvadeset godina stvorili su ljudi koji su otpočeli karijere na filmu, mediju obeleženom tradicionalnijim kulturnim pečatom: Dejvid Linč (*Tvin Piks*) i Beri Levinson (*Odeljenje za ubistva: život na ulici i Oz*) kao režiseri, Aron Sorkin (*Sportska noć* i *Zapadno krilo*), Džos Vidon (*Bafi, Andeo i Svitac*), Alan Bol (*Dva metra pod zemljom* i *Prava krv*) i Dž. Dž. Abrams (*Alijas*, *Izgubljeni* i *Frindž*) kao scenaristi. Privlačnost televizije delimično leži u njenoj reputaciji producentskog medija, gde pisci i kreatori zadržavaju kontrolu nad svojim ostvarenjima više nego u filmskom modelu s režiserom u fokusu. Pored toga, s pojavom rijaliti televizije kao popularne i isplative alternativne programima zasnovanim na scenariju, čini se da televizijski pisci insistiraju na onome što mogu da ponude, a što je isključivo vezano za fikcionalne televizijske sadržaje; narativna složenost potcrtava jedno ograničenje rijaliti programa, ističući pažljivo kontrolisanu i komedijašku manipulaciju zapletima i likovima koje producenti rijaliti programa teže ostvaruju. Mnogi televizijski pisci rado prihvataju šire izazove i mogućnosti za kreativnost u dugometražnim serijama, budući da produbljeni prikaz likova, razvoj zapleta i epizodične varijacije jednostavno nisu na raspolaganju u filmu koji traje dva sata – upečatljiv primer je Vidonov film *Svemirski brod Spokoj*, koji je proširoj narativ prekinute jednosezonske kultne serije *Svitac* i sažeо zaplet čitave sezone u dva sata, sveviš na minimum priovedačku raznolikost, istraživanje likova i neprekidnu napetost. Dok se inovativna filmska naracija pojavljivala kao „ekskluzivni“ oblik proteklih godina u vidu zagonetnih filmova kao što je *Memento*, holivudske norme i dalje favorizuju spektakl i formule koje odgovaraju udarnim vikend terminima rezervisanim za premijere; poređenja radi, mnogi narativno složeni programi spadaju u najveće hitove ovog medija, što ukazuje na to da se tržište složenosti možda više ceni na televiziji nego na filmu.

Međutim, proces prihvatanja složenosti trajao je dugo zbog broja odavno ustanovljenih prepreka složenom prikovanjanju. Većim delom svoje istorije, industrija komercijalne televizije u Sjedinjenim Državama izbegavala je rizike u potrazi za ekonomskom stabilnošću, relativni se strategije imitacije i formule koja često ima za posledicu model „najmanje nepo-

željnog sadržaja”.¹ Decenijama je industrija komercijalne televizije bila izuzetno unosna proizvodeći programe koji su se minimalno formalno razlikovali izvan konvencionalnih žanrovske normi komedije situacije i proceduralne drame. Serijski narativi prevashodno su bili ograničeni na obezvređen žanr dnevnih sapunica, dok su prestižne ponude u udarnim terminima izbegavale priče u nastavcima zarad zaokruženih epizoda i ograničenog kontinuiteta. Ekonomski strategije davale su prednost epizodičnoj formi za emitovanje u udarnim terminima – serijski sadržaj predstavljao je probleme za krave muzare proizvodne industrije, za distribuciju kablovskim kanalima. Reprize koje distribuiraju emiteri mogu se emitovati u bilo kom redosledu, što od priče u nastavcima čini prepreku ovom unosnom sekundarnom tržištu. Osim toga, instituti za istraživanje mreža verovali su da čak i najpopularnije serije mogu imati stalnu zagarantovanu nasleđenu publiku od najviše 1/3 iz ne-delic u nedelju, što znači da većina gledalaca ne bi bila dovoljno upoznata sa pozadinom programa kako bi pratila priče u nastavcima – čudno je to što savremeni televizijski producenti i dalje ponavljaju ovu statistiku bez promene, ukazujući na to da je ona više utemeljena u industrijskom folkloru nego u empirijskim istraživanjima.

Televizijski pripovedački mehanizmi takođe pružaju neka važna ograničenja u mogućim načinima pričanja priče. Više od gotovo bilo kog drugog medija, komercijalna televizija ima izuzetno ograničavajući, organizovan sistem isporuke: nedeljne epizode propisane dužine, često uz obavezne pauze za reklame. Svaka sezona ima određen broj epizoda, uz promenljive rasporede za moguću dužinu pauza između epizoda – često producenti ne mogu precizno da isplaniraju kad će se serija emitovati ili čak, u nekim ekstremnim slučajevima, u kom redosledu se epizode mogu pojaviti. Pored toga, serija se konzumira dok je još u fazi produkcije, što znači da se često prave izmene u toku emitovanja usled nepredviđenih okolnosti. Izmene mogu nastati zbog ograničenja proisteklih iz podele uloga, kao u slučaju trudnoće, bolesti ili smrti glumca, ili reakcije mreža, sponzora ili publike na početak toka priče. Zbog ovakvih ograničenja televizijsko pripovedanje razlikuje se od bilo kog drugog medija – poređenja radi, to bi se desilo kad bi književnost zahtevala apsolutno isti broj reči u svakom poglavlju svakog romana, bez obzira na žanr, stil ili autora.

Konačno, uspešnoj televizijskoj seriji obično nedostaje ključni element koji se dugo smatra izuzetno važnim za dobro ispričanu priču: završetak. Za razliku od skoro svakog drugog narativnog medija, američka komercijalna televizija radi po principu nečega što bi se moglo nazvati „neograničenim modelom” pripovedanja – serija se smatra uspešnom samo dok traje. Dok drugi nacionalni televizijski sistemi okončavaju uspešnu seriju nakon godinu-dve, američke serije obično se puštaju dok god se pristojno kotiraju. Ovo postaje važno pitanje za pripovedače, koji moraju da osmisle narativne svetove koji se mogu održati godinama, a ne zatvorene narativne planove koji se stvaraju za određeni broj epizoda. Ne čudi što ova potreba da se obezbedi neograničeno prikazivanje favorizuje epizodni sadržaj lišen kontinuiteta i dugoročnog razvoja priče, sa ponovo upotrebljivim likovima i zamenjivim situacijama tipičnim za policijske drame i komedije situacije. Ograničenja u

¹ O pregledu televizijskih ekonomskih i proizvodnih procesa, videti: Jason Mittell, *Television and American Culture* (New York: Oxford University Press, 2010).

tome kako je industrija zamislila televizijske norme gledanja i pripovedanja stvorila su prepreke inovacijama koje obuhvataju složenu televiziju, s postepenim pomakom u narativnim mogućnostima koje su se pojavljivale tokom devedesetih godina dvadesetog veka, u velikoj meri kao odgovor na industrijske i tehnološke promene.

Uz porast broja kanala i smanjivanje veličine publike za svaki program ponaosob, mreže i kanali su uvideli da dosledno pokloničko praćenje male ali posvećene publike može biti dovoljno da učini emisiju ekonomski održivom. Ukupna veličina publike serija *Bafi* i *Veronika Mars* nije od njih načinila hitove, ali su izmerena očekivanja novijih mreža poput UPN i WB, kao i demografija mladih i kultu bliska posvećenost takvim programima, ohra-brili mreže da dopuste takvim eksperimentisanjima da stvore publiku. Mnogi složeni programi izričito se obraćaju ekskluzivnoj publici obrazovanijih gledalaca koji obično izbegavaju televiziju, kao što su serije *Zapadno krilo* ili *Simpsonovi* – oglašivači naročito vrednuju publiku sačinjenu od gledalaca koji inače ne gledaju televiziju. Za kablovske kanale kao što je HBO, složeni programi poput *Doušnika*, *Dedvuda* i *Bez oduševljenja*, *molim* nisu stekli popularnost kao *Porodica Soprano*, ali je ugled ovih programa poboljšao reputaciju ovog kanala kao prefinjenijeg od tradicionalne televizije, koji stoga zavređuje mesečnu pretplatu (i stvara buduće prihode od di-vi-dija). A na kablovskim kanalima bez pretplate, emitovanje složenih prestižnih programa kao što su FX-ovi *Prljava značka* i *Pravednik* ili AMC-ovi *Ljudi sa Menhetna* i *Čista hemija* pomaže u utvrđivanju kanala kao legitimnog i onog koji se podjednako obraća kablovskim operatorima i potrošačima, čak i ako rejtinzi takvih emisija nisu isplativi kao druge opcije – FX emituje više repriza *Dva i po muškarca* od izvornih emisija, a AMC-jeva najmanje složena izvorna serija, *Okružen mrtvima*, ima dosad daleko najviši rejting. Ali pošto kablovski kanali redovno prihoduju od svakog pretplatnika čiji kablovski ili satelitski sistem prenosi taj kanal, visoko profilisani, prestižni programi mogu podići status kanala, te stoga i cene prenosa, čak i ako ti programi ne donose mnogo prihoda od reklamiranja. U svim ovim slučajevima, programi s relativno niskim rejtinzima mogu se ispostaviti kao unosni za industriju pod korigovanim novim merama.

Tehnološke promene u ovoj eri ubrzale su ovaj pomak. Publike obično prihvataju složenije programe znatno strastvenije i posvećenije nego konvencionalnu televiziju, koristeći ih kao osnovu za formiranje jakih kultura obožavatelja na internetu i aktivnu povratnu spregu s televizijskom industrijom (naročito kad njihovim programima preti gašenje). U ovoj eri došlo je do pojave televizijske kritike na internetu, kako na amaterskim forumima kao što je televisionwithoutpity.com, tako i na komercijalnim sajtovima poput *The A.V. Club*, koji pružaju promišljene i humorističke komentare o nedeljnim epizodama i koji služe kao mesta za okupljanje i razgovor obožavalaca. Rasprostranjenost interneta omogućila je fanovima da se aktivno uključe u tumačenja i razgovore o složenim narativima – a u slučajevima kao što je *Klub otpisanih*, kreatori se pridružuju raspravama i koriste ove forme kao mehanizme pomoći kojih dobijaju povratne informacije ne bi li proverili stepen razumevanja i zadovoljstva. Druge digitalne tehnologije kao što su video-igre, blogovi, sajtovi za igranje uloga na internetu, Triter i sajtovi obožavalaca ponudili su prostore na kojima gledaoci mogu da prošire svoje učešće u ovim bogatim pripovednim svetovima izvan jedno-

smernog toka gledanja tradicionalne televizije, proširujući metaverzume složenih narativnih tvorevina kao što je Sanidejl iz serije *Bafi* ili Springfield u *Simpsonovima* na potpuno interaktivne sfere u kojima se može učestvovati. Nema sumnje da ova vrsta televizijskog pripovedanja ohrabruje publiku da se aktivnije uključi i nudi širi spektar nagrada i zadovoljstva od većine konvencionalnih programa. Konzument i kreativne prakse kulture obožavatelja koje su stručnjaci za studije kulture prigrili kao supkulturni fenomen devedesetih godina dvadesetog veka stekli su mogućnost šire uključenosti s pojavom interneta i učinili da aktivno ponašanje publike postane standardnija praksa.

Tok koji bi mogao da bude važniji od bilo koje druge promene jeste pojava boks-paketa koji podrazumeva gledanje televizije na di-vi-diju. Di-vi-di omogućuje konzumiranje i sakupljanje televizijskih sadržaja na nove načine koji su drastično promenili mesto televizijskih serija u kulturnom miljeu i izmenili narativne mogućnosti koje kreatori imaju na raspolaganju. Tokom prvih 30 godina postojanja ovog medija, gledanje televizije su prvenstveno kontrolisale mreže koje su nudile ograničen izbor programa po usko ograničenom rasporedu bez drugih mogućnosti da se pristupi sadržaju. Dok su se repreze umnožavale u procesu distribucije kablovskim operatorima, obično su se prikazivale bez reda, ohrabrujući epizodične narrative koji bi mogli da obezbede gotovo nasumični prikaz serije. Otkad su kablovska televizija i video-rekorderi ušli u opštu upotrebu početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, fokus je pomeren prema kontroli gledalaca – širenju kanala koji su potpomogli rutinska ponavljanja, kako bi gledaoci mogli da nadoknade neki program u hronološki emitovanim reprizama ili da gledaju propuštene emisije na pretplatničkoj kablovskoj televiziji više puta u toku nedelje. Tehnologije koje pomeraju vreme kao što su obični i digitalni video-rekorderi omogućuju gledaocima da biraju kad žele da gledaju neki program, ali, što je važnije za narativnu strukturu, gledaoci mogu ponovo da gledaju epizode ili segmente i analiziraju složene trenutke. Uz paket TV na di-vi-diju, televizijski program sad predstavlja oplipljiv predmet koji se može kupiti, sakupljati i smestiti u katalog na vašoj polici, baš kao knjige i muzički albumi. Ovo pomaže u podizanju kulturne vrednosti televizijskih programa, odvajajući ih od emitovanja koje kontroliše industrija i obezbeđujući seriji paratekstualni okvir sačinjen od ambalaže, dizajna i video-dodataka koji komentarišu i proširuju tekst. Mogućnost fizičkog sakupljanja DVD kutija doprinosi njihovom estetskom položaju – mogućnost da se televizijska serija smesti na policu pored klasičnog filma ili romana stvara priliku za estetsku jednakost onako kako prolaznom sistemu emitovanja nikad nije pošlo za rukom. Televizijska serija koja je dobila verovatno najviše pohvala kritike do sada, *Doušnici*, nazivana je savremenim Dikensom ili Tolstojem, a ovu tvrdnju podupire njen status zaokruženog kolepcionarskog predmeta baš kao što je devetnaestovekovni roman zadobio kulturni legitimitet usled pomaka sa serijske na zaokruženu formu. (...)

Paket TV na di-vi-diju takođe menja uslove pod kojim gledaoci mogu da konzumiraju narativne tekstove, udaljavajući se od prenosnog prema izdavačkom modelu. Iako se takvo izdavanje sve više javlja u vidu digitalnih fajlova koji se preuzimaju preko aplikacije iTunes ili se puštaju na Netflixu umesto jenjavajućeg tržišta di-vi-dijeva, uticaji na prakse gledanja

su sasvim slični, pružajući gledaocima mogućnost znatno fleksibilnije kontrole načina na koji prate programe od prethodnih medijskih formata. Serijski kontinuitet može se značajno unaprediti ovim izdavačkim modelom, budući da gledaoci koji poseduju DVD setove ili preuzete fajlove mogu da oponašaju mogućnosti „slučajnog pristupa“ tipičnog za knjige kako bi potražili ili ponovo pustili trenutke iz prethodnih epizoda ili sezona. Današnji složeni narativi osmišljeni su tako da pronicljiv gledalac može pomno da odgleda neki program ne samo jedanput, već i da iznova gleda kako bi primetio dubinu aluzija, kako bi se divio prikazanom zanatskom umeću i kontinuitetu i kako bi razumeo detalje koji zahtevaju liberalnu upotrebu pauze i premotavanja. Složene komedije kao što je *Ometeni u razvoju* podstiču premotavanje i zamrzavanje kadrova kako bi se uhvatile vizuelne šale koje traju delić sekunde i kako bi se zaustavio mahniti tempo radi oporavka od smeha. Serijske misterije kao što su *Izgubljeni* navode nas da zaustavimo vreme na ekranu kako bismo analizirali sliku ili proverili s ostalim gledaocima da li smo u potpunosti razumeli ono što gledamo. (...). Di-vi-dijevi takođe mogu da obuhvataju snimke isečene iz prvobitnih emisija zbog vremenskih ili sadržajnih ograničenja, zbog čega ograničenja u televizijskom emitovanju postaju irrelevantna nakon objavlјivanja. Di-vi-dijevi mogu da prevaziđu prvobitno emitovane pilot-verzije, kao u slučaju *Veronike Mars*, čime ponovo ističu veći značaj autorske namere od umešanosti mreže kao dela šireg legitimiteta medija.

Za mnoge serije prilika da gledaoci gledaju prema sopstvenom rasporedu otvorila je pripovedačke mogućnosti, pošto oni koji gledaju di-vi-dijeve obično brže gledaju epizode zaredom, prelaze čitavu sezonu za nedelju dana, što stvara potpunije gledalačko iskustvo. Za neke serije zasnovane na napetim završecima, gledanje di-vi-dija pretvara se u mahničku trku ka narativnom ishodu, podstičući mentalitet bindžovanja nalik na kompulsivno „prejedanje“ slanim grickalicama. Na drugom kraju pripovedačkog spektra, spori razvoj događaja u *Doušnicima*, izostanak ekspozicije i pozamašna glumačka ekipa predstavljaju izazove za razumevanje na nedeljnem nivou u slučaju novog gledaoca – postoji previše mogućnosti da se zaborave povezanosti i da se izgubi trag mnoštву detalja ključnih za razumevanje složenosti prikazanog sveta, tako da gledanje serije na di-vi-diju pomaže u uspostavljanju ritma i kontinuiteta. Sastavljanje serije omogućuje gledaocima da sagledaju estetičke vrednosti jedinstva, složenosti i jasnih početaka i završetaka, što su osobine teško uočljive u slučaju postepenog prikazivanja serije. Serija traži od gledalaca da povezuju u to da je zapetljani, krivudav narativ vođen glavnim planom koji ispoljava kontinuitet i doslednost. Možemo smatrati da je ova potreba za jedinstvom i složenošću ispunjena zaokruženim izdanjima poput DVD setova i nazvati je *skockanom estetikom*, međusobno povezanim i tretiranom kao potpunom celinom poput formi povezanih na sličan način kao što su romani i filmovi.

Svakako postoje aspekti serijske estetike koji se mogu izgubiti u pomaku na skockanu estetiku, gde je najvažniji primer serija *Izgubljeni*. Iako brži tempo di-vi-dija ističe kako se svi delovi slagalice u ovoj seriji slažu (ili ne slažu), ovaj način maratonskog gledanja ne dozvoljava gledaocu da se usredredi na proces rešavanja zagonetke. Ono što pruža najviše užitka u ovoj seriji jeste šaljivi osećaj igre koji ispunjava jaz između epizoda i sezona, kad

se fanovi sakupljaju na onlajn-forumima i vikijima kako bi teoretičari, istraživali i diskutovali. Ovaj način uključivanja fanova zavisi od simultanog gledanja, pri čemu se svi nalaze kod iste tačke u priči, što omogućuje saradnički grupni proces dešifrovanja i uključivanja. Kad se serija *Izgubljeni* gleda preko skockanih paketa, ona je suštinski izolovana od veće zajednice obožavatelja i bogate mreže paratekstualnih materijala, što ukazuje na to da istinski prolazni aspekt serije nije predstavljao prvobitni tekstuálni prenos, već iskustvo gledanja u nastavcima. Kad naredna generacija medijskih istoričara pogleda seriju, od prvobitnog emitovanja ostaće jedino program i arhivirani paratekstovi – izgubiće se estetsko iskustvo kolektivnog dešifrovanja složenog narativa *Izgubljenih*. Strukturu toka prenosa može zamenui kontrola objavljivanja u paketu, ali postoji očigledan iškustveni gubitak koji se ne može zadržati na veštački način. Takve prakse serijskog konzumiranja nisu ograničene na televiziju, budući da su čitaoci devetnaestovekovne fikcije u nastavcima redovno diskutovali tekuće priče po njihovom pojavlivanju, objavljavali su kritičke prikaze u okviru pisama upućenih periodičnoj štampi, a čak su se i dopisivali sa autorima tokom čitavog procesa pisanja. Prema razmatranjima Šona O'Salivena o Dikensu i *Dedvudu*, jaz između epizoda čini sastavni deo fikcije u nastavcima, prostor između dostupnih jedinica priče kad i pisci i čitaoci zamišljaju nove mogućnosti i razmišljaju o starim pričama.² Iako je raspored emitovanja naposletku proizvoljan i veštački, takođe je produktivan u smislu da stvara strukturu za kolektivno sinhrono konzumiranje i obezbeđuje vreme za razmišljanje o narativnom svetu koji im se odvija pred očima.

Ovo dugačko razmatranje uticaja paketa TV na di-vi-diju stvara uslove za razumevanje narativne složenosti, budući da u prvi plan stavlja međusobno delovanje industrijskih strategija, tehnologija, gledalačkih praksi i poetske forme koji sačinjavaju fenomen složene televizije. Koristeći nove tehnologije (kućno snimanje, di-vi-dijeve, streaming) i onlajn učešće, gledaoci su uzeli aktivnu ulogu u konzumiranju složene televizije i pomogli njenom razvoju u medijskim industrijama. Ovi industrijski, kreativni, tehnološki ili participativni tokovi zajedno stvaraju uslove za razvoj *narativne složenosti kao priovedačkog modela*.

Televizijska operativna estetika i spektakularno prikovanje

Složenu televiziju odlikuju veće varijacije serijske forme od tradicionalnog epizodičnog emitovanja ili modela sapunica, što su omogućili pomaci u televizijskoj industriji, tehnologiji i gledalačkim praksama. Jedan od zanimljivijih načina na koje su kreatori odgovorili na ove pomake jeste stvaranje samosvesnjih načina prikovanja od onog koji postoji u konvencionalnoj televizijskoj naraciji. *Sajnfeld* predstavlja ključnu inovaciju u tom smislu, budući da serija uživa u mehanizmima zapleta, tkajući priče o svakom liku u datoj epizodi kroz malo verovatne slučajnosti, parodične medijske aluzije i kružnu strukturu. U konvencionalnim televizijskim narativima epizode obično imaju dva ili više tokova radnje koji se međusobno dopunjaju: glavni zaplet (A) koji preovladava u prikazanom vremenu i sekun-

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

darni zapleti (B) koji mogu da pruže tematske paralele ili kontrapunkt zapletu A, ali se retko prožimaju na planu radnje. Složenost, naročito u komedijama, deluje suprotno ovim normama tako što menja vezu između višestrukih zapleta i time stvara isprepletane priče koje se često sudaraju i podudaraju. *Sajnfeld* obično započinje četiri toka radnje odvojeno i prepušta iskusnom gledaocu da zamisli kako će se priče sudarati uz nezamislive posledice kroz čitav svet priče. Serije *Bez oduševljenja, molim, Ometeni u razvoju* i *Uvek je sunčano u Filadelfiji* prilagodile su i proširile takav isprepletan zaplet, protežući slučajnosti i sukobe od epizode do epizode tako što preobražavaju serijski narativ u razrađene interne šale. Na primer, jedino ako znate za Larijev susret s Majklom, slepim čovekom iz prve sezone serije *Bez oduševljenja, molim*, njegov povratak u četvrtoj epizodi ima smisla. Gledaoci takvih složenih komedija ne obraćaju pažnju samo na dijegetski svet prikazan u komedijama situacije, već i uživaju u kreativnim mehanizmima koji su uključeni u sposobnosti producenta da izvedu tako složene strukture zapleta, što je način gledanja koji Džefri Skons označava kao „metarefleksivni“.³ Ovaj skup užitaka podseća na uticajni koncept koji je izneo Nil Haris u prikazu F. T. Barnuma: Haris iznosi zapažanje da su Barnumovi mehanički trikovi i obmane pozivali gledaoce da usvoje „operativnu estetiku“, u kojoj se užitak manje odnosi na pitanje „šta će se dogoditi“, a više na to „kako je on to izveo“.⁴ Dok gledamo seriju *Sajnfeld* očekujemo da će minorni ciljevi svakog lika biti osujećeni u farsičnom raspletu, ali gledamo da vidimo kako će pisci izvesti do kraja narativne mehanizme potrebne za spajanje četiri toka radnje u pažljivo kalibriranu, komedijašku narativnu mašinu u maniru Ruba Goldberga. Ovaj vid stvaranja zapleta sadrži određeni stepen samosvesti, ne samo u eksplicitnoj refleksivnosti ovih programa (poput emisije unutar emisije u *Sajnfeldu* ili radog prihvatanja televizijskih tehnika kao što je prikriveno oglašavanje, pojavljivanje poznatih glumaca u minornim ulogama u reklamne svrhe i glas naratora u seriji *Ometeni u razvoju*), ali takođe u upoznatosti s tim da gledaoci gledaju složene programe delimično i da bi videri „kako će to izvesti“. Ova operativna estetika uočljiva je na onlajn-forumima kod fanova koji analiziraju tehnike koje složena televizija koristi kako bi usmeravala, manipulisala, obmanjivala i pogrešno upućivala gledaoce. Gledamo te emisije ne samo da bismo se zaokupili realističkim narativnim svetom, već i da bismo gledali aparaturu na delu i divili se zanatskom umeću.

Operativna estetika je naglašena u upadljivim trenucima unutar narativno složenih programa, posebnih sekvenci ili epizoda koje možemo smatrati srodnim specijalnim efektima. (...) Složena televizija nudi drugi vid atrakcija: *narativni specijalni efekat*. Ovo sredstvo se javlja kad emisija pokaže svoje pripovedačke mišiće kako bi zbumila i začudila gledaoca, kao u slučaju velikih vremenskih skokova ili otkrivanju prospekcija u *Izgubljenima* ili naknadno ubacivanje junakinje Don u seriju *Bafi* iz pozadinske priče. Ovi spektakularni trenuci skreću pažnju na konstruisanu prirodu naracije i traže od nas da se divimo načinu na koji su pisci to izveli; često se ti primeri odriču striktnog realizma u zamenu za formalno

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

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

svesnu razrađenu strukturu u kojoj posmatramo proces naracije kao mašinu i ne bavimo se njenom dijegezom. Kontrola slučajnog pristupa di-vi-dija u velikoj meri pospešuje i omogućuje gledaocima da primene operativnu estetiku, koja dopušta pauziranje, premotavanje i pomnu analizu na usporenom snimku kako bi se iščačkali narativni tragovi i ponovo pustili prošli momenti da bi istakli reprezentativne trenutke narativne strukture. (...)

Moć operativne estetike proizlazi iz manipulacije neke emisije sopstvenim *intrinzičnim normama* ili obrascima i očekivanjima koje određena serija stvara za sebe. (...) Kad se programi utvrde u vlastitim složenim konvencijama, takođe se divimo tome koliko kreatori mogu da pomere granice složenosti, pružajući razrađene varijacije na teme i norme; ovi narativni specijalni efekti mogu predstavljati vrhunce emisija, kao kad se sve divergentne linije radnje sudare ili kad nas preokret u zapletu navede da preispitamo sve što smo pret-hodno videli u epizodi. Ili narativni spektakli mogu predstavljati varijacije na temu – svaka epizoda serije *Dva metra ispod zemlje* počinje „smrću nedelje“, ali do druge sezone kreatori variraju prikaz ovih smrti kako bi pružili pogrešne smernice i razrade da bi gledaocima održali pažnju kad shvate unutrašnje norme emisije. (...) Ovde nije reč o refleksivnoj samovesti koja priznaje sopstvenu strukturu ili o tehnicu nekih modernističkih umetničkih filmova ili Brehtovom teatru koji od nas traže da posmatramo njihovu osobinu izgrađenosti sa emocionalne udaljenosti; operativna refleksivnost nas ohrabruje da se istovremeno zanimamo za priču i divimo načinu na koji je ispričana.

Drugi nivo narativnog spektakla usmeren je na čitave epizode. *Bafi* je (...) ostvaren program za narativno spektakularne tematske epizode, gde su pojedinačne epizode zasnovane na narativnim sredstvima poput izrazitih ograničenja priovedačkih parametara (kao što je tišina u istoimenoj epizodi), mešavina žanrova (muzička epizoda „Još jednom osećajno“), promene perspektive (pričanje avanturičke priče iz ugla običnog prolaznika Ksandera u epizodi „Zepo“) ili stavljanje u prvi plan neobičnog naratora (Endruov pseudodokumentarac u epizodi „Priovedač“). Dok svaka od ovih epizoda, kao i njima sličnih u *Dosijeu X* („Ponedeljak“, „Trougao“, *Sajnfeld* („Izdaja“, „Parking“), *Stažisti* („Njegova priča“, „Zabrljaо sam“), *Simpsonovi* („Trilogija greške“, „22 kratke priče o Springfieldu“), *Izgubljeni* („Ostalih 48 dana“, „Razotkrivanje“), *Klub otpisanih* („Paradigme ljudskog pamćenja“, „Teorija lekovitog haosa“) i *Čista hemija* („Muva“) može pružiti dijegetsko uzbuđenje i smeh, veći užitak u ovim programima pruža divljenje priovedačkoj smelosti koja dolazi do izražaja u narušavanju priovedačkih konvencija. Kroz operativnu estetiku ovi složeni narativi pozivaju gledaoce da se angažuju kao formalni analitičari i da detaljno razmotre tehnike upotrebljene za prenošenje spektakularnih prikaza priovedačke veštine; ovi programi u velikoj meri podstiču ovaj način formalno svesnog gledanja, budući da je užitak u njima usađen u nivo svesti koji prevazilazi tradicionalni fokus na dijegetsku radnju tipičnu za većinu dominantnih popularnih narativa.

Individualne epizode mogu aktivirati operativnu estetiku kroz narativni spektakl, ali celi programi takođe mogu biti zasnovani na takvoj priovedačkoj pirotehnici, bilo kroz tekuće priče ili inherentnu strukturu. (...) Jedan od programa poznatih po priovedačkom diskursu (načinu na koji je priča ispričana) više nego po samoj priči jeste *Bumtaun*, koji nu-

di gotovo tipične policijske priče, ali kad se ispričaju iz promenjivih, višestrukih, ograničenih perspektiva među čitavom plejadom likova, slučajevi postaju iznijansirани i složeniji nego što se u početku činilo. (...) Serija *Ponovo na okupu* govori o grupi srednjoškolskih prijatelja gde svaka nedeljna epizoda prikazuje jednu godinu u njihovim životima u rasponu od dvadeset godina, dok *Svitanje* ograničava temporalnost ponavljanjima. U svim ovim emisijama uglavnom kratkog veka, ono što se može smatrati najupečatljivijim i osobenim nisu ispričane priče, već narativne strategije kojima su ispričane.

Složeni narativi takođe upotrebljavaju niz pripovedačkih sredstava koji se koriste često i redovno da su postale narativna pravila, a ne izuzeci. Analepse ili promene u hronologiji; retrospekcije koje služe bilo za pripovedanje ključne narativne pozadinske priče ili za uokviravanje radnje čitave epizode u prošlom vremenu; sekvene sna ili fantazije koje istražuju mogućnosti drugih scenarija ili ispituju unutrašnji život nekog lika; ponovno pričanje iste priče iz više perspektiva („Rašomonijada“) – ništa od pomenutog nije neobično na konvencionalnoj televiziji. (...) U složenim televizijskim sadržajima takve varijacije pripovedačkih strategija uobičajene su i označene suptilnije ili s odlaganjem; ove emisije se stvaraju bez straha od privremene zbnjenosti gledalaca. Fantastične sekvene postoje u velikom broju bez jasnih razgraničenja ili signala, budući da serije kao što su *Porodica Soprano*, *Dva metra ispod zemlje*, *Svemirska krstarica Galaktika* i druge prikazuju vizije događaja koje osciliraju između subjektivnosti likova i dijegetske realnosti, igrajući se neodređenom granicom kako bi obezbedile dubinu likova, napetost i komični efekat. Složena naracija često ruši četvrti zid, bilo kroz vizuelno predstavljeno direktno obraćanje (*U kancelariji*) ili još neodređeniju naraciju koja zamagljuje granicu između dijegetskog i nedijegetskog (*Stažisti*, *Veronika Mars* itd.), usmeravajući pažnju na sopstveno kršenje konvencije. U svim ovim programima nedostatak eksplicitnih pripovedačkih pokazatelja i smernica stvara trenutke dezorientacije, tražeći od gledalaca da se aktivnije uključe u razumevanje priče i nagrađujući redovne gledaoce koji su savladali interne konvencije složene naracije u svakom programu. Ove strategije jesu slične formalnim dimenzijama umetničke kinematografije, ali ispoljavaju se u izrazito popularnim kontekstima za masovnu publiku – privremenno jesmo zbnjeni, ali nas ove emisije pozivaju da verujemo u razrešenje do kog ćemo na kraju doći u trenutku složenog ali koherentnog razumevanja, a ne u dvosmislenost i upitnu uzročnost tipičnu za mnoge umetničke filmove. (...) Kinematografija je takođe svedočila pojavi popularnog kruga „zagonetnih filmova“ koji zahtevaju od publike da nauče posebna pravila filma kako bi razumeli narativ (kao što su *Šesto čulo*, *Petparačke priče*, *Memento*, *Adaptacija* itd.) i koji su preuzeli estetiku igara, pozivajući publiku da se igra zajedno sa kreatorima i pronikne u kodove tumačenja kako bi razumeli njihove složene narativne strategije. (...) Čini se da je ključni cilj zagonetnih filmova, video-igara i složenih televizijskih serija želja da gledalac bude aktivno uključen u priču i uspešno iznenađen kroz pripovedačke manipulacije. Ovde je reč o operativnoj estetici koja uživa u rezultatima mašine dok se istovremeno divi načinu njenog funkcionisanja. (...) Ovi programi mogu biti prilično popularni kod masovne publike (*Izgubljeni*, *Sajfeld*, *Dosije X*) ili mogu privlačiti uži krug posvećenih gledalaca voljnih da ulože napor u proces dešifrovanja (*Ometeni u razvoju*, *Ve-*

ronika Mars) – dok zasigurno mnogi od ovih kulturnih programa imaju zahtevne narative koji se mogu učiniti nepristupačnim za masovnu publiku, upečatljiva popularnost nekih složenih programa ukazuje na to da masovna publiku može da se zaokupi i uživa u prilično izazovnim i zamršenim pričama. Ovim se ne umanjuje značaj tradicionalnog užitka u dubini prikazivanja likova, vešto izvedenom razrešenju zapleta, doslednosti u svetu priče, uzbudjenju usmerenom na akciju i humor – složena televizija u svom najboljem izdanju upotrebljava sve ove elemente, istovremeno dodajući operativne mogućnosti formalnog angažmana.

Literatura:

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); i Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007).

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

(Engleskog prevela **Nataša Srdić**)