Džejson Mitel

KONTEKST, OGRANIČENJA I KONCEPTI LIKOVA

Poetiku televizijskog pripovedanja možemo razumeti jedino unutar njegovih specifičnih konteksta, gde industrijske norme i posmatračke prakse pomažu u oblikovanju kreativnih mogućnosti koje producenti imaju na raspolaganju. Ovi konteksti jasno razlikuju karakterizaciju serijske televizije od drugih medija. Jedno od ključnih ograničenja televizijskih likova proističe iz njihovog saradničkog porekla između glumaca koji ih tumače i pisaca/producenata koji osmišljavaju radnje i dijaloge. U proizvodnom modelu koji potiče od televizijskog pisca ova saradnja se najčešće razvija kroz proces pretprodukcije između glumaca i izvršnih producenata. U filmskoj produkciji režiser je glavna veza između scenarija i glumca, pomaže u sprovođenju izvedbe i oblikuje je u narativnu celinu, ali promenljiv niz televizijskih režisera stavlja tu ulogu više u ruke producenata koji su obično pisci ili u nekim slučajevima pisci-režiseri. U drugim slučajevima, glumci su direktno uključeni u proces pisanja, kao što je Tina Fej („Televizijska posla"), koja je stvorila i upravljala programima (sama ili u timu). (...) Iako glumci obično sklapaju dugoročne ugovore kako bi se obezbedila njihova stalna raspoloživost, ponekad glumac mora da ode ranije nego što su pisci isplanirali za nekog lika – glumac može da umre, kao što je slučaj s Nensi Marčand u seriji *Porodica Soprano* ili zbog bolesti ne mogu da glume. Nova podela uloga značajnih redovnih likova prilično je retka pojava u serijama koje se emituju u udarnim terminima, dok je donekle češća u slučaju komedija situacije, a još češća kod sapunica koje se prikazuju u dnevnim terminima. Budući da većina serija u udarnim terminima teži određenom stepenu naturalizma i doslednosti u predstavljanju svetova priče, dodela uloge drugom glumcu za isti lik obično deluje previše izveštačeno, kao i umanjivanje značaja potencijalnog doprinosa prvobitnog glumca identitetu lika. Svakako najinovativniji i najrašireniji slučaj nove podele uloga javlja se u seriji *Doktor Hu*, pošto je Vilijam Hartnel, prvobitni glumac koji je tumačio Doktora, odlučio da napusti seriju 1966. godine; pozivajući se na naučnofantastičnu premisu programa da se telo nekog lika regeneriše pred smrt, pisci su stvorili „klauzulu o mogućem neizvršenju ugovornih obaveza", koja je omogućila novim glumcima da preuzmu ulogu i dovela do 11 različitih Doktora do 2012. godine. Češće od nove podele uloga, producenti integrišu odlazak glumca ili druge promene u svet priče. Obično pisci imaju posla s glumcima čiji raspored ograničava njihovu raspoloživost, što dovodi do stvaranja epizoda bez prisustva određenog lika ili s njegovim ograničenim prisustvom, i moraju na sličan način da oblikuju priče zasnovane na glumačkim ugovorima. Slična okolnost javlja se kad glumica zatrudni, te pisci moraju da integrišu trudnoću u njenu ulogu, da pokušaju da sakriju trudnoću posredstvom kostima ili da privremeno prekinu produkciju.

Kad glumac odluči da napusti program ili producenti otpuste glumca iz privatnih razloga, tekući narativ mora da se promeni kako bi opravdao ovo odsustvo – to se desilo sa krajnje zapaženim odlaskom Čarlija Šina iz *Dva i po muškarca*, zbog čega je u seriji njegov lik morao da umre nakon što ga udari voz. Šinov slučaj ističe činjenicu da su gledaoci često veoma svesni problema izvan ekrana koji utiču na priču, pri čemu događaji iz stvarnog života funkcionišu kao paratekstualni okvir za predviđanje i tumačenje serije. (...) Ako životi glumaca izvan malih ekrana mogu da ograniče seriju, takođe mogu da otvore prostor za zanimljive odjeke. U skladu s mnogim naučnim istraživanjima, glumci služe kao mesta intertekstualnosti koja spajaju sećanja gledalaca na prethodne likove i znanje o njihovim životima izvan ekrana kako bi uticala na naše razumevanje uloge. Ovaj intertekstualni odjek može se pojačati kroz serijski narativ, kako se naše bavljenje glumcima proteže kroz vreme i možemo da posvedočimo ličnoj promeni neke zvezde u pauzama između epizoda. Zvezde takođe prati aura prethodnih uloga, kao što je poznavanje Alana Alde u kultnoj ulozi Hokaja Pirsa u seriji *Meš*, kao i njegov vlastiti dobro poznati levo orijentisan aktivizam, pri čemu i jedno i drugo podriva konzervativnu politiku njegovog lika republikanca Arnolda Vinika u seriji *Zapadno krilo*, što ga čini prihvatljivijom figurom unutar suštinskog liberalnog senzibiliteta serije. Imidž zvezde Majkla Dž. Foksa kao dopadljivog predvodnika osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka drastično se izmenio nakon što je oboleo od Parkinsonove bolesti: početkom dvehiljaditih pojavljivao se u manjim periodičnim ulogama u serijama kao što su *Stažisti*, *Spasi me* i *Dobra žena*, igrajući uloge koje često stavljaju na probu njegov utvrđeni šarm i ističu njegovu onesposobljenost tako da jasno pozivaju na ekstratekstualno znanje publike. Gledaoci prilaze nekom liku uz pregršt konteksta povezanih s njim kao sa zvezdom, uz aluzije iz života na malom ekranu i izvan njega koje pomažu u oblikovanju pripovedačkih praksi.

Filmski stručnjak Mari Smit ukazuje na *prepoznavanje* kao na jednu od glavnih komponenti interesovanja za likove, budući da filmski gledaoci moraju da naprave razliku između likova i drugih figura, bilo da su neljudski predmeti ili ljudi koji se ne uspinju do nivoa lika, kao što su statisti u grupnim scenama.[1] Za serijske televizijske programe, prepoznavanje takođe znači da gledaoci prave razliku između uloga u tekućem sastavu serije, gde su likovi postavljeni u fluidne ali smislene nivoe koji se sastoje od primarnih glavnih likova, sekundarnih sporednih likova, tercijarnih periodičnih likova, gostujućih likova u pojedinim epizodama i pozadinskih statista. Ovi nivoi imaju značaja za industriju, budući da glumački ugovori, pojavljivanje u uvodnim i odjavnim špicama, honorari i dugoročna raspoloživost utiču na to kako lik funkcioniše u tekućoj priči. Gledaoci su u različitoj meri svesni ovih faktora, ali čak i posve nemaran posmatrač pretpostavlja da će glavni glumci pre preživeti i služiti kao narativni fokus. Narativna iznenađenja mogu da osujete špice, kao što je uključivanje Spajka, omiljenog lika fanova serije *Bafi*, u glumačku ekipu pete sezone serije *Anđeo*, što se otkriva tek u poslednjim trenucima prve epizode, ali glumac Džejms Marsters pojavio se u uvodnoj špici kao član tekuće ekipe. (...) Za priče koje se baziraju na pitanju života

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

ili smrti, ovo saznanje utiče na naša narativna iskustva, stoga što pretpostavljamo određeni stepen bezbednosti (glavnog) lika nasuprot pretnjama da likovi nestanu. Posvećeni fanovi su i te tako svesni konvencija kao što su „crvene košulje" – naziv su dobile po kostimima koje su nosili statisti u ulozi članova posade u prvobitnim *Zvezdanim stazama* koji su bili osuđeni da prvi izgube živote u bilo kojoj misiji – koje pomažu u oblikovanju narativnih očekivanja o mogućem napretku priče. Kako bi suzbili takva očekivanja, mnogi složeni programi su lišavali života glavne likove u prvim fazama prikazivanja kako bi podigli dramske uloge, što je slučaj sa serijama *24*, *Doušnici,* između mnogih ostalih, iako takve smrti gotovo uvek zadese sporedne likove, a ne ključne junake koji obično ostanu bezbedni do poslednje sezone serije. Jedan od izazova serijskih programa jeste stvaranje dramskih uloga uprkos tome što gledaoci znaju kako fikcionalna opasnost koja preti glavnim likovima teško može da se ostvari.

Zanimljiv slučaj relativne bezbednosti glavnih likova jeste *Igra prestola*, kad je lik koji je izgledao kao glavni protagonista, Ned Stark, pogubljen pred kraj prve sezone. Ovaj televizijski program je zasnovan na nizu romana, gde je Nedova šokantna smrt prikazana u prvoj knjizi objavljenoj 1996. godine – u trenutku kad je otpočelo emitovanje serije 2011. godine, svi koji su pročitali romane ili pratili njihove kritičke prikaze očekivali su Nedovu smrt. Ipak, veliki broj fanova televizijskog programa neupućenih u tu okolnost reagovao je burno, šokiran Starkovom smrću, pri čemu su gledaoci pretili bojkotom serije ili otkazivanjem kanala HBO, mada su to uglavnom bile jalove pretnje. (...) Ovim se ističu različita očekivanja između romana i televizije: romani obično stvaraju veze s likovima – i prema nekim navodima, čitaoci ovih romana bili su na sličan način gnevni kad su pročitali o Starkovoj smrti – ali postoji duža tradicija romana koji ubijaju likove, a višestruko fokalizovana struktura knjiga decentralizovala je Neda kao glavnog lika. Za televiziju, lik oličen u glumcu stvara drugačiju vrstu parasocijalne veze; kad se udruži sa davno uspostavljenim normama medija i industrijskim signalima poput redosleda u špicama (glumac Šon Bin je bio prvi u uvodnoj špici prve sezone) i ugledom glumaca, gledaoci izgleda da očekuju više bezbednosti i dugoročnu obavezu prema glavnim likovima. (...)

Zašto televizijske serije u tolikoj meri polažu na stabilnost i bezbednost ključnih likova dok druge potiskuju na kratkotrajnu periferiju? Na nivou industrije, postoje tendencije da se neki program dovodi u vezu s brojem glumaca koji mogu promovisati seriju i predstavljati je u javnosti. Sa stvaralačke strane, većina programa definiše se ključnim likovima i mrežom njihovih odnosa, te njihova zamena postaje izazov da se ne izgubi ono što je privuklo fanove – ovo naročito važi za komedije, gde dinamika glumačkog sastava obično čini dati program posebnim, pri čemu se zamena ili dodavanje ključnih likova često ispostavljaju problematičnim. Dramske serije jesu zasnovane na uzvišenoj ideji ili složenom zapletu, ali sastav likova u njihovoj srži obično privlači gledaoce, što se vidi na primeru serija kao što je *Skok u budućnost* koje nisu uspele da stvore dovoljno uverljive likove na kojima bi se zasnivalo zagonetno pripovedanje. (...) Epizodične proceduralne drame predstavljaju najčešći tip programa s promenljivim sastavom likova, budući da serije koje se dugo emituju kao što je *Red i zakon* učestalo menjaju likove. Takve zamene manje remete

tok priče jer on zavisi od nedeljnih slučajeva, uz centralnu postavku i ton, dok svaki lik ima funkcionersku ulogu u organizaciji, a ne fokusira se na razvučene odnose između likova koji se mogu potisnuti u tercijarne tokove radnje. Čak i u takvim proceduralnim dramama, gledaoci se vezuju za određene likove i odnose, zbog čega neki likovi opstaju mnogo godina.

Doslednost televizijskih likova predstavlja primarni odnos gledalaca prema programima kako bi razvili dugoročne veze s likovima. Termin za takav odnos datira iz pedesetih godina dvadesetog veka i rane ere istraživanja masovnih komunikacija: *parasocijalni odnosi*.[2] Dok se ideja o parasocijalnim odnosima između medijskih konzumenata i televizijskih ličnosti, bilo da su to stvarne slavne ličnosti ili fikcionalni likovi, često smatrala patološki nezdravom nesposobnošću razlikovanja stvarnosti i medija, može se pak posmatrati kao aspekt aktivne medijske konzumacije u kojoj fanovi sudeluju, biraju da se bave medijskim tekstom i da mu dopuste da zađe u vlastite živote. Ne bi trebalo da pretpostavimo da je briga o likovima znak nezdravih granica, već da je pre reč o ključnoj komponenti univerzalne prakse pripovedanja – privremeno predajemo deo sebe fikciji kako bismo proizveli emocionalnu reakciju. Mari Smit predlaže detaljnu teoriju takvog odnosa prema likovima i formuliše je kao jasno odeljen proces zamišljanja sebe u odnosu na fikciju, a ne zamagljivanje granice između stvarnosti i fikcije.[3]

Serijski televizijski programi predstavljaju dugoročni proces kojim se narativ proteže u vremenu uz pauze između epizoda. Gledalac će nužno nastaviti da se bavi nekim likom tokom tih pauza, budući da posvećeni fanovi razmišljaju i razgovaraju o likovima i možda čak stvaraju sopstvene paratekstualne produžetke kao što su fan-fikcija ili video-zapisi. Zvanično proizvedeni paratekstovi takođe mogu da popune te praznine, bilo da je reč o karakterističnim blogovima, dnevnicima ili komentarima u potkastima, intervjuima ili drugim izvorima insajderskih informacija. Takvi tekući parasocijalni odnosi naglašeniji su u slučaju televizije, gde tipično konuzimranje domaćih programa bukvalno podrazumeva pozivanje likova u vaš dom, često u redovne zakazane posete tokom godina. Fanovi će često razvijati iskrene emocionalne veze s likovima, označavajući određene figure kao svoje „televizijske momke/devojke" ili negujući mrsku (ali često ugodnu) antipatiju prema liku. Takva ulaganja su znatno češća od retkih primera gde gledalac bukvalno zamagljuje granice između fikcije i stvarnosti, što ima za posledicu uhođenje i slične oblike ponašanja; po pravilu, većina gledalaca se iz zabave uključuje u svet priče gde se fikcionalni okvir tretira „kao da" je stvaran, pri čemu se iskreno i osećajno vezuju za prikaze za koje znaju da su fikcija. Gledaoci mogu da zamišljaju odnose između sebe i fikcionalnih likova, ali češće ulažu emocije u okviru samog fikcionalnog okvira. U tekućoj seriji gledaoci se intenzivno unose u zapetljane romantične odnose između likova, navijajući za određene veze na forumima s drugim fanovima. Gledaocima nije stalo samo do romantične strane likova, već često bodre određene figure da dožive uspeh ili neuspeh u poslu, kriminalu ili u pogledu

[2] Videti: Donald Horton i Richard Wohl, „Mass Communication and Parasocial Interaction: Observations on Intimacy at a Distance," *Psychiatry* 19 (1956), str. 215–229.
[3] Smith, *Engaging Characters*.

drugih profesionalnih ishoda, kao što proživljavaju prekretnice ili promene u različitim odnosima s porodicom i prijateljima, budući da fanovi ulažu sebe u posebnu narativnu budućnost. (...)

Često se ove veze između gledalaca i likova nazivaju „identifikacijom", ali ja se slažem sa Smitom da taj termin ne može na adekvatan način da prenese složenost gledalačkog procesa; umesto toga, on predlaže tezu da angažman oko likova uključuje prakse prepoznavanja, poistovećivanja i odanosti. *Usaglašavanje* se sastoji od privrženosti likovima, gde pratimo događaje određenih likova, i pristupa subjektivnim unutrašnjim emocionalnim stanjima, misaonim procesima i moralnosti. U dugotrajnoj seriji, privrženost je ključna varijabla, budući da se naša relativna povezanost sa pojedincima može menjati iz epizode u epizodu, a gotovo sve serije po pravilu stvaraju višestruke oblike privrženosti nizu likova. (...) Privrženost je naročito važna za serijske programe, budući da provođenje vremena s likovima podstiče parasocijalne veze – što više vremena provodimo uz određene likove, produžujemo vreme kroz hipotetičko i paratekstualno angažovanje izvan samog čina gledanja programa. Strategije privrženosti mogu da postanu ključno mesto unutrašnjih normi koje pomažu u definisanju pripovedačkih parametara serije. Primer za to je serija *Izgubljeni*, zasnovana na obrascu pojedinačnih epizoda fokusiranih na jedan lik, uključujući retrospekcije (u prve tri sezone), prospekcije (četvrta sezona), putovanje kroz vreme (peta sezona) ili sećanja iz alternativnih svetova (šesta sezona); fanovi obično označavaju ove epizode kao one „sa" određenim likom, kao u slučaju „epizode s Kejt". Takve epizode produbljuju znanje gledaoca o određenim likovima tako što omogućuju pristup njihovim pozadinskim pričama (ili budućnostima), čime gledalac stiče širi opseg saznanja nego što bilo koji lik poseduje, prikazan kroz postepeno nagomilavanje iz epizode u epizodu. (...) Naše *poistovećivanje* s likovima zasigurno se menja u toku serije – ali da li se sami likovi menjaju?

Serijski likovi i mogućnost promene

Gledaoci televizijskih serija uključuju se u tekući dinamični sistem, a ne u ograničeni tekst kao u slučaju većine filmova. Prepoznajemo likove ne samo unutar fiksnog sastava, već i iz epizode u epizodu, preko praznina različitih dužina u vremenu prikazanom na ekranu i u vremenu priče. (...) Ali na apstraktnijem nivou, kako prepoznajemo lik koji se promenio od prve do poslednje epizode?

Dok se može činiti kao da deo užitka u serijskom narativu leži u posmatranju rasta i razvoja likova kroz vreme, većina serijskih likova su postojani i dosledni, a ne promenljivi entiteti. Ovim se ne nagoveštava da serijski likovi ne proživljavaju krupne životne događaje, traume, sukobe i druge događaje koji utiču na to ko su oni – svakako, većina serijskih likova doživljava nerealistički broj takvih pojava u izrazito dramskom domenu fikcije. Ali uprkos takvim životno opredeljujućim događajima, televizijski likovi su uglavnom postojani i nagomilavaju narativno iskustvo, pre no što se usled njega menjaju, kao što tvrdi Roberta Pirson:

Tokom dugotrajne serije rutinsko nagomilavanje osobina i biografija u svrhu unošenja novina može dovesti do izrazito razrađenih likova. Ali izrazito razrađen lik nije isto što i dobro razvijen lik (...). Za književne i dramske kritičare, razvoj često znači da protagonista raste, postiže viši nivo samosvesti i donosi odluke koje mu menjaju život. Ali repetitivna priroda televizijske serije diktira stanje relativne stabilnosti likova, čiji neuspeh da izvrše ključne narativne funkcije i da sudeluju s drugim likovima na unapred utvrđen način može ozbiljno da naruši premisu na kojoj je serija zasnovana... Kad je reč o televiziji, preciznije je govoriti o nadograđivanju i dubini likova nego o njihovom razvoju. Dugotrajna američka televizijska serija može da stvori izuzetno razrađene likove koji poseduju veću dubinu i nadogradnju nego što je to slučaj s bilo kojim savremenim medijem.[4]

Slažem se s Pirsonovom i njenim prikazom većine serijskih likova, gde razrađenost menja promenu, ali svakako postoje izuzeci, gde se javljaju razvoj i transformacija likova. Smitov treći faktor bavljenja likovima jeste *odanost*, moralna procena lika s kojim se poistovećujemo, u kojoj saosećamo sa njihovim verovanjima i etikom, te smo stoga emotivno uključeni u njihove priče. Kad Pirsonova povezuje razvoj likova s „većim stepenom samosvesti" i „odlukama koje menjaju život", misli na promene u unutrašnjim verovanjima i moralnim vrednostima (što dovodi do promene radnje) koje Smit formuliše kao podsticanje odanosti. Većina takvih promena u seriji je ili privremena i može se pripisati spoljnjem faktoru koji se proteže tokom jedne epizode ili kratkog dela razvojnog puta, ili je reč o izmenama u ponašanju i stavovima na srednjem nivou, a ne o transformacijama ključne moralnosti i etike na visokom nivou koje bi podstakle promenu naše odanosti. Stoga, kad ispitujemo stabilnost i promenu, moramo da tragamo za naznakama izmenjene odanosti podstaknutih transformacijama u spoljnim radnjama i unutrašnjim mislima i osećanjima. Ali, pošto možemo pristupiti unutrašnjem svetu jedino kroz spoljne pokazatelje – novi izgled nekog lika može da ukazuje na izmenjeni stav ili sistem verovanja, kao što je drugačija frizura ili odeća – promene u odanosti liku moraju da se ispolje spolja. Naravno, dijalog, kostimi i izgled mogu biti naznake isključivo površnih promena ili pokušaja lika da se promeni koje bi gledaoci trebalo da vide kao krajnje uzaludne. Niz spoljnih pokazatelja mora da potvrdi unutrašnja stanja složenih višeslojnih likova i obično očigledne radnje govore više od dijaloga. Na kraju prve sezone serije *Domovina*, agentkinja Cije Keri Metison doživljava nervni slom koji smo naslućivali, budući da saznajemo o njenoj bipolarnoj mentalnoj bolesti u pilot-epizodi i vidimo kako joj ponestaje lekova usred sezone. U toku sloma ona tvrdi da je dobro, ali manična gluma Kler Dejns opovrgava takve tvrdnje, dok mi u sprezi s njenim prijateljem Solom pokušavamo da shvatimo u kojoj meri je izgubila kontakt sa stvarnošću. On na kraju pronalazi odgovor, a i mi s njim, kad pronađe ogroman zidni kolaž raznobojno šifrovanih papira koje je ona sastavila u manič nom napadu – više od bilo kog drugog pokazatelja, ovo njenih ruku delo prenosi stanje njenog rastrojstva i učvršćuje našu odanost njoj, jer kroz ludilo ona otkriva obrazac koji joj pomaže da se približi istini o

[4] Roberta Pearson, „Anatomising Gilbert Grisson: The Structure and Function of the Televisual Character", u: *Reading* CSI*: Crime TV Under the Microscope*, ur. Michael Allen (London: I. B. Tauris, 2007), 39–56, str. 55–56.

terorističkoj zaveri. Stoga, dok želimo da procenimo unutrašnji svet nekog lika, to činimo uglavnom na osnovu onoga što rade, uz pomoć načina na koji drugi likovi posmatraju, sudeluju i govore o njima; kroz ove radnje i reakcije pružamo odanost određenom nizu likova. To što ostajemo odani Keri kroz njen nervni slom znači da je reč o promeni njenog ponašanja, a ne o moralnoj promeni – Keri i dalje pokreću plemenita etika i dosledna verovanja, iako se njeno ponašanje i stavovi drastično razlikuju od početka sezone, te verujemo da je ta promena privremena i očekujemo da će povratiti stabilnost nakon psihijatrijske terapije.

Ponekad se promene likova ne ispoljavaju jasno u postupcima, te je jedan način za merenje promene likova postavljanje hipotetičkog pitanja: kad bi se „stari" lik koji je postojao na početku serije suočio sa istim scenarijem kao kasnije, da li bi se njegovo ponašanje znatno razlikovalo od ponašanja „novog" lika? Iako je jasno da je ovaj test veštački, budući da izostavljanje konteksta lišava lik upravo onih događaja koji pomažu u stvaranju i oblikovanju njegovog identiteta, ipak skreće pažnju na uticaje narativnih događaja na verovanja, vrednosti i etiku lika. U poslednjim sezonama *Sopranovih*, Toni mora da odluči kako da se nosi s glasinama da je njegov „kapetan" Vito gej; odsustvo delovanja i neodlučno oklevanje suprotstavljeni su Filu koji uzima stvari u svoje ruke kako bi brutalno ubio Vita. Iako svedočimo godinama Tonijevog života, uključujući sate terapije i brojne traume, ne verujem da bi Toni iz prve sezone postupio znatno drugačije prema Vitu, što ukazuje na to da je on u suštini i dalje isti lik koji se bori s niskim stepenom savesti i zrnom ljudskosti sukobljenih sa žestokim besom i utvrđenim kulturnim normama svoje nemoralne profesije. Naravno, takvi misaoni eksperimenti ne predstavljaju precizne mere i različiti gledaoci će doći do drugačijih zaključaka. (...)

Ne ispoljavaju se sve promene u postupcima budući da značajan način promene likova može da predstavlja pomerena perspektiva o njima i njihovoj situaciji koja se ne ispoljava u različitim postupcima. Karmela Soprano je dobar primer lika koji u više navrata pokušava da se promeni spolja, stvaranjem novih odnosa, traženjem karijere, promenom izgleda ili materijalnog sveta ili čak tako što ostavlja muža, ali nijedna od ovih promena kao da ne utiče mnogo na srž njenog karaktera jer se uvek vraća na narativni *status quo*. Ipak, Karmela izgleda kao da jeste naučila nešto o sebi i promenila vlastite unutrašnje stavove, pomirila se i prihvatila suštinsko licemerje svog načina života i Tonijeve profesije posle brojnih trauma i uzaludnih pokušaja da se promeni. Mi ovaj preokret ne procenjujemo toliko na osnovu drugačijih postupaka koliko na osnovu suptilnih promena u glumi Edi Falko – na osnovu toga kako posmatra ljude i stvari, kako se njene emotivne reakcije na Tonijeve postupke ublažavaju – i na osnovu kontrasta prema drugim likovima koji se ne razvijaju i sazrevaju; kroz ove finese možemo gledati na nju kao na promenjeni lik na načine koji možda nisu promenili njene prethodne postupke. Takođe ispunjavamo praznine u ovim često tihim trenucima kad Karmela posmatra ili reaguje na nešto tako što zamišljamo njeno unutrašnje stanje na osnovu vlastitih sećanja na njen lik iz prethodnih epizoda serije, stvarajući unutrašnji monolog koji povezuje trenutke iz čitavog života koji smo delili s njom.

Likovi se retko menjaju u ovako značajnoj meri, ali naše razumevanje se često menja, što je promena donekle drugačijeg narativnog reda koju bismo mogli da nazovemo *razrađivanje likova*, pozivajući se na Pirsonovu i njeno razlikovanje razrađenih i razvijenih likova. Ovaj model promene koristi serijsku formu kako bi postepeno otkrivao aspekte lika tokom vremena, tako da izgledaju novo publici, čak i ako predstavljaju dosledne i nepromenljive crte lika. Retrospektivna struktura serije *Izgubljeni* oslanjala se na moć razrađivanja likova, budući da je svaka epizoda otkrivala elemente pozadinske priče nekog lika koja baca novo svetlo na njihove postupke na ostrvu i menja naš pogled na njih, umesto više unutrašnjih promena likova. Dok je većina programa manje zasnovana na takvim strukturama, mnogi koriste povremene flešbekove ili prepričavanje kako bi ispunili ključne pozadinske kontekste u cilju razrađivanja likova. Pošto u velikoj meri procenjujemo promenu likova na osnovu sopstvene odanosti njima, razrađivanje pozadinske priče nekog lika može učiniti statičnu figuru dinamičnijom, pri čemu naši promenljivi stavovi stvaraju iluziju promena lika. Ova iluzija promene izazvana promenom perspektive nije ograničena na gledaoce, već je i češća u odnosima između samih likova, budući da posve fluidna dinamika televizijskih likova predstavlja njihovo uzajamno delovanje, preko romantičnih veza, prijateljstava, saveza, sukoba i izdaje. (...) Gledamo kako stabilni likovi mogu da sudeluju i obrazuju dinamične odnose, pri čemu interakcije među likovima obezbeđuju alternativni dramski prostor za promenu i razvoj kog možda nema u unutrašnjoj stabilnosti samih likova.

Iako su potpune promene u odanosti retke, postoje primeri kad vidimo promenu likova kao u slučaju *rasta likova*, što podseća na proces sazrevanja gde lik postaje ostvareniji i potpuniji s protokom vremena. Takvi razvojni putevi najčešći su kod mladih likova, gde njihovo fizičko i emocionalno sazrevanje ispunjava narativ o stasavanju. (...) Čak i kad lik nije mlad, razvojni put može da imitira narativ o rastu prikazivanjem neke važne promene koja liči na traumatski razvitak u adolescenciji, kao kad se Babls izleči od zavisnosti od droge u seriji *Doušnici*, itd.

Obrazovanje likova se takođe može smatrati čestim primerom razvojnog puta likova, gde zrela odrasla osoba uči ključnu životnu lekciju kroz čitav tok serije i na kraju bude promenjena osoba. Ova vrsta obrazovanja često se viđa na nižem nivou pojedinačnih epizoda, gde mnoge komedije situacije i drame prikazuju zasebne zaplete u kojima lik uči nešto o sebi ili obećava da će se promeniti. (...) Na početku serije *Doušnici* Karver je prosečni pandur koji izdaje šefa i preduzima opasne rizike bez razmišljanja, ali uči iz grešaka i mentorstva drugih policajaca kao što su Danijels i Kolvin kako bi postao „dobar policajac". Obično su takvi obrazovni putevi prikazani u kontrastu s drugim likovima koji ne uče te lekcije, bilo zato što nisu sposobni za promenu (kao u slučaju Karverovog partnera Herca) ili zato što su ih već znali, ističući tematske lekcije koje se uče i poistovećivanje gledalaca s likovima koji su sposobni da se uklope i prilagode. Ova vrsta obrazovanja likova prilično je česta u dugotrajnim serijama, pošto likovi uče da prihvataju životne situacije, da se nose sa stvarima iz prošlosti ili da razvijaju veštine i sposobnosti koje menjaju način njihovog ponašanja prema drugima – ali takav razvojni put ne menja srž moralnosti lika i našu odanost njima.

Nagliji oblik promene mogao bi se nazvati *remont likova*, gde je neko podvrgnut iznenadnoj dramatičnoj promeni koja je često povezana s nekom natprirodnom ili fantastičnom situacijom koja dovodi do preobražaja tela ili stvaranja klonova, ali program od nas traži da zadržimo sećanja na ranije događaje i odnose u seriji. Takvi remonti likova mogu se videti u nizu programa, uključujući Starbaka u seriji *Svemirska krstarica Galaktika*. (...) Neke od ovih promena su dugoročnije i zauzimaju veći deo razvojnih puteva zbog kojih remonti postaju sastavni deo srži identiteta lika. Anđeo je prikazan kao poboljšana verzija vampira s dušom, ali povremeno u serijama *Bafi* i *Anđeo* on gubi dušu i postaje Angelus, bezdušna smrtonosna mašina. Ipak, i za gledaoce i za druge likove, opstaju sećanja na Anđela i u Angelusove postupke učitavamo određeni nivo moralne složenosti i saosećanja koji nedostaju samom demonskom vampiru. (...) Odlike fantastike prisutne u takvim serijama dopuštaju ekstremne primere transformacije likova koji predstavljaju suprotnost stabilnosti većine likova, bilo da je reč o privremenom remontu koji se vraća u normalu do kraja epizode ili o dugoročnijoj promeni koja ističe ono što je izgubljeno kroz nestanak prvobitne stabilnosti lika. Remonti nude mogućnosti za poigravanje prepoznavanjem, začikujući gledaoce i druge likove da pogode koja verzija lika je prisutna. U takvim zapletima, gledaoci obično znaju za obmanu, što stvara napeto iščekivanje vremena kad će se istina obelodaniti, kao i slojeve dramske ironije gde znamo prava značenja i posledice unutar dijaloga. Ređi su slučajevi remonta gde publika nije svesna promene i saznaje za nju tek kasnije, što dovodi do dramskog iznenađenja. Ovakav zaokret je primorao gledaoce da retroaktivno tumače događaje u sezoni, postavljajući nova unutrašnja stanja kako bi objasnio ista spoljna obeležja novoutvrđenog lika. (...)

Moja poslednja kategorija promene likova jeste ono što bismo tradicionalno mogli da podrazumevamo pod tim terminom: *karakterna transformacija* odrasle osobe zajedno s postepenom promenom moralnosti, stavova i sopstvenim doživljajem koji se ispoljava u izmenjenim postupcima i dugoročnim posledicama. Pirsonova zapaža da tradicionalne norme karakterne promene ističu takve „odluke koje menjaju život" i ovaj model izgleda da više odgovara neserijskim narativnim oblicima kao što su film i književnost nego kontinuiranom modelu televizijskih serija, ali nekoliko retkih primera transformacije televizijskih likova izgleda kao da odgovara ovoj kategoriji. Jedna od najupečatljivijih karakternih transformacija u televizijskim serijama je Vezli Vindam-Prajs iz serija *Bafi* i *Anđeo*, koji je predstavljen kao komično pompezan, kukavički Čuvar koji bezuspešno pokušava da nadgleda naslovnog lika. Naredne godine Vesli je prešao u spinof *Anđeo* i počeo da se preobražava u sposobnijeg i samouverenijeg „lovca na demone" kroz iskustvo i značajne odnose sa saradnicima i prijateljima, a na kraju preuzima lidersku ulogu u timu. Ipak, kad izda prijatelje u dobronamernom pokušaju da poštedi Anđela dodatne patnje, izopšten je iz grupe i stupa u tajnu seksualnu vezu sa antagonistkinjom Lilom. Vezli se naposletku vraća Anđelu, ali očigledno kao promenjena osoba, s mračnijom i ciničnijom crtom, i suočava se s romantičnim situacijama i ličnom žrtvom sasvim drugačije u poslednjoj epizodi kroz svoj odnos s Fredom. Iako se na putu sreće s mnogobrojnim natprirodnim pojavama, njegova transformacija nije spolja izazvan remont, već postepena promena – u svakom trenutku

na svom putovanju kroz više sezona Vezli ostavlja utisak snažnog i sasvim ostvarenog lika u svakom trenutku i jedino kad ga sagledamo iz šire perspektive uviđamo da je on redak primer serijske karakterne transformacije.

Ali želja za stabilnim likovima čije su lične osobine dosledne predstavlja glavni mamac za serijsko pripovedanje, pošto želimo da osećamo povezanost s takvim likovima kroz parasocijalne veze i možemo se prilično razočarati ako se promene tako da narušavaju prvobitne povezanosti i draži – zasigurno se televizijski fanovi često žale na nemotivisanost i nedoslednost postupaka likova. Međutim, transformacija likova ostaje retkost u svetu televizijskih serija i detaljno sagledavanje načina na koji serija može da ostvari te dramske promene ističe jednu od inovativnijih mogućnosti složene televizije. Nijedna serija ne prihvata transformaciju likova u većoj meri od *Čiste hemije*. (...)

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

*(S engleskog prevela **Nataša Srdić**)*