

Kompleksnost serijaliziranih fikcijskih narativa

IRIS VIDMAR JOVANOVIĆ

DAVID GRČKI

Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, Sveučilišna avenija 4, 51000 Rijeka, Hrvatska
ividmar@ffri.uniri.hr
dgrcki@gmail.com

IZVORNI ZNANSTVENI RAD – PRIMLJEN: 13/06/2023 PRIHVAĆEN: 25/09/2023

SAŽETAK: U ovome radu analiziramo jedan od centralnih aspekata suvremenih serijaliziranih fikcijskih narativa: njihovu kompleksnost. Tvrdimo kako se ona očituje kroz tri dimenzije: kao narativna kompleksnost, vidljiva prvenstveno u načinu na koji nam je fikcijski svijet predstavljen; kao mimetička kompleksnost, koja se primarno očituje u načinu na koji se fikcijski svijet serijala odnosi prema stvarnom svijetu; i kao estetska kompleksnost, koja se očituje u načinu na koji određeno djelo izgrađuje svoj estetski identitet. Analizirajući neke od kritički najcjenjenijih i filozofski najzanimljivijih djela serijalizirane fikcije, poput *Igre prijestolja*, *Na putu dolje* i *Nazovi Saula*, pokazujemo kako integracija tih triju segmenata omogućuje razvoj netrivialne radnje, psihološku dubinu likova i posvećenost društveno-relevantnim pitanjima, odnosno generiranje onih estetskih i umjetničkih svojstava u svjetlu kojih se ta djela opravdano smatraju “kvalitetnom” televizijom.

KLJUČNE RIJEČI: Kompleksnost, narativi, serijalizirani narativi, serije i serijali, TV estetika.

1. Serijalizirani fikcijski narativi

Prošlo je nešto više od dvadesetak godina od kada su *Sopranosi* (*The Sopranos*, HBO 1999–2007) zavladaše našim televizijskim ekranima i zauvijek promijenili televizijsku produkciju, odnos gledatelja prema televizijskim djelima i poimanje umjetničkih potencijala televizije. Od tada do danas mnogi su serijali hvaljeni zbog njihovih umjetničkih kvaliteta, formalnih i tehnoloških inovacija, originalnih načina pričanja priče i zanimljivih estetskih svojstava: od *Žice* (*The Wire*, HBO 2002–2008),

Zapadnog krila (*The West Wing*, NBC 1999–2006) i *Igre prijestolja* (*Game of Thrones*, HBO 2011–2019) u kategoriji drama, do *Seinfelda* (*Seinfeld*, HBO 1989–1998), *Prikraćenih* (*Arrested Development*, Fox 2003–2006, Netflix 2013–2019) i *Moderne obitelji* (*Modern Family*, ABC 2009–2020) u domeni komedija, serijali su vrlo brzo postali dominantna narativna fiksijska forma pripadna kategoriji popularne (odnosno takozvane *low art*) umjetnosti. Ne samo da su gledatelji mahom počeli davati prednost serijalima nad filmovima, nego su i mnogi poznati holivudski glumci zamijenili veliki ekran za TV prijemnik i *streaming* platforme.¹ Nikada ranije ta vrsta narativnih djela nije izazivala toliko pažnje među gledateljima, toliko pohvala među kritičarima i toliko pozitivnih evaluacija među znanstvenicima. Naša je namjera u ovome radu analizirati neke od serijala koji su privukli najviše kritičke i filozofske pažnje kako bismo ponudili jedno moguće objašnjenje takvog statusa serijaliziranih fiksijskih narativa, statusa koji, slijedeći autore poput Roberta Thompsona (2007), Sarah Cardwell (2007), Janet McCabe i Kim Akass (2007), nazivamo “kvalitetnom televizijom”.²

Jedan od najvećih izazova za teoretičare koji su među prvima prepoznali filozofske izazove te narativne forme – počevši od Noëlla Carrolla (2013), Teda Nannicellia (2017) i Hectora Pereza (2022) – bio je pokazati da serijalizirani fiksijski narativi zaista zaslužuju filozofsku pažnju u svjetlu svojih reprezentacijskih, ekspresivnih i formalnih svojstava. Dugo je naime prevladavalo mišljenje kako se serijalizirana fikcija sastoji od nekvalitetnih, trivijalnih sapunica i žanrovski specifičnih serija (policijske drame, drame u sudnici, drame u bolnicama itd.) kojima nedostaje narativne kompleksnosti i čiji likovi uglavnom ne pokazuju nikakvu psi-

¹ Primjerice, među najcjenjenijim filmskim glumcima koji su to učinili su Matthew McConaughey, Woody Harrelson i Kevin Spacey, čiji su serijali (*Pravi detektiv* (*True Detective*, HBO 2014–), odnosno *Kuća karata* (*House of Cards*, Netflix 2013–2018)) bili izuzetno uspješni i izvrsno prihvaćeni među publikom i kritikom.

² Naziv “kvalitetna televizija” (“quality TV”) navodi na donekle pogrešno ograničavanje našega interesa na one serijale koji su dostupni samo na televiziji, no to nije slučaj zato što se primjeri o kojima ćemo raspravljati mogu naći (ponekad i isključivo) i na *streaming* platformama. Iz istog je razloga problematičan i pojam “televizijske serije” koji se unutar domene televizijske estetike sustavno koristi. No, kako naša namjera ovdje nije problematizirati medij televizije ili serijalizirane fikcije (u odnosu na primjerice film ili književnost) niti propitati umjetnički status televizije i televizijskog programa, taj vid rasprave ostavljamo po strani i ciljano ćemo se posvetiti serijaliziranim fiksijskim narativima neovisno o tome jesu li oni dostupni na televizijskim programima ili na *streaming* platformama. Primjeri koje analiziramo pretežno su djela američke produkcije i zaključci do kojih dolazimo stoga ne moraju nužno odgovarati serijalima europske produkcije. O umjetničkome statusu televizije piše Nannicelli (2017), o odnosu televizije i *streaming* platformi piše Jenner (2018), a niz članaka sakupljenih u McCabe i Akass (2007) daju izvrstan prikaz rasprava o kvalitetnoj televiziji.

hološku dubinu. Danas je takvo stajalište odbačeno: od kritike i publike do filozofa, sve je glasniji stav kako su *barem neki* serijalizirani fikcijski narativi umjetnički vrijedna ostvarenja i pravi izazov sastoji se u tome da se ponude teorije koje su dovoljno obuhvatne da adresiraju one aspekte tih djela u svjetlu kojih su ona tako privlačna.³ Naša je namjera ovdje doprinijeti tome trendu analizirajući jedan podskup djela serijaliziranih fikcijskih narativa: dramske serijale. Pritom nećemo pretpostaviti niti jednu teoriju o umjetnosti, bila ona evaluativna, normativna ili klasifikacijska, već ćemo analizirati jedan od centralnih aspekata – kompleksnost – u svjetlu kojega, tvrdimo, dramski serijali pozivaju, zadržavaju i podržavaju interese gledatelja, i to interese koji nadilaze potrebu za brzo dostupnim i lako zaboravljivim hedonističkim užicima ili zabavom, odnosno onim učincima koji se općenito smatraju distinktivnima za takozvanu nisku odnosno popularnu umjetnost u koju se serije i serijali najčešće ubrajaju. Utemeljenje umjetničke vrijednosti serijalizirane fikcije na tim osnovama ipak ostavljamo za daljnja istraživanja, uz nadu da će naša analiza pokazati zašto ta narativna forma zaslužuje ozbiljnu filozofsku pažnju kakva još uvijek izostaje.⁴

Većina djela serijalizirane fikcije posljednjih tridesetak godina donosi fikcijske svjetove koje obilježava visok stupanj kompleksnosti. Nastavno na fascinantan rad Jasona Mittella (2006; 2015) autori koji se bave kompleksnošću prvenstveno podrazumijevaju odmak serijala od klasične serijske forme, prema kojoj se radnja u potpunosti razvija unutar jedne epizode. U tom smislu, serije se odnose na zatvorene narative unutar kojih isti tim glavnih likova u svakoj epizodi rješava novi slučaj u istom prostorno-vremenskom okruženju, s vrlo malo kauzalnih veza od jedne do druge epizode, i s vrlo rijetkim referencama na psihološki kontinuitet među likovima. Takav je model, oprimjeren u djelima poput *Poručnika Columba* (*Columbo*, NBC 1971–1978) danas uglavnom prevladan i suvremene serije razvijaju se po modelu kombinacije epizodnog slučaja koji se rješava unutar epizode i pozadinskih narativnih linija koje se razvijaju od jedne do druge epizode. Takve se narativne linije uglavnom

³ Nannicelli (2017), McCabe i Akass (2007), Nannicelli i Perez (2021), Vidmar Jovanović (2021; 2023a).

⁴ Naša teza nije da su djela koja su kompleksna na način koji analiziramo u nastavku automatski umjetnički vrijedna; za takvu bi tezu najprije trebalo ponuditi teoriju o umjetničkoj vrijednosti serijalizirane fikcije i potom pokazati zašto bi kompleksnost bila na taj način umjetnički vrijedna, a tako što prelazi granice ovog članka. Ipak, naša će analiza pokazati da barem neki serijali apostrofiraju estetske, moralne i kognitivne aspekte u svjetlu kojih književnost, film i kazalište smatramo umjetnički vrijednima, što pokazuje da bi kompleksnost mogla biti jedan od faktora koji značajno doprinosi realizaciji umjetničke (a ne samo hedonističke) vrijednosti.

odnose na događaje vezane za glavne junake, kao kada u seriji *Mentalist* (*The Mentalist*, CBS 2008–2015) Patrick Jane (Simon Baker) opsesivno traži Crvenog Johna (Xander Berkeley).

Kako to Mittell tumači, od kraja devedesetih godina prošloga stoljeća epizodna djela postaju serijalizirana: umjesto epizodnih priča, ovdje se radi o narativu protegnutom kroz dugačak vremenski period u kojem svaka epizoda donosi razvoj priče, a ne novu priču, pri čemu pratimo i razvoj narativnih lukova pojedinih likova. Na tematskoj razini, ta se djela često bave i temama od širega društvenog, političkog, etičkog ili filozofskog interesa što im omogućuje aktivan društveni angažman uočljiv prvenstveno u tome što se kroz sustavnu posvećenost tim djelima gledatelji često suočavaju i sa složenim pitanjima primjenjivima na njihove svakodnevne društvene okolnosti. *Zapadno krilo* primjerice omogućilo je gledateljima sustavniji uvid u dinamiku političkih sustava i svakodnevno funkcioniranje najviših političkih organa Sjedinjenih Američkih Država; serijali poput *Domovine* (*Homeland*, Showtime 2011–2020) ponudili su referencijski okvir za rastuća pitanja etike suzbijanja terorizma, dok je *Žica* (HBO, 2002–2008) omogućila sustavnije razumijevanje zločina, institucionalnu korumpiranost i uvjete života u izrazito rasističkim sredinama.⁵ Naravno, za potpunije razumijevanje mimetičke funkcije tih serijala potrebna je i razrađenija epistemologija (o čemu pišemo u nastavku), no poanta je u tome da neki suvremeni serijali posjeduju dozu ozbiljnosti po pitanju sadržajno-tematskoga bloka koju raniji oblici serijaliziranih narativa nemaju.

Suvremeni serijalizirani narativi često predstavljaju i takozvane antiheroje: serijale o likovima koji su izrazito moralno problematični a ipak su glavni junaci svojih fikcijskih svjetova koji zadržavaju simpatije gledatelja usprkos svojim očitim nemoralnim osobinama i postupcima. Ne samo da su gledatelji velikim dijelom “navijali za” mafijaškog bosa Tonyja Soprana (James Gandolfini) u *Sopranosima* nego su s jednakim entuzijazmom prihvatili i serijskog ubojicu Dextera Morgana (Michael C. Hall) u *Dexteru* (*Dexter*, Showtime 2006–2013), šovinističke dilere oružjem udružene u SamCro motorističku bandu u *Sinovima anarhije* (*Sons of Anarchy*, FX 2008–2014), perače novca Byrdove u *Ozarku* (*Ozark*, MRC Television, Aggregate Films 2017–2022) i slično. Iako su filozofi istovremeno zaintrigirani privlačnošću nemoralnih protagonista i zabrinuti oko njihova potencijalno koruptivnoga utjecaja na gledatelje, takvi

⁵ Vidi Alvarez (2010); McCabe (2013); Potter i Marshall (2009); Twomey (2020); Vest (2010).

serijali ne gube na popularnosti. Smatramo da je barem jedan od razloga tome što, poput *Zapadnog krila* i *Žice*, i ti serijali pretpostavljaju nekoliko razina kompleksnosti koje zahvaćaju, zadržavaju i nagrađuju gledateljevu pažnju i pružaju različite vrste estetskog zadovoljstva. Dodatni je to razlog da detaljnije analiziramo kompleksnost serijaliziranih narativa.

U smislu u kojem pojam kompleksnosti nas ovdje zanima, pod njime ćemo pretpostaviti slojevitost pojedinačnih segmenata i motiva koja se očituje na razini narativne, mimetičke i estetske dimenzije djela. Ne odbacujući Mittellovo tumačenje, ovdje ćemo pod narativnom kompleksnošću ipak pretpostaviti nešto više od neograničavanja radnje unutar epizode. Prvenstveno, zanima nas kompleksnost kao način na koji serijalizirani narativi izgrađuju fikcijski svijet i omogućuje gledatelju uvid u taj svijet, uključujući njegove mimetičke, ekspresivne i estetske odrednice, društvene segmente i psihološko-etičke osobine likova koji ga nastanjuju. Kao što ćemo pokazati, kompleksnost se u ovom smislu odnosi na fikcijski svijet serijala, ali i na serijal kao estetski i umjetnički artefakt.

2. Narativna kompleksnost

Najznačajnija dimenzija kompleksnosti serijaliziranih narativa odnosi se na visoki stupanj narativne gustoće. Fikcijski svjetovi tih serijala kompleksni su zato što su narativne linije i narativni lukovi likova slojeviti, izmiješani i kauzalno višeslojni i stavljaju pred gledatelja cijeli niz događaja koji su u neprestanom razvoju i koji u svakom trenu mogu generirati novi slijed događaja. To znači da svaki serijal prati nekoliko paralelnih narativnih linija koje se u danim trenucima međusobno isprepliću, razdvajaju i ponovno spajaju u narednim sezonama. Primjerice, u *Nazovi Saula* (*Better Call Saul*, AMC 2015–2022) pratimo narativne lukove barem dvaju centralnih ((Saul (Bob Odenkirk) i Mike (Jonathan Banks)) i nekoliko sporednih ((Kim (Rhea Seehorn), Chuck (Michael McKean), Nacho (Michael Mando), Gus (Giancarlo Esposito), Howard (Patrick Fabian)) likova, a specifični motivi iz jedne narativne linije vrlo često postaju ključni za razumijevanje druge narativne linije, koja se ne razvija nužno u istoj sezoni. Takvi motivi mogu uključivati konkretne događaje, ali i specifične detalje koji se provlače kroz serijal i pažljivom gledatelju pružaju tragove na temelju kojih on konstruira fikcijski svijet i psihološko-moralne aspekte likova. Primjerice, jedna od narativnih linija koja se provlači kroz petu i šestu sezonu *Nazovi Saula* jest niz spletki koje Saul i Kim rade Howardu – od uništavanja automobila do insce-

niranja Howardove zlouporabe droge i primanja mita. Da bi gledatelj razumio postupke Kim i Saula, on mora biti upoznat s događajima iz prve sezone, u kojoj je Howard prikazan kao antagonist Saulu i netko tko sustavno onemogućuje njegovo napredovanje, s događajima iz druge sezone, u kojoj postaje evidentno da Howard zapravo djeluje u skladu sa željama Saulova brata Chucka, i s događajima iz treće sezone, u kojoj nakon niza Saulovih spletki Chuck izvrši samoubojstvo ostavljajući Howarda s nepremostivim osjećajem krivnje zbog smrti kolege i mentora. Naizgled sporedna scena u kojoj Kim moli Howarda da pomogne sa zapošljavanjem Saula u odvjetničkoj tvrtki dobiva svoj značaj kada Saulovo neprofesionalno ponašanje dovede do njegova otkaza, zbog čega Howard smatra da je njegov ugled okaljan i kažnjava Kim dajući joj trivijalne administrativne poslove, što pak dovodi do toga da ona ostavlja Howardovu tvrtku i pristaje na partnerstvo (poslovno i romantično) sa Saulom, koje u konačnici rezultira nenamjernom ali ništa manje tragičnom Howardovom smrću. Howardova bi tragedija bila, u najboljem slučaju, estetski nezadovoljavajuća, a u najgorem nerazumljiva da gledatelji nisu pratili njegov lik kroz različite narativne linije i kompleksan način na koji te linije čine smislenu narativnu cjelinu. Istovremeno, narativna linija koja prati Saula i Kim u njihovom uništenju Howarda, iako sporedna u odnosu na dominantu narativnu liniju (Jimmyjeva metamorfoza u Saula), pojačava etičke segmente te metamorfoze, omogućujući ujedno i razvoj drugih narativnih linija, poput one koja prati odnos Saula i Chucka odnosno one koja je fokusirana na narativni luk Kim.

Kao što primjer s likom Howarda pokazuje, kompleksnost koja proizlazi iz narativne gustoće omogućena je i učestalim premještanjem likova iz glavnih, istaknutih uloga u one pozadinske i sporedne i obratno. *Igra prijestolja* posebno se uspješno koristila tom taktikom: u prvoj sezoni predstavljeno nam je desetak likova od kojih su istaknutiji Ned (Sean Bean), Robert (Mark Addy) i Daenerys (Emilia Clarke), dok su Cersey (Lena Headey), Arya (Maisie Williams), Sansa (Sophie Turner), Jon (Kit Harington) i Tyrion (Peter Dinklage), ali i mnogi drugi, naizgled pozadinski. Do kraja serijala međutim glavni su likovi pogubljeni, a oni pozadinski, poput Aryje i Sanse, postali su istaknuti i njihove narativne linije preuzele su centralno mjesto. Zbog takvih narativnih okreta od gledatelja se očekuje praćenje svih likova i njihovih djelovanja: primjerice, Aryin osvetnički pohod koji sačinjava glavninu njezina narativnog luka može razumjeti samo gledatelj koji je upoznat sa svim detaljima sukoba koji se u prvih nekoliko epizoda razvija između Starkovih i Lannisterovih, a jednako je važno da gledatelj razumije i centralni segment Aryjina lika –

njezino opetovano odbijanje da se uda i bude dama – koji je nagoviješten u samoj pilot epizodi i koji se sustavno provlači kroz serijal.

Drugi vid narativne kompleksnosti serijaliziranih narativa jest njihova žanrovska slojevitost: vrlo često, narativne linije tih djela slijede konvencije različitih žanrova. Jedan od trenutnih hit serijala, *Yellowjackets* (*Showtime* 2021–), prati dogodovštine ženske srednjoškolske nogometne momčadi prije, za vrijeme i nakon avionske nesreće koja ih je ostavila zatočenima duboko u šumama Ontarija. U prvoj epizodi predstavljene su tri narativne linije i svaku obilježava specifični žanr. Prva narativna linija prati srednjoškolke iz nogometne momčadi i njihove ljubavne i obiteljske probleme, što serijal žanrovski karakterizira kao priču o odrastanju. Druga narativna linija prati kanibalistički kult za vrijeme boravka junakinja u šumi, dodajući žanrovske konvencije folk horora. Treća narativna linija prati srednjoškolke dvadesetak godina kasnije: iako žive prividno normalnim životima, utjecaj onoga što im se dogodilo (u objema narativnim linijama) pretvara serijal u psihološki horor. *Yellowjackets* tako postaje spoj misterije i nadnaravnog, priče o odrastanju i ljubavne tragedije, detektivskog romana i psihološkog trilera s momentima komičnog olakšanja. Takva se žanrovska heteronomnost često koristi kako bi se dodala slojevitost fikcijskim likovima i kako bi se na taj način kontrolirale gledateljeve povezanosti s njima. Primjerice, jedna od junakinja serijala *Momci s Madisona* (*Mad Men*, AMC 2007–2015), Peggy Olsen (Elisabeth Moss), romantična je junakinja koja se sustavno zaljubljuje u pogrešne momke, no istovremeno je heroina modernog doba, samostalna žena koja se, najprije nesvjesno i gotovo slučajno, a onda vrlo odlučno i hrabro, od prve epizode suprotstavlja dominantnom društvenom poretku.

Narativna kompleksnost nema uvijek samo umjetničku funkciju, u smislu da doprinosi ostvarenju autorove vizije o fikcijskom svijetu, već je često u funkciji održavanja radnje s ciljem ostvarenja ekonomskog profita: odgađanje završetka, uvođenje novih likova, gomilanje problema koje protagonist mora riješiti i njegovo mijenjanje ciljeva samo su neke od taktika koje se koriste s ciljem održavanja radnje serijala. Takva narativna rješenja često mogu umanjiti estetsku vrijednost djela,⁶ no filozofski je zanimljivo proučiti neke od posljedica potrebe serijaliziranih narativa da neprestano produžuju radnju i odgađaju završetak. Jedna takva tiče se etičke dimenzije tih djela, pod čime razumijemo etički aspekt sadržajno-tematske cjeline određenog serijala ali i etički karakter likova. Za razliku od klasičnih sapunica, likove u serijaliziranim narativima često je teško

⁶ Bandiralli i Terrone (2021) analiziraju taj fenomen.

jasno pozicionirati kao moralno dobre ili loše; češće se radi o likovima koji su složeni i koji se bore sa svojim moralnim odabirima, od kojih svaki ne samo da pruža uvid u sam lik nego ima značajne posljedice za razvoj radnje. Vrlo često serijali se koriste etički nabijenim motivima kako bi produžili, razradili i diversificirali priču i manipulirali emocionalnim reakcijama gledatelja prema pojedinim likovima, ali i djelu kao cjelini.

Zanimljiv primjer takve implementacije etičke dimenzije u narativnu kompleksnost jest način na koji *Igra prijestolja* tretira svoje likove. Jamie Lannister (Nikolaj Coster-Waldau) u pilot epizodi prikazan je kao moralno čudovište i gledatelji razvijaju prema njemu snažnu antipatiju zbog njegove incestuozne veze i ubilačkog instinkta: scena spolnog odnosa sa Cersei previše je etički problematična, a ona Brannova (Isaac Hempstead Wright) bacanja kroz prozor i monstrozna da bi gledatelji Jamiea doživjeli kao moralnog junaka, a činjenica da ostali likovi na nje ga referiraju kao na Kraljoubojicu dodatno pojačava njegovo inicijalno pozicioniranje na stranu antagonista. Iz perspektive narativnih linija, ta je scena od iznimne važnosti zato što najizravnije doprinosi razvoju građanskog rata koji pratimo kroz cijeli serijal, a iz perspektive etičke karakterizacije ona ocrta centralne emocije koje gledatelji razvijaju prema Jamieu. Kako serijal odmiče i prikazuje nove događaje, otvara se prostor za prikazivanje njegove etičke i psihološke kompleksnosti, što gledatelju omogućuje formuliranje drugačijeg razumijevanja Jamiea. To se najčešće događa kada kroz gomilanje pojedinačnih narativnih segmenata dobijemo perspektivu pojedinog lika, odnosno kada nam fiksijski svijet omogući ono što Smith (1994) naziva *poravnavanjem* s određenim likom: uvid u to tko je i kakav, posredstvom pristupa mentalnim i emocionalnim stanjima lika na temelju kojih gledatelji formiraju razumijevanje određenog protagonista. Tako primjerice dok pratimo Jamieovo zatočeništvo s Brienne (Gwendoline Christie) uočavamo i one časnije segmente njegova lika, primjerice u sceni kada ju spašava od silovanja (S3E3) odnosno kada riskira vlastitu slobodu da bi ju spasio od sigurne smrti (S3E7). Gledatelji tako nauče da Jamie želi biti častan vitez i da ga unatoč bogatstvu obitelji iz koje potječe ne zanimaju novac, moć ni utjecaj. Lik kojeg u početku doživljavamo kao izdajnika, ubojicu i razvratnika zapravo je spasio pola milijuna ljudi, spremno zanemariivši vlastitu sigurnost i obiteljsku čast.

Etička kompleksnost likova povezana je i s činjenicom da suvremeni serijalizirani narativi uglavnom okupljaju veliki broj protagonista. Ne isključujući tradicionalnije narative koji izgrađuju radnju po načelu sukoba protagonista i antagonista, većina serijala koje gledamo predstavlja

raznoliku paletu moralno i psihološki kompleksnih likova: glavni junaci *Izgubljenih* (*Lost*, ABC 2004–2010) tako uključuju Jacka (Matthew Fox), Kate (Evangeline Lilly), Locke (Terry O’Quinn), Sawyera (Josh Holloway) i Huga (Jorge Garcia), iako i prisutnost Charliea (Dominic Monaghan), Claire (Emilie de Ravin), Sayida (Naveen Andrews), Linusa (Michael Emerson) i Desmonda (Henry Ian Cusick) značajno utječe na događaje. Ti likovi nisu sporedni na način na koji je to primjerice trop najbolje prijateljice ili bake u meksičkim sapunicama, čija je primarna funkcija biti moralna potpora protagonistima, već su oni izuzetno relevantni za narativ, a njihovi narativni lukovi ne temelje se isključivo na tome pomažu li ili odmažu ciljevima protagonistā. Vrlo često, upravo činjenica da pratimo višestruke protagoniste, odnosno da čak i likovi koji u početnim epizodama imaju sporednu ulogu s razvojem radnje dobivaju više prostora, omogućuje serijalu da iste narativne probleme (a koji su često i tematski problemi, kako ćemo pokazati u nastavku) sagleda iz različitih perspektiva i da na taj način predstavi kompleksniju i sveobuhvatniju paletu mogućih stajališta o nekom problemu. Dugotrajnost serijaliziranih narativa i njihova narativna gustoća omogućuju da se sustavno prikaže slojevitost određenih društvenih, psiholoških i moralnih okolnosti u kojima se pojedini likovi nađu i da se kroz detaljno prikazivanje njihova funkcioniranja u tim okolnostima osvijeste uzročno-posljedične veze njihovih psiholoških stanja i njihovih radnji. Na taj se način razvija i psihološka kompleksnost likova. U idućem dijelu pogledat ćemo kako takav modus naracije omogućuje mimetičku funkciju serijaliziranih narativa.

3. Mimetička kompleksnost

Prethodno smo napomenuli kako suvremeni serijalizirani narativi često prikazuju društveno-politički ozbiljne teme koje značajno nadilaze tematske aspekte sapunica, odnosno bave se etički kompleksnim pitanjima koja zahtijevaju značajan refleksivni angažman od strane gledatelja. Takva karakterizacija sadržajno-tematskog bloka tih djela naravno ne može se generalizirati, niti možemo tvrditi kako serijali realistički ocrtavaju suvremeno urbano društvo, no nije pretjerano reći kako su mnogi serijalizirani narativi značajno povezani sa stvarnošću i kako upravo takva tematska poveznica s realnim svijetom često doprinosi interesu širokoga kruga gledatelja. Centralno stoga postaje pitanje kako ti narativi balansiraju činjenične i fikcijske momente, a da pritom zadovoljavaju potrebu gledatelja za zabavom ali i za kognitivno izazovnim sadržajima. U nastavku

ćemo objasniti taj njihov segment, usredotočivši se na njihovu mimetičku kompleksnost, koja se, kako tvrdimo, iskazuje na dva načina: kao izravna kompleksnost i, što je mnogo češći slučaj, kao tematska kompleksnost.

Izravna mimetička kompleksnost predstavlja odnos između onih dijelova fikcijskog svijeta serijaliziranih narativa koji su identični našem svijetu i stoga se mogu smatrati njegovim realnim prikazom i onih dijelova koji su u potpunosti fikcijski. Primjerice, serijal *Momci s Madisona* prikazuje razvoj reklamne industrije i marketinga šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća kroz fikcijski svijet firme Sterling-Cooper. Da bismo bolje shvatili pojam izravne mimetičke kompleksnosti, pogledajmo kako se točno izgrađuje fikcijski svijet i koji je njegov odnos prema stvarnosti. Fikcijski svijet serijaliziranih narativa počiva na određenim pravilima: istinitost fikcijskih tvrdnji, eksterna koherentnost i interna koherentnost. Prvo pravilo jest da su tvrdnje iskazane ili implicirane u fikcijskom svijetu istinite u tom svijetu samim činom izricanja.⁷ Primjerice, u *Nazovi Saula*, eksplicitno je izrečeno da je Saul bio zaposlen u internom poštanskom uredu odvjetničke tvrtke HHM, a implicira se da je Gus bio visoko pozicionirani član režima čileanskog diktatora Pinocheta prije početka radnje (S5E7). Drugo pravilo ustrojstva fikcijskog svijeta serijaliziranih narativa jest eksterna koherentnost. Fikcijski je svijet eksterno koherentan u onoj mjeri u kojoj se tvrdnje fikcijskog svijeta podudaraju sa činjenicama stvarnoga svijeta: mjesto radnje, prirodni zakoni, psihološka, društvena i socijalna stvarnost mogu se više ili manje poklapati sa stvarnim svijetom.⁸ *Žica* je primarno usmjerena na portretiranje izuzetno teških životnih uvjeta u kojima žive marginalizirani stanovnici Baltimorea, posebno one etničke i rasne manjine koje su najviše na udaru narkotika; gledatelj stoga može pretpostaviti da su prizori prodaje droge na ulicama i uglovima identični onome što se zaista događa u tom gradu. Treće pravilo ustrojstva fikcijskog svijeta jest interna koherentnost: kako Matravers ističe, fikcijski svijet je interno koherentan u onoj mjeri u kojoj tvrdnje fikcijskog svijeta nisu u proturječnosti. Izrečena pravila fikcijskog svijeta *Igre prijestolja* dopuštaju mogućnost da lik koji je umro bude naknadno oživljen, no samo ako svećenik R'hllora izvede poseban ritual (S3E5, S6E2). Ako bi netko bio oživljen a da spomenuti uvjeti nisu zadovoljeni, fikcijski svijet *Igre prijestolja* bio bi interno nekoherentan. Gledatelji očekuju internu

⁷ Vidi Walton (1990).

⁸ Vidi Matravers (2014; 2023).

koherentnost jer u protivnome fikcijski svjetovi pate od proizvoljnosti, što narušava estetsko zadovoljstvo gledatelja: u slučajevima kada se narativna gustoća pretjerano ogлуši o taj kriterij – kao što je bio slučaj u *Izgubljenima* – dolazi do smanjenja interesa gledatelja.

Mimetička kompleksnost primarno se temelji na odnosu eksterne koherentnosti i istinitosti fikcijskih tvrdnji koje generiraju internu koherentnost. Naime, serijalizirani narativi koriste se istinitošću fikcijskih tvrdnji da izgrade fikcijski svijet odnosno predstave nam određene likove i njihovo djelovanje: u onom segmentu u kojem su fikcijske tvrdnje istinite i o vanjskom svijetu, serijal možemo smatrati realno vjernim prikazom nekog segmenta naše stvarnosti. Eksterna koherentnost ovisi o žanru serijala, te se svaki serijal nalazi na spektru od iznimno visoke eksterne koherentnosti do vrlo niske razine koherentnosti. *Zapadno krilo* i *Žica* primjeri su serijala visoke razine eksterne koherentnosti jer su zakoni fizike, biološke zakonitosti te psihološka i društvena stvarnost identične stvarnome svijetu. Psihološka (način na koji su likovi karakterizirani i njihovi odnosi) i društvena realnost (način djelovanja predsjedničkog tima u *Zapadnom krilu* i korporativna kultura društvenih institucija u *Žici*) od esencijalne su važnosti za mimetičku pouzdanost tih djela. Izravna mimetička kompleksnost nešto je drugačija u *Igri prijestolja*, jer serijal pripada žanru epske fantastije. Radnja se odvija u fikcijskom svijetu u kojemu su zakoni fizike i zakoni biologije donekle drugačiji, iako je psihološka karakterizacija likova izuzetno realistična. U tom smislu, unatoč činjenici da gledatelji razumiju da serijal u velikoj mjeri ocrtava englesku srednjovjekovnu povijest ispunjenu političkim trzavicama, dogovorenim brakovima i stalnim ratnim sukobima, oni isto tako shvaćaju da ne smiju zbog toga vjerovati da zmajevi postoje. Drugim riječima, elementi koji ne odgovaraju stvarnosti ne umanjuju epistemičku vrijednost serijala: realni elementi su odnosi među likovima (psihološka stvarnost), etički problemi koji se javljaju te društvena i politička zbilja. Izvrstan je primjer takve mimetičke funkcije ideološki sukob dvojice aktera *Igre prijestolja*: Petyr “Maloprsti” Baelish (Aidan Gillen) i Lord Varys (Conleth Hill) iznose jedinstvene stavove o događajima i tako doprinose filozofskoj slojevitosti i kompleksnosti samog serijaliziranog narativa. U početku serijala obojica su predstavljani kao spletkaroši i manipulatori nejasnih motivacija, no s razvojem radnje, kroz različite narativne događaje, polako dobivamo uvide u njihove motivacije i moralne stavove. Obojica smatraju da je politički sustav u kojemu obitavaju – apsolutistička monarhija – moralno nepravedan no rješenja koja zastupaju drastično se razlikuju. Varys zago-

vara hobbesovsko rješenje: osnaživanje apsolutističke monarhije učinit će politički sustav stabilnijim, što će u konačnici dovesti do manje smrti nevinih ljudi.⁹ Nasuprot tome, Maloprsti kao rješenje moralno nepravednog sustava nudi uništenje apsolutističke monarhije, jer smatra da je bilo kakvo djelovanje pod takvim sustavom inherentno nemoralno. Iz tog razloga Maloprsti zastupa stvaranje i održavanje kaosa, što vidimo iz njegove poznate fraze “Kaos su ljestve” (S3E6).

Izravna mimetička kompleksnost vidljiva je u načinima na koji se serijalizirani narativi koriste istinitošću fikcijskih tvrdnji te eksternom i internom kompleksnošću da bi kroz narativ oprimjerali određene društvene fenomene i prikazali njihove uzroke i posljedice, a u nekim slučajevima i da bi ih doveli u pitanje odnosno potakli gledatelje na njihovo propitkivanje. Naravno da je ta teza problematična, s obzirom na to da se radi o fikcijskim narativima koji ne spadaju u domenu informativnih diskursa koji smjeraju tome da kroz prezentaciju istinitih sadržaja utječu na formiranje vjerovanja kod publike, odnosno onih diskursa koji su u prezentaciji teza obvezni pridržavati se načela vjernosti činjenicama.¹⁰ Ipak, teško je oteti se dojmu da nam serijali poput *Na putu dolje* i *Nazovi Saula* pružaju uvid u strukturalno hijerarhijsko funkcioniranje narko-kartela; da nam *Žica* omogućuje preispitivanje sustavne institucionalne korupcije i da na temelju *Igre prijestolja* učimo nešto o sustavnoj opresiji. Zanimljivo je da unatoč žanrovskim razlikama, i *Žica* i *Igra prijestolja* sustavno istražuju problem strukturalne nejednakosti. Primjerice, strukturalna nejednakost stavlja pojedince u ranjivi položaj te ih čini podložnim za ugnjetavanje i dominaciju, a očituje se kada društveni procesi dovedu velike skupine ljudi u položaj u kojem im se onemogućuje ostvarivanje njihovih prava i mogućnosti.¹¹ Fokusiranjem radnje na maloljetnike čije preživljavanje ovisi o sposobnosti dilanja na uglovima, *Žica* neprestano preispituje (ne)mogućnost promjene takvih društvenih dinamika. Istovremeno, fokusiranjem na različite društvene

⁹ Relevantna scena jest razgovor s Nedom, kad ga Varyes upita: “Zašto su nevini ti koji najviše pate kada vi plemići igrate svoju igru prijestolja?” (S1E8)

¹⁰ U kontekstu književne fikcije Stein Haugom Olsen (1978) negira fikcijskim djelima mogućnost informativnosti i to se rezoniranje može aplicirati i na serijalizirane fikcijske narative. David Davies (2015) definira fikcijske narative kao one čiji autori nisu obavezni predstavljati događaje onako kako (vjeruju da) su se ti događaji zaista odigrali u stvarnosti. Vidmar Jovanović (2023b) pokazuje kako unatoč takvim prigovorima serijalizirana fikcija ipak može imati mimetičku funkciju.

¹¹ Strukturalna nepravda je kompleksan i slojevit fenomen koji se iskazuje na razne načine – diskriminacija na temelju rase, roda, religije, onemogućavanje sredstava za razvoj i korištenje vlastitih sposobnosti, ugnjetavanje, te marginalizacija (Young 1990; 2011; McKeown 2021)

institucije od jedne do druge sezone, *Žica* nam pomaže da shvatimo višestruke načine na koje suvremene institucije potiču i održavaju korupciju i koje su društvene posljedice takvog sustava. To je moguće upravo zbog implementacije narativne gustoće i zbog resursa vremena koje serijal ima na raspolaganju. Primjerice, centralni zaplet treće sezone tiče se odnosa dviju rivalskih bandi – one Avona Barksdalea i one Marla Stanfielda – koji je potaknut ne samo lokalnim sukobima za zauzimanje uglova i kontrolom distribucije droge već je na razini gradske politike izravno potaknut propašću projekta gradske stanogradnje. No gledatelji upoznati s tim likovima znaju još iz prve i druge sezone na koji je način problem urbanog razvoja gradskih stanova isprepleten s pitanjima policijske korupcije i nemogućnošću rješavanja problema rastuće ovisnosti. Kako Peter Clandfield ističe u svojoj obrani estetske i umjetničke vrijednosti *Žice*, “[t]akvo snalažljivo bavljenje urbanom sredinom Baltimorea, koja postaje tema za sebe, a ne samo prigodna pozadina za konvencionalni narativ o zločinu, predstavlja jednu od razlikovnih kvaliteta *Žice* koje ju ujedno i čine serijalom visoke kvalitete” (2009: 37).

Igra prijestolja predstavlja strukturalnu nepravednost na dva načina. Prvo, prikazuje posljedice ekstremne strukturalne nepravednosti: direktno fizičko nasilje nad pojedincima od strane države. Primjerice, Cersei, Sansa i Daenerys dane su svojim muževima kako bi se kroz takav brak osigurao političko-vojni savez, neovisno o bolnim i ponižavajućim aspektima koje takav brak ima za njih. Narativni lukovi tih likova ujedno pokazuju i sustavne oblike seksualnog nasilja nad ženama.¹² Vrijedi ovdje istaknuti i kako narativna linija koja prati Daenerys omogućuje serijalu da prikaže način na koji silovanje i porobljavanje postaju taktička strategija i oružje rata, a motiv “oslobađanja” robova, toliko važan za uspostavljanje Daenerys kao moralno nadmoćnije nad ostalim ženskim likovima, zapravo prikazuje sustavni kolonijalizam. Na taj način serijal prikazuje kako nepravednost nije isključivo posljedica nemoralnog djelovanja pojedinaca, nego samih postavki nepravednog sustava – u ovom slučaju, apsolutističke monarhije.¹³ Dugotrajnost narativa i narativna gustoća posebno su relevantni za mimetičku funkciju serijala, zato što omogućuju detaljnije razrađivanje i sustavniju posvećenost određenom fenomenu. Kako nam pokazuje primjer ideološkog sukoba likova iz *Igre*

¹² Razni ženski likovi trpe rodno uvjetovano nasilje; primjeri uključuju verbalno (Daenerys S1E1, Arya S1E2, Cersei S1E6, Sansa S1E10, Brienne S2E7), seksualno (Daenerys S1E2, Sansa S5E6) i fizičko (Sansa S2E4).

¹³ McGregor (2023); Grčki i McGregor (u pripremi).

prijestolja, raznolikost protagonista stvara prostor za istraživanje različitih perspektiva koje se o određenom problemu mogu zauzeti.

Tematska kompleksnost iskazuje se u prikazivanju kompleksnih moralnih, društvenih i političkih tema i problema te prvenstveno u načinu na koji ta djela problematiziraju neke od centralnih segmenata međuljudskih odnosa. U kontekstu tematske kompleksnosti svakako valja istaknuti i to da mnogi serijalizirani narativi u središte radnje stavljaju obiteljske i romantične odnose i probleme, odnosno usredotočuju se na mnogostruke aspekte jedinstveno "ljudske situacije" i iskustva koja ocrtavaju ljudske živote. Primjerice, serijal *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, HBO 2001–2005) crpio je svoju popularnost istražujući problematične, disfunkcionalne odnose među članovima obitelji odnosno romantičnim partnerima. Gledatelji koji su u serijalu prepoznavali dozu realizma i mimetičke vjernosti činili su to uočavajući način na koji je on od jedne do druge epizode problematizirao ranjivost čovjeka, nemogućnost komunikacije i razumijevanja, potrebu za bliskim odnosima i poteškoće s kojima se ljudi suočavaju da bi takve odnose ostvarili. Kontekst pogrebnog poduzeća kojim upravljaju glavni likovi ne samo da je omogućio uvid u profesiju koja je, do pojave serijala, velikim dijelom izazivala odbojnost i negodovanje među ljudima već je, na tematskoj razini, potaknuo mnoge gledatelje da podrobnije propitaju životne odabire i razmisle o smislu života, neprestano upozoravajući na krhkost i neponovljivost života i vrijednost specifičnih okolnosti koje sačinjavaju taj život.

Serije o antiherojima velikim se dijelom temelje na motivu obitelji i složenih obiteljskih odnosa: *Sopranosi* možda i jesu portret suvremene mafije, no centralni konflikti glavnog junaka velikim dijelom proizlaze upravo iz njegovih odnosa sa članovima bliže obitelji. I sam je James Gandolfini, govoreći o popularnosti *Sopranosa*, izjavio kako je upravo motiv obiteljskih odnosa ono što primarno privlači pažnju gledatelja i omogućuje serijalu da se uzdigne iznad normi klasičnoga mafijaškog žanra, a tvorac serijala, David Chase, često je govorio o utjecaju koji je njegova majka imala na portretiranje odnosa Tonyja i Lydije Soprano, centralnoga za razvoj radnje u prvim dvjema sezonama i za razumijevanje psihologije glavnog junaka kroz cijeli serijal.¹⁴ Zanimljivo je u ovom kontekstu ukazati na suvremenu mješavinu Hamleta i Freuda oprimjerenoga u *Sinovima anarhije*: Kurt Sutter zamijenio je danskog kraljevića princem Charminga, posjeo ga na Harleya i prekrpio mu ruke

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=DD5hEtyp6I4> (3. 11. 2023); Vest (2010).

tetovažama, no unatoč svim njegovim zločinima, Jax Teller predstavlja moralni kompas u grupi nemoralnih zločinaca velikim dijelom zato što gledatelji suosjećaju s njegovim nastojanjima da krene legalnim stopama svojega oca.

Antijunaci velikim dijelom crpe svoju privlačnost – ali i etičku superiornost u odnosu na ostale likove – istražujući dinamiku pojedinac-obitelj, a različiti načini na koji se taj odnos ocrtava omogućeni su zbog narativne gustoće o kojoj smo prethodno govorili i dugotrajnosti serijala. Walter White (Bryan Cranston) zadržava našu simpatiju čak i u onim situacijama u kojima bismo bili skloni osuditi njegovo djelovanje upravo zato što prepoznavamo njegovu posvećenost obitelji, no takvi su odgovori omogućeni neprestanim premještanjem Waltera iz situacija u kojima prepoznavamo njegovu ranjivost i onih u kojima do izražaja dolazi njegova brutalnost. Narativna gustoća tako nam omogućuje da Waltera istovremeno doživljavamo kao genija koji je žrtvovao izvrsnu znanstvenu karijeru, čije su očinske sposobnosti zasjenjene likom osebnog strica i koji je opetovano u inferiornoj poziciji u odnosu na svoju suprugu, ali i kao nemilosrdnog proizvođača amfetamina koji instrumentalizira slabije kako bi ostvario svoje ciljeve. Suočavanjem i isprepletanjem tih dviju narativnih linija – one koje prati Waltera kao obiteljskog čovjeka i one u kojoj je on brutalni kralj narko-scene – serijal nam pruža neprestano nove etičke izazove i ujedno omogućuje razvoj radnje. Interes za Waltera uključuje ne samo pitanje hoće li on nadmudriti Tuca (Raymond Cruz), hoće li mu Gus oprostiti mnogostruke prijestupe i hoće li umaći Hankovoj (Dean Norris) potrazi već i pitanje hoće li uspjeti sačuvati svoju obitelj i hoće li mu ona oprostiti njegove zločinačke radnje.

Kompleksnost obiteljskih, romantičnih i društvenih odnosa često čini okosnicu narativne kompleksnosti serijala, neovisno o tome jesu li oni primarno zaokupljeni određenim likovima, specifičnim društvenim praksama ili okolnostima. Razvijanje takvih odnosa među likovima, sporednima i istaknutima, za mnoge je gledatelje od centralne važnosti i stoga manipulacija takvim odnosima omogućuje serijalu ne samo produživanje radnje nego i bezuvjetnu naklonost gledatelja. No ono što suvremene serijalizirane narative čini posebno primamljivim publici jest i njihova implementacija mnogostrukih estetskih aspekata u svoj identitet: fikcijski svjetovi zanimljivi su nam kako zbog priča koje nam pričaju tako i zbog načina na koji to rade. Neke od njih analiziramo u idućem dijelu.

4. Estetska kompleksnost

Sve do pojave *streaming* platformi serijalizirani fikcijski narativi kojima se ovdje bavimo bili su dostupni samo u sklopu televizijskih programa na TV prijemnicima. Za mnoge je teoretičare to bio dovoljan razlog da na ta djela gledaju kao na estetski manje vrijedna postignuća. Tumačeći takav stav, Ellis (1992) je tvrdio kako je jedan od centralnih aspekata televizije loša kvaliteta televizijske slike. Što zbog slabo razvijenih tehnoloških mogućnosti, što zbog premaleni ekrana, televizijska je slika nedovoljno atraktivna da bi privukla i dugotrajno zadržala pažnju gledatelja. Nasuprot velikim ekranima kino-dvorana koji omogućuju da se svaki detalj vidi jasno i razgovijetno, televizijski ekrani ne omogućuju gledateljima estetski užitak, što je, zaključio je Ellis, jedan od razloga njihove smanjene pažnje. Gledatelji nisu prikovani uz televizijske ekrane onako kako su prikovani uz velika platna. Istovremeno, ni same produkcijske kuće ne ulažu u kvalitetu slike, svjesne kako gledatelji uglavnom gledaju televiziju kao popratnu aktivnost: dok večeraju, čitaju dnevne novine, obavljaju kućanske poslove i slično.

Danas je situacija znatno drugačija. U skladu s predviđanjima Noëlla Carrolla (2001) o značajnom tehnološkom napretku u domeni televizijske produkcije, sa sigurnošću možemo reći kako je estetski užitak koji televizija danas pruža iznimno velik, prvenstveno u smislu perceptivnih podražaja, ne samo u domeni narativnih serijala nego i u domeni zabavnoga, sportskog i informativnog programa. Jedan od razloga planetarne popularnosti serijala poput *Izgnubljeni* svakako je i ono što ćemo nazvati njihovim estetskim identitetom: ukupnost perceptivnih podražaja koji su specifični za određeni serijal i s kojim se taj serijal identificira. Primarno, estetski identitet uključuje dekoraciju – različita atraktivna svojstva koja sama po sebi čine djelo privlačnijim. Definicija je to koju je u kontekstu filma razradio Todd Berliner (2017), kako bi naglasio važnost onog aspekta filma u kojem je on artefakt koji posjeduje određenu estetsku zanimljivost, a ne (samo) narativ kroz koji nam je dan uvid u fikcijski svijet i zgrade i nezgrade njegovih žitelja.

U kontekstu serijaliziranih narativa dekoracija je dodatno značajna jer predstavlja stabilan vizualni okvir unutar kojega se odvija radnja: na temelju takvih centralnih perceptivnih aspekata gledatelji vrlo jednostavno i gotovo pa trenutačno aktiviraju pozadinsko znanje o relevantnome fikcijskom svijetu, predstavljaju si njegov mentalni model i u njega ugrađuju nove informacije dostupne iz tekuće epizode. Primjerice, epizoda "The other 48 days" (*Izgnubljeni*, S2E7) uvodi nove i do tada nepoznate

likove, no gledatelji nemaju poteškoća s razumijevanjem radnje i integracijom novih likova u postojeći narativ: upravo je estetski identitet serijala – vizualni podražaji, prostranstvo otoka, ocean, zelena brda i prostrane ravnice – relevantan vizualni okvir koji su naučili povezivati s *Izgubljenima*.

Dekoracija je često vidljiva već u samoj uvodnoj špici, koja može ali i ne mora biti sažetak samoga serijala: *Domovina* primjerice u uvodnoj špici pokazuje glavne junake od kojih svaki izgovara onu rečenicu koja je centralna za razumijevanje njihove motivacije. Uvodna špica tako kroz estetski podražaj omogućuje gledatelju da u svojoj memoriji aktivira relevantni fikcijski svijet, podsjeti se centralne motivacije svakog junaka i pripremi se za praćenje nove epizode i monitoring relevantnih informacija koje će mu biti dostupne. Špicu *Igre prijestolja* odlikuje prepoznatljiva i upečatljiva glazbena tema (Djawadi 2011), te pomno stilizirana slova *Game of Thrones* koja se pojavljuju na kraju špice. Osim estetsko-vizualne, špica ima i svoju narativnu svrhu: tu je predstavljena karta Essosa i Westerosa iz ptičje perspektive, te se kamera miče s jedne lokacije na drugu, primjerice, sa Zida na Oštrozimlje pa na Kraljev Grudobran. Međutim, nisu sve lokacije iz fikcijskog svijeta prikazane u svakoj špici, već samo one u kojima se događa radnja epizode koju upravo gledamo. Time špica zadržava jedinstveni ton i atmosferu djela, iako je uvijek različita. Takvim estetskim odabirom tvorci serije omogućuju gledateljima lakše praćenje kompleksnog narativa koji se sastoji od više narativnih linija od kojih neke ne vidimo po nekoliko epizoda.

Osim vizualnoga izgleda fikcijskog svijeta, dekoracija, kako ju ovdje shvaćamo, uključuje i specifičan fizički izgled i karakteristično ponašanje likova, kao i izvedbene sposobnosti samih glumaca. U *Nazovi Saula*, vizualni identitet protagonista mijenja se sukladno njegovim moralnim stavovima, odnosno personi koju igra. Na početku serijala Jimmy McGill pokušava pokrenuti vlastiti odvjetnički ured odjeven u siva, smeđa i tamnoplava odjela, koja signaliziraju njegovo prihvaćanje sustava u kojem pokušava pronaći mjesto za sebe. Na kraju pete sezone, Jimmy – čija je transformacija u Saula Goodmana završena – beskrupulozni je odvjetnik koji radi za meksički narko-kartel odjeven u kričavo roza, narančasta i ljubičasta odjela. Na kraju serijala, Jimmy, koji sada djeluje pod identitetom Genea Takovica i radi kao voditelj kafića, odjeven je u bezličnu sivu odjeću, a prikazan nam je u crno-bijelim epizodama. Takvi su karakterno-estetski prijelazi mogući i zbog briljantne glume Boba Odernika koji utjelovljuje taj kompleksni lik: dok je Saul glasan, neprestano gestikulira i ima iznimnu retoriku koju prati blještavilo boja,

Gene je smiren i tih, lišen bogatih jezičnih fraza, jedva vidljiv i praktički nezamjetljiv, no istovremeno ispunjen anksioznošću i u neprestanom strahu da će se saznati njegov pravi identitet.

Još jedan aspekt dekoracije odnosi se na upotrebu glazbe koja često naglašava tematski segment djela i pojačava dominantnu atmosferu. Primjerice, uvodna špica *Sinova anarhije, This Life* (Curtis Stigers and The Forest Rangers) nagovještava neke od centralnih tematskih motiva serijala: izoliranost pojedinca, nemogućnost odustajanja od ustaljenih obrazaca ponašanja, imperativ preživljavanja i nepokolebljivost. Neovisno o razini nasilja, nemoralnim radnjama i ponekad bezizlaznim situacijama u kojima se protagonisti nalaze, uvodna pjesma gotovo pa deterministički i fatalistički daje legitimitet svemu što se događa u fikcijskome svijetu i opravdava postupke likova. Gledatelj koji redovito prati serijal lako u pjesmi prepoznaje i relevantne narativne linije i uočava na koji način ona daje legitimitet članovima Kluba. Glazba isto tako pojačava epizodne segmente, kao kada poletna i živa rock-glazba prati brutalne scene sukoba, kao i centralne dileme s kojima se likovi suočavaju. Glazba tako nije relevantna samo zbog svojih estetskih osobina i emocionalnog naboja koji uzrokuje, već poprima dodatni semantički značaj i postaje centar u kojem se spajaju mimetički, formalni, ekspresivni i estetski segmenti serijala. Upečatljiv primjer integracije narativne, mimetičke i estetske kompleksnosti jest scena u *Nazovi Saula* u kojoj braća zajedno izvode uspješnicu *The Winner Takes It All* (ABBA) (S4E10). Kompleksnost Saulovog i Chuckovog odnosa, s kojom je gledatelj dobro upoznat do ove epizode i koja se je realizirala kroz nekoliko narativnih linija unutar prvih triju sezona, ovdje je dodatno naglašena pjesmom koja simbolizira njihov odnos i nagovještava da se njihov fundamentalni sukob može riješiti isključivo tako da jedan bude pobjednik, a drugi gubitnik – dinamika je to koju je gledatelj već nekoliko puta uočio u prethodnim epizodama. I dok je Chuckov glazbeni nastup izvrstan, Saulov je ispodprosječan, što ukazuje da Chuckova superiornost nad Saulom prevazilazi njihove odvojene sposobnosti. Pozicioniranost ove scene – na kraju četvrte sezone, cijelu sezonu nakon Chuckove smrti – važna je i zato što otkriva Saulov osjećaj odgovornosti za Chuckovu smrt, a time ukazuje gledatelju da njegovo izivljavanje nad Howardom nije posljedica toga što ga je smatrao odgovornim za sudbinu svoga brata. U tom smislu, ova scena daje novu dimenziju karakterizaciji glavnoga junaka i dodatno podcrtava narativnu liniju koja prati odnos Saula i Chucka.

Važnost dekoracije nadilazi njezinu estetsku funkciju: ona nije samo svojevrsni izgled fikcijskoga svijeta, već predstavlja jedan od centralnih

segmenata identiteta pojedinog djela i u tom smislu omogućuje gledatelju estetski užitak koji je donekle neovisan o kvaliteti radnje ili načinu na koji se radnja odvija: i gledatelj razočaran narativnim linijama u *Momcima s Madisona* može uživati u modi šezdesetih i sedamdesetih, unutarnjem dizajnu i *vintage* namještaju i drugim vizualnim podražajima koji se redovito pojavljuju u serijalu. Taj segment ne doprinosi razvoju radnje, ali može dodatno naglasiti neke od sadržajno-tematskih interesa djela, kao kada nam *Žica* prikazuje iznimno teške i nehumane uvjete života kroz prezentaciju kvartova Afroamerikanaca koji su mahom prljavi, prenapučeni i bez potrebne infrastrukture, a doprinosi i generiranju atmosfere koja postaje specifična za djelo i koja metaforički predstavlja psihološka stanja likova. Dekoracija je važna i zato što podržava i nagrađuje gledateljev interes i doprinosi njegovu estetskom zadovoljstvu: suvremeni su serijali prepuni vizualnih detalja koji pozivaju pažnju na sebe same: ne samo da promatramo način na koji apostrofiraju sadržajno-tematski segment djela nego su izvor interesa (i zadovoljstva) po sebi. Drugim riječima, ta su djela mahom bogata estetskim detaljima i pružaju novu razinu estetskoga zadovoljstva.

Dugotrajnost serijaliziranih narativa omogućuje da se kroz ponavljanje specifičnih motiva generira simbolički sloj značenja ili produbi psihološka karakterizacija likova. Jedan specifičan detalj koji se provlači kroz *Nazovi Saula* jest čep boce tekile marke Zafiro Añejo (fikcijski brand). U prvoj epizodi druge sezone Zafiro Añejo se pojavljuje u prvoj zajedničkoj prevari koju Saul i Kim čine. Pretvarajući se da su naivni i bogati brat i sestra koji ne znaju kako investirati svoje milijune, navedu arogantnog brokera u skupome restoranu da im plaća piće – Zafiro Añejo – cijele večeri. Nakon prevare, Saul i Kim započinju romantično-ljubavni odnos te zadrže čep od boce Zafiro Añejo kao uspomenu na taj događaj. U devetoj epizodi treće sezone Saul kupi bocu Zafiro Añejo kako bi Kim i on proslavili uspjeh na slučaju Sandpiper, a to je piće i koje piju nakon pogreba njegova brata Chucka (S4E1). Ključni trenutak razvoja Kim kao lika i njezinog odnosa sa Saulom jest kada odluči napustiti partnersku poziciju i iznimno dobro plaćen posao u odvjetničkoj firmi Schweikart & Cokely te se posveti prevarama koje radi sa Saulom. U trenutku te odluke, Kim pronade čep boce Zafiro Añejo u svojoj ladici i on ju podsjeti na njihovu prvu prevaru (S5E9). Posljednji put Zafiro Añejo vidimo u prvoj epizodi zadnje sezone, koja počinje petominutnom sekvencom u budućnosti, u kojoj organi vlasti zapljenjuju skupocjene stvari iz Saulove luksuzne vile. U posljednjoj sceni spomenute sekvence, čep od boce Zafiro Añejo ispadne iz skupocjenog ormara na pločnik,

te se kamera zadržava na njemu desetak sekundi naglašavajući njegovu važnost. Tekila Zafiro Añejo ukazuje na destruktivni i autodestruktivni odnos Saula i Kima koji se temelji na sklonosti da čine kriminalne radnje (prvenstveno prijevare) radi osjećaja ushićenosti i uzbuđenja. Na takav način Zafiro Añejo nagovještava tragičan kraj njihova odnosa.

Uz dekoraciju, važan segment estetskoga identiteta serijala odnosi se na ono što Mittell (2015) razumije pod operacijskom estetikom: mehaniku same naracije koja generira fiksijski svijet a koja je specifična za svaki serijal. Taj pojam objedinjuje način i formalne segmente na koje se radnja djela odvija, odnosno svojevrsnu formulu po kojoj su nam priče ispričane. Primjerice, dinamika i nepredvidivost političke scene koja predstavlja centralni motiv *Zapadnog krila* dodatno je pojačana narativnom tehnikom “hodaj i govori”: *Zapadno* nam je *krilo* svoje likove najčešće predstavljalo u užurbanom hodu isprepletenim hodnicima Bijele kuće. Takva je dinamičnost zahtijevala od gledatelja spremnost da procesuiraju vizualni podražaj brzinskog hoda likova ključnih za određenu scenu i slušni podražaj njihova najčešće vrlo dinamičnog razgovora te da na temelju toga formuliraju nove interpretativne strategije. Kako ističe McCabe, “osjećaj drame pojačavala su takva estetska načela – likovi koji žustro razgovaraju za vrijeme svojih jurenja kroz labirintske hodnike političke moći” (2013: 60). Zanimljivo je istaknuti i kako se takva estetika mijenjala uvažavajući dinamiku ovalnog ureda: “Kako se Bartletov mandat primiče svome kraju, slika počinje blijedjeti. Primjenjuju se oštrije, zagasitije boje. Nema više nježno prikriivenih romantičnih slika, one su sada zamijenjene tamnijim nijansama crveno smeđe, plave i zlatno žute. Te duboke, bogate boje zahvatile su osjećaj sazrijevanja i pokazale kako je Ured fundamentalno promijenio čovjeka” (75). Kako to vidi McCabe, fizički izgled slika koje vidimo na ekranu simboliziraju psihološka stanja likova čiju radnju pratimo.

Prema našoj analizi, operacijska estetika neodvojivo je povezana uz narativnu gustoću. Razumijevanje specifičnih narativnih linija moguće je samo ako gledatelj ispravno razumije operacijsku estetiku i vodi o njoj računa u procesu interpretacije događaja. Primarno, operacijska estetika uključuje implementaciju žanrovskih normi na narativne strukture specifične za pojedini serijal. U *Nazovi Saula*, mehanika naracije strukturirana je tako da pratimo dvije narativne linije: one koja prikazuje Jimmyjevu metamorfozu u Saula prikazana je u boji, a kako smo prethodno naveli, upravo je ta paleta boja centralna za lik Saula i za razumijevanje njegova

identiteta, a onda i za identitet serije. Tome nasuprot, druga narativna linija, koja prikazuje posljedice Saulova moralnoga pada, prikazana je u crno-bijeloj tehnici, što odgovara drastičnoj promjeni koju je Saul doživio i novoj personi koju mora glumiti ali, možda, i moralnoj poruci serijala koji u konačnici ipak ne daje sretan kraj svome glavnom junaku. Distribucija tih dviju radnji namjerno je neravnomjerna. Veći dio serije prati radnju u boji, dok se crno-bijela radnja pojavljuje samo u prvih nekoliko minuta prve epizode svake sezone. Na kraju *Nazovi Saula* te se dvije narativne linije spajaju, te su završne četiri epizode u crno-bijelome. U njima je mnogo referenci na prijašnje epizode, a najznačajnija jest scena posljednjeg susreta Saula i Kim u zatvoru: snimana je na jednak način kao i scena kada ih prvi put vidimo zajedno u prvoj epizodi prve sezone, ali je ovaj put u crno-bijeloj tehnici. Na takav način autor Vince Gilligan omogućava gledateljima zadovoljavajući estetski, ali i emocionalni doživljaj Saulove priče i njegova odnosa s Kim: posljednja epizoda tako objedinjuje i narativni i estetski svršetak serije.

Operacijska estetika i dekoracija pojedinačnoga serijala zadobivaju svoju snagu upravo zbog vremenske dugotrajnosti djela. Iako o tim pojmovima možemo govoriti i u kontekstu filma, knjige ili kazališne predstave, tek implementacija tih segmenata na epizodnoj razini i gomilanje epizoda odnosno njihova izduženost u vremenu omogućuje gledatelju da u potpunosti zadobije uvid u mehanizam samoga fikcijskog svijeta, odnosno u način na koji je taj fikcijski svijet generiran kao specifičan (umjetnički) artefakt. Svijest o tome kako se odvija dinamika razvoja radnje i koji su formalni mehanizmi to omogućili postaje tako izvor gledateljeva zadovoljstva po sebi tek s određenim vremenskim odmakom, kada gledatelj skupi dovoljno gledalačkog iskustva da prepozna te segmente i njihov doprinos estetskom zadovoljstvu serijala. Ponekad, serijal se poigrava vlastitim normama modificirajući relevantna narativna načela i stvarajući pritom dodatni nivo narativne i estetske gustoće: *Izgubljeni* su to učinili kada su se retrospektive pretvorile u pogled unaprijed. Serijal je ostao vjeran načinu pričanja priče koji uključuje vremensku dinamiku karakterističnu za serijal, ali je ta dinamika najprije podrazumijevala odnos sadašnjost-prošlost a onda sadašnjost-budućnost. Takva vrsta kompleksnosti, dostupna samo gledateljima koji su dugotrajno izloženi određenom djelu, ima i svoju estetsku funkciju, jer omogućuje gledateljima da uoče nove narativne načine na koje serijal, koji su do sada već upoznali, nudi nove estetske podražaje.

5. Zaključak

U ovome smo radu analizirali tri osnovna izvora kompleksnosti suvremenih serijaliziranih narativa – narativnu, mimetičku i estetsku – i pokazali na koji način njihova međusobna integriranost omogućuje razvoj netrivialne radnje, psihološku karakterizaciju likova i posvećenost društveno relevantnim problemima. Naravno, raznolikost i diversifikacija među serijalima ostavlja mogućnost da naša analiza nije univerzalno primjenjiva i da postoje serijali koji ne oprimjeruju kompleksnost na način koji smo ovdje naglasili. Primjerice, serijal *Mayans M.C.* (FX 2018–2023) tematski je i estetski sličan *Sinovima anarhije*, ali u značajno manjoj mjeri iskazuje narativnu i mimetičku kompleksnost – što je ujedno i razlog, smatramo, zbog kojega su njegovi likovi jednodimenzionalni, mnogi zapleti nerazriješeni, a serijal uglavnom ne uspijeva ponuditi značajniji doprinos razumijevanju društvenih problemima. Tome unatoč, smatramo kako kompleksnost o kojoj smo ovdje govorili predstavlja jedno od najznačajnijih svojstava suvremenih serijala i kako je upravo integriranost triju izvora kompleksnosti jedan od centralnih motiva koji potiču i zadržavaju gledateljev interes i nagrađuju njegovu pažnju. Ovdje nismo imali prostora za istražiti koji točno kognitivni i emocionalni mehanizmi to ostvaruju i to pitanje ostavljamo za daljnja istraživanja ovoga oblika narativne umjetnosti. Uz to, ostavljamo otvorenim i pitanje umjetničke vrijednosti serijalizirane fikcije, prvenstveno iz razloga koje smo naveli u uvodu. Nadamo se ipak da će analiza koju smo ovdje ponudili opravdati našu intuiciju o važnosti kompleksnosti za realizaciju umjetničke vrijednosti barem nekih djela ove narativne forme, prvenstveno onih primjera na koje smo se u radu oslonili.¹⁵

Bibliografija

- Alvarez, R. 2010. *The Wire. Truth Be Told* (Canongate).
- Bandirali, L. i E. Terrone. 2021. *Concept TV. An Aesthetics of Television Series* (London: Rowman and Littlefield).
- Berliner, T. 2017. *Hollywood Aesthetic: Pleasure in American Cinema* (Oxford: Oxford University Press).

¹⁵ Ovaj je rad nastao na temelju istraživanja koje provodimo u sklopu projekta UIP–2020–02–1309 koji financira Hrvatska zaklada za znanost. Objavljivanje rada potpomognuto je i Stimulativnom potporom Sveučilišta u Rijeci. Zahvalni smo recenzentima na izuzetno detaljnim komentarima na prvu verziju rada.

Cardwell, S. 2007. "Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement", u J. E. McCabe i K. Akass (ur.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (I.B. Tauris & Company Limited), 19–34.

Carroll, N. 2001. "TV and film: a philosophical perspective", *The Journal of Aesthetic Education*, 35(1): 15–29.

Carroll, N. 2013. *Minerva's Night Out* (Oxford: Blackwell).

Clandfield, P. 2009. "We ain't got no yard': crime, development and urban environment", u Potter i Marshall 2009: 37–50.

Davies, D. 2015. "Fictive utterance and the fictionality of narratives and works", *British Journal of Aesthetics*, 55(1): 39–55.

Ellis, J. 1992. *Visible Fictions Cinema: Television: Video* (London: Routledge).

Grčki, D. i R. McGregor, u pripremi. *An Epistemology of Criminological Cinema* (New York: Routledge).

Jenner, M. 2018. *Netflix and the Re-invention of Television* (London: Palgrave Macmillan).

Matravers, D. 2014. *Fiction and Narrative* (Oxford: Oxford University Press).

Matravers, D. 2023. "Fiction and the actual world", u P. Engisch i J. Langkau (ur.), *The Philosophy of Fiction: Imagination and Cognition* (London: Routledge), 62–76.

McCabe, J. E. i K. Akass (ur.). 2007. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (I.B. Tauris & Company Limited).

McCabe J. 2013. *The West Wing* (Detroit: Wayne State University Press).

McKeown, M. 2021. "Backward-looking reparations and structural injustice", *Contemporary Political Theory*, 20(4): 771–794.

McGregor, R. 2023. *Literary Theory and Criminology* (New York: Routledge).

Mittell, J. 2006. "Narrative complexity in contemporary American television", *The Velvet Light Trap*, 58(1): 29–40.

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

Nannicelli, T. 2017. *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective* (New York: Routledge).

Nannicelli, T. i H. J. Pérez (ur.). 2021. *Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television* (New York: Routledge).

Olsen, S. H. 1978. *The Structure of Literary Understanding* (New York: Cambridge University Press).

- Peacock, S. i J. Jacobs (ur.). 2013. *Television Aesthetics and Style* (Bloomsbury Publishing USA).
- Pérez, H. J. 2022. "Aesthetics of the narrative climax in contemporary TV serials", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80(2): 214–223.
- Potter, T. i C. W. Marshall (ur.). 2009. *The Wire: Urban Decay and American Television* (Bloomsbury Publishing).
- Smith, M. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Oxford University Press).
- Thompson, R. 2007, "Preface", u McCabe i Akass 2007: xvii–xx.
- Twomey, R. 2020. *Examining the Wire: Authenticity and Curated Realism* (London: Palgrave Macmillan).
- Vest, J. P. 2010. *The Wire, Deadwood, Homicide, and NYPD Blue: Violence is Power* (Praeger).
- Vidmar Jovanović, I. 2021. "Repetition, familiarity and aesthetic pleasure: formulaic generic television series", u Nannicelli i Perez 2021: 256–272.
- Vidmar Jovanović, I. 2023a. "Gazing, glancing and bingeing: on the appeal of contemporary television serials", *Rivista di Estetica*, 83(2): 57–73.
- Vidmar Jovanović, I. 2023b. "Aesthetic cognitivism and serialized television fiction", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(1): 69–79.
- Walton, K. L. 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press).
- Young, I. M. 1990. *Justice and the Politics of Difference* (Princeton: Princeton University Press).
- Young, I. M. 2011. *Responsibility for Justice* (Oxford: Oxford University Press).