

## UVODNA ŠPICA: SUVREMENE KVALITETNE TV SERIJE

### UVJETI NASTANKA

#### *Gledali smo (recaps): Vrste televizijskih serija*

TV drama i TV film; Serije samostojećih epizoda (*Anthologies*)  
Epizodičke serije i procedurali; Serijal  
Mini-serija i "ograničene serije" (*Limited Series*)

### NOVI KANALI I EKRANI

Drugo razdoblje: mnogo kanala, britanska tradicija i doba HBO-a  
Treće razdoblje: nove tehnologije, novi ekrani

#### *Gledali smo: Web serije i ponovo izborne autorske slobode*

### ESTETSKI KRITERIJI SUVREMENIH KVALITETNIH TV SERIJA

Složena narativna struktura; Realizam; Autorstvo; Estetska zrelost  
„Kvalitetna“ publika; Kulturološki i prosvjetiteljski potencijal

## PRVI ČIN: OBITELJ SOPRANO (*THE SOPRANOS*)

### ZNAČAJNI PRETHODNICI

*THE PRISONER*

*TWIN PEAKS*

Žanrovski melting pot; Napetost u razbucanoj realnosti; Crvena Soba je u nama

### Cold Opening: "GREAT AMERICAN NOVEL OF 21. CENTURY"

*U krupnom kadru: Chris Albrecht, producentski uzor*

### ANTIJUNAK TEŠKE KATEGORIJE

*NARATIVNA SREDSTVA POSTIZANJA PRIVRŽENOSTI ANTIJUNAKU*

Muke po suradnicima; Muke po obitelji  
Psihoterapija – kome to služi?  
*Livia Soprano: majka koja to nije*  
Sociopatija u suvremenom društvu

*IZVAN NARATIVNA SREDSTVA POSTIZANJA PRIVRŽENOSTI ANTIJUNAKU*

*Gledali smo: Društvena pozadina prihvaćanja antijunaka*

*ŽITELJI SOPRANO-SVIJETA*

Likovi dugog tranjanja  
Komika u ping-pongu s dramom

*Gledali smo: Tabu o nepromjenjivosti televizijskih likova*

*TEME, DILEME I NARATIVNE STRATEGIJE U SOPRANOSIMA*

Moralno preispitivanje gledatelja  
*Chaseova granata* kao metoda pripovijedanja  
Autoriteti početaka i krajeva

*U krupnom kadru: Chaseova scenaristička soba*

*DEČKI U BIJELIM KOLEDICAMA*

Nasilje kao „Must Have“ ponuda  
Nasilje kao napad na publiku  
Nasilje kao društveni komentar

## NOVI OBLICI ODMAKA OD REALNOSTI

Utjecaj serije "Singing Detective" - Savjeti iz snova u *Isabelli*

## STIL I SVJETONAZOR

Montaža, glazba i poliperspektivnost  
Kuda sve to vodi, u nihilizam i apsurd?  
Niti koje povezuju

## NAJBOLJI SERIJALNI KRAJ SVIH VREMENA

### STRUJE ZNAČAJNIH NASLJEDNIKA

*DVA METRA IZVAN REALNOSTI (Six Feet Under)*

*DIKTATURA SREĆE (In Treatment)*

*NA RUBU ZAKONA (The Shield)*

Adrenalinska produkcija: koncentrat narativnog umijeća

## PRVA REKLAMNA STANKA: POČECI I SVRŠECI TV SERIJA

Vrste pilot epizoda; Kamo vozi pilot epizoda?

Svršetci: dovršavanje nedovršivog

## DRUGI ČIN: ŽICA (THE WIRE)

### PRETEČE ILI KAKO SE KALILA ŽICA

*Odjel za umorstva: život na ulici (Homicide: Life on the Street)*

### ŽICA: NAJBOLJA SERIJA SVIH VREMENA KOJU NITKO NIJE GLEDAO

### SLOŽENA SERIJALNA NARACIJA

Dickens u slamu Baltimorea

**Gledali smo: Što je TV teaser?**

*Ujedinjujući principi naracije*

Tragička struktura *Žice* na svakoj razini

Serijalna memorija i gradnja napetosti

Estetika ultrarealizma i devijacije: *Fuck!*

**Gledali smo: Ponovljeno gledanje TV serija i „spojlanje“**

### LICA I NALIČJA LIKOVA U ŽICI

Blic-karakterizacija

Protagonist: prvi među jednakima

***U krupnom planu: Posebnosti televizijske režije u Žici***

Zlikovci naši svagdašnjii

Novi John Wayne je crnac i homić

***U krupnom planu: Serija kojoj ništa nije sveto***

### UVOD U ZLOČIN: DRUŠTVENI SUSTAVI

Svi moraju igrati ili biti izigrani

Kanibalizam društvenh sustava

***U krupnom planu: Hamsterdam, zbilja?***

## EKONOMSKA POZADINA ŽICE

Primitivna akumulacija sitnih riba  
Kome još treba rad?  
Besmisao kraja: želimo li zahtjevati više?

## TREĆI ČIN: DEADWOOD

### DAVID MILCH: ČOVJEK KOJEGA JE SPASIO HEROIN

Sporazumna laž o prošlosti

### PRIMORDIJALNA JUHA *DEADWOODA*

Deadwoodov „Američki san“  
Jedinstvo premise, strukture i teme

### ROĐENJE ZAJEDNICE UZ KOMPOT OD BRESAKA

Tko je jači, religija ili nasilje?  
Poticajno zlostavljanje

### LIEKOVITO BLATO *DEADWOOD*: ŽIVOT, ŽENE I POKOJA PSOVKA

Jezik spiljskog čovjeka: k vragu i psovke  
Izgubljene duše u egzilu  
Žene, a poput muškaraca

*Gledali smo: Uvodna špica i tajni sastojci za kuhanje špice *Deadwooda**

### KAKO SE KUHALA *DEADWOODSKA* JUHA? (*Writers Room*)

### ZNAČAJNI NASLJEDNIK: *STARI RIM (Rome)*

Subverzija kršćanskog poimanja seksualnosti

*U krupnom planu: Raskošne produkcije TV Serija*

## DRUGA REKLAMNA STANKA: AUTORSTVO U TV SERIJAMA

### OD PRODUCENTA DO *SHOWRUNNERA*

*Gledali smo: Štrajkovi za kvalitetu*

### KREATIVNI TITANI SERIJALNE TELEVIZIJE

Writers room

### AUTOR KAO IZVRŠNI PRODUCENT

*Gledali smo: Nešto je zdravo u državi Danskoj*

### JAVNA ULOGA *SHOWRUNNERA*

*U krupnom planu: Izgubljeni (Lost) u potpisivanju autorstva*

## ČETVRTI ČIN: MOMCI S MEDISONA (*MAD MEN*)

### PUT DO MADISON AVENIJE

Znanstvena fantastika prošlosti: povijest kao kritika ili afirmacija sadašnjosti?

### ANTIJUNAK S UREDSKOG KAUČA I ZLATNO DOBA NARCIZMA

Melodrama u laboratorijskim uvjetima i rascjepu realnosti

## REKLAMOKRACIJA

Kompleks branda i Maska cinika

Rat kao proizvod

TV serija kao reklamni proizvod

Prikriveno oglašavanje: umjetnost pod svjetlom reklame (*Product Placement*)

*Gledali smo: Peripetije po producentima*

## LIJEPE ŽENE I RUŽNI PATRIJARHAT

Betty Draper: Manekenka koja je progutala patrijarhat

Joan Holloway: Sex-bomba s kontroliranom eksplozijom

Peggy Olson: od uredske mišice do direktorice

Zašto nismo prijateljice?

NA KRAJU, „JE LI TO SVE ŠTO POSTOJI“?

## TREĆA REKLAMNA STANKA: FANOVI I TRANSMEDIJSKO PRIPOVIJEDANJE

### FENOMEN ZAJEDNICA FANOVA

*U krupnom planu: Trekkie*

FANOVI VS AUTORI

Analiza slučaja: *Sherlock*

### TRANSMEDIJSKO PRIPOVIJEDANJE U SVIJETU TV SERIJA

Perspektiva producenata vs *Fan Fikcije*

Interaktivna Transmedija i „drugi ekran“

## PETI ČIN: NA PUTU PREMA DOLJE (*BREAKING BAD*)

### KUHANJE I DILANJE *BREAKING BADA*

#### NARATIVNA STROJNICA

Dvo-komponentni stil pripovijedanja

*U krupnom planu: potpuno drukčiji teaser*

#### JUNAK RECESIJE: ZLIKOVAC U GAĆAMA

I leš je u stanju promjene (ili, rušenje tabua o nepromjenjivosti TV likova)

Diler za Nobela: od antijunaka do zlikovca i natrag

#### PRIČA O NASTANKU ZLA

Kad objektivnost zataji

Tragedija moćnika

#### WALTHER WHITE I MUŠKARCI U ZAMCI

Što *Na putu prema dolje* govori o stanju suvremene maskulinosi?

*Gledali smo: zburnjena maskulinosť u suvremenim TV serijama*

#### KRAJ KAO VIDEO IGRA

Zločin i kazna – ali kome?

## KVANTNA ETIKA

Preživjeti na tuđi račun

Simpatija publike za trovača djeteta: unutartekstualni i izvantekstualni magneti

Može li publika biti autor serije?

## *ODJAVNA ŠPICA: TRANSFORMACIJA TELEVIZIJSKIH ANTIJUNAKA*

*CLIFFHANGER: TKO ĆE BITI NOVI TV „JUNACI“?*

LITERATURA

INDEX TV SERIJA I FILMOVA

KAZALO IMENA

## OBITELJ SOPRANO (THE SOPRANOS)

(...)

### ANTIJUNAK TEŠKE KATEGORIJE

Desetak godina prije *Sopranosa*, TV serije su već ponudile antijunake kao protagoniste, ali oni su bili „lake kategorije”, složenost njihove karakterizacije gradila se oko niza slabosti koje su ih činile tek malo „ljudskijim” od klasičnog junaka, onog poznatog idealista moralne čvrstoće i nadljudske hrabrosti. Prihvatljivi antijunaci, poput Andyja Sipowicza iz *Njujorških plavaca*, obično su se borili s alkoholom, seksizmom i rasizmom, no uvijek su se do kraja serije morali otriježniti, pokazati da mogu voljeti ženu i surađivati s crncima. Producenti nisu mogli zamisliti da bi itko mogao navijati za boksača koji protivnika udara ispod pojasa. A onda je u televizijski ring zakoračila teška kategorija – Tony Soprano bio je zvijer.

Prema Chaseu, jedini način na koji bi neka TV mreža pristala snimiti pilot-epizodu *Sopranosa* bio je da se do kraja otkrije kako je Tony zapravo agent FBI-a ubačen u mafiju da preko nje otkriva teroriste. No, čak ni HBO nije bio bez zamjerke na Tonyja, i to zamalo fatalne. Albrecht je inzistirao da Chase promijeni zaplet u epizodi „College”, petoj po redu. Bio je siguran da će publika pobjeći glavom bez obzira ako Chase ostane pri svojoj ideji da Tony vlastoručno ubije bivšeg člana mafije, sada u programu zaštite svjedoka, i to tijekom obilaska koledža sa svojom kćerkom. Iako je Tony otpočeka nasilan i daje naredbe za „nestanak” ljudi, ovo je prvi put da ga vidimo kako ubija čovjeka. Mi i povijest televizije. „Odjednom, tip o kojem ovisi cijela mreža, zadavit će namrtvo čovjeka komadom klavirske žice? To još nikad nije nitko učinio...”<sup>1</sup>. Jer Tony ne ubija svjedoka u samoobrani ili da bi spriječio društvenu katastrofu, što su bile dvije okolnosti pod kojima je TV industrija junaku dopuštala ubojstvo. Ne ubija ga čak ni zato što se od mafijaškog šefa očekuje da potvrdi svoj autoritet (da je ostavio svjedoka na životu, nitko od njegovih mafijaša to ne bi saznao i njegov autoritet bi ostao nenarušen). Tony ubija motiviran isključivo kozanostraškim shvaćanjem života, onim zlim sjemenom želje za osvetom, koje s njime dijelimo i svi mi. „Rekao sam im: ‘Ovaj je tip mafijaški šef iz New Jerseyja. Ako ne ubije tog čovjeka, bezvrijedan je kao mafijaški šef. Bezvrijedan je kao TV gangster. I znao sam da sam u pravu’”, kaže Chase<sup>2</sup>. Epizoda ne samo da nije rastjerala gledatelje, nego je zacementirala *Sopranose* kao predvodnike dramske revolucije na televiziji.

U filmu su junake protagoniste već odavno zamijenili antijunaci koji su nastali kao protuteža manihejskom poimanju svijeta poslije Drugog svjetskog rata, što se najviše reflektiralo u moralnim nejasnoćama *film noir*a kao izraza hladnoratovskih preokupacija i u njegovim

---

<sup>1</sup> Intervju Karen Herman s Davidom Chaseom 11. prosinca 2008. i 29. travnja 2009., *Archive of American Television*.

<sup>2</sup>*Ibid.*

preispitivanjima što se događa kad si prisiljen prigrliti bivše neprijatelje da bi se borio protiv bivših saveznika. Osim toga, film je zavolio antijunake zbog toga što izazivaju veću napetost u priči od junaka. Dobri ljudi su predvidljivi jer je sigurno da će učiniti ispravnu stvar, isto kao što će negativci učiniti lošu. Ali, kad su u priči ljudi sumnjivog morala, pohotnici, buntovnici i odmetnici, vjerojatnije je da će iznenaditi postupcima – nismo sigurni hoće li takav tip nekoga ubosti u vrat olovkom ili ga poljubiti. Dok se u filmu od antijunaka očekuje da se u dva sata za svoja nedjela iskupi ili ne iskupi, u serijama nije toliko važno što će on učiniti, nego kakav je karakter i zašto je takav. Glavna priča u serijama jaka je onoliko koliko je jak glavni lik, jer o njemu ovisi hoće li serija biti dovoljno privlačna publici da uz nju ostane godinama. A to je već teži pothvat: revolucionarni postupak *Sopranosa* je bio upravo način na koji prisiljava gledatelja da navija za Tonyja, tog „Koriolana s bokserom i trbušinom” (Macintyre 2007), čovjeka kojega je nemoguće voljeti i teško ne voljeti. Kako je moguće postići da ljudi ostanu uz takvu sirovinu koja ubija jer mu se hoće, krade iz zabave, patološki laže i vara ženu, i s kojom u životu ni u ludilu ne bi popili kavu? Od čega se sastoji mistična „identifikacija” gledatelja s takvim likom?

Prema Smithu (1999) i Mittellu (2015), identifikacija je neadekvatan termin da opiše složenost procesa gledateljevog doživljaja lika, pa oni predlažu razne stupnjeve povezivanja gledatelja s likom. Prema Smithu, najniži je *prepoznavanje (recognition)* funkcije lika kao glavnog ili sporednog. Drugi je *usklađenost (alignment)* s iskustvima i emocijama lika, prepoznavanje njegovih preokupacija kao vlastitih. Ovaj drugi stupanj lijepo ilustrira Chris Albrecht: „Rekao sam sebi, ovo je serija o tipu koji navršava četrdesetu. Naslijedio je posao od oca i pokušava ga uvesti u moderno doba. Sa svim odgovornostima koje idu uz to... Iako voli svoju ženu, ima ljubavnicu... Traži smisao svoga života. Pomislio sam: jedina razlika između njega i svih ostalih koje poznajem je što je tip don iz New Jerseyja” (Biskind 2007). Najviši stupanj povezivanja je *privrženost (allegiance)*, koja uključuje simpatiziranje s moralnim vrijednostima lika pa zato i emotivno ulažemo u njega do odanosti. Problem nastaje ako junak nema morala: Tonyja se često naziva „kumom” televizijskih antijunaka, dijelom i zato što je takav njegov odnos s gledateljem – gotovo da pod prijetnjom smrti od nas iznuđuje privrženost sve dok ne postanemo pasivni svjedoci, ili čak sudionici, njegovih nedjela.

### **Narativna sredstva postizanja privrženosti antijunaku**

*S dužnim poštovanjem, nemaš jebenog pojma kako je to biti broj jedan. Svaka odluka koju doneseš utječe na svaki dio neke druge jebene stvari... I na kraju si sa svime time sasvim sam.*

Tony Soprano

Najvažniji narativni postupak kojim se gledatelja emotivno veže uz antijunaka je postavljanje antijunaka kao protagonista priče. To je važno jer se takav lik ne mora po karakteru razlikovati od antagonista – antizlikovca – uz kojega nas autor ne želi vezati. Dok Tony ima razloge zašto nije dobar, antizlikovci imaju razloge zašto su zločesti – nisu maliciozni kao zlikovci uglavnom zato što su ih nepovoljne okolnosti gurnule na put zločina. Takav je lik Tonyjev rođak Tony B., koji se pokušava baviti legalnim poslom, ali bude prisiljen postati ubojica. Drugim riječima, Tony nije moralno superioran većini svojih antizlikovskih poslovnih suradnika, ali ga percipiramo vrednijim naše privrženosti.

### Muke po suradnicima

Kao i ljude u životu, antijunaka bolje upoznajemo kroz interakciju s drugim likovima, saznajući kakve je odnose izgradio s članovima obitelji i prijateljima. Svjedočeći postupcima za koje drugi ne znaju, dobivamo uvid u njegovu osobnu povijest, a što ga bolje razumijemo, spremniji smo tolerirati mu mane. Zato je jedna od najčešćih narativnih strategija za prihvaćanje antijunaka njegovo kontrastiranje s moralno negativnijim likovima, antizlikovcima i zlikovcima, da bi osvijetlili junakove iskupljujuće osobine. U konvencionalnoj seriji Tonyjevi antagonisti bi bili policajci, ali ovdje autor relativizira moralnu neupitnost „čuvara zakona”. Liniju priče koja se temelji na suradnji FBI-a s mafijom, koja im je pomagala pronaći muslimanske teroriste, autor je doveo do apsurdne scene kada agent FBI-a Harris, nakon što čuje da je Tony preživio sukob sa suparničkom mafijom, ushićeno uzvikne: „Kvrugu, pobijedit ćemo!”, iako bi mu trebalo biti žao što Tony nije stradao. No, to bi onda bila slaba drama jer se „u pravoj drami vlakovi sudaraju samo na istoj pruzi” (Berković 1995: 39). Tonyjevi antagonisti su ljudi iz njegove najbliže sredine: članovi obitelji i rođaci koji pokušavaju uzurpirati njegovu vlast. U tu svrhu autor koristi konvenciju Velikog Zlikovca koji, kao antagonist sezone, manipulativno vuče konce iz pozadine. Tako Tony u svakoj sezoni dobije novog protivnika koji aktivno radi protiv njega. U prvoj je to njegova majka, a u sljedećim sezonama se mijenjaju po obrascu „starog prijatelja” koji se vraća iz zatvora. Iako takve likove isprva žalimo jer su se žrtvovali preuzimajući krivnju za „obitelj”, to se uvijek ispostavi pogrešnim: antagonistovi su moralni izbori uvijek puno gori od Tonyjevih. Jedan od njih, Ralph Ciffaretto, ispočetka je s pravom ogorčen što ga Tony nije unaprijedio u kapetana premda mu donosi najviše novca, no postupno otkrivamo njegovu patološku nestabilnost, sve dok ne postane pravi demon koji ubija žene i konje bez kajanja. Svaki od njih ima uvjerljivu i složenu karakterizaciju, što ih čini vrijednim protivnicima antijunaku i zbog čega ih „volimo mrziti”, ali s njihovim motivacijama – moć radi moći ili psihopatske naravi – ne možemo suosjećati. Iako bi trebali suosjećati s onima koji su manje moćni od Tonyja, ipak



simpatiziramo s Tonyjem jer on tu moć nad drugima ne koristi hladnokrvno niti naprečac. Osim smještanja Tonyja u sredinu bliskih antagonista, naše sažaljenje prema njemu pobuđuje saznanje da je odrastao u „obitelji u kojoj je svatko svakome radio o glavi”: sestra svom ljubavniku Richieju šapće da ukloni Tonyja, Richie šapće to isto Tonyjevom stricu. Kada vidimo protiv čega se Tony mora boriti, uviđamo da je brutalan prema ljudima koji su to zaslužili jer su gori od njega, da je „general u ratu” kojemu se štošta mora oprostiti, da je, kao što kaže David Chase, „učinio puno zločestih stvari i uživao u osveti, (ali) nije bio zao” jer Tony „negdje u sebi vjeruje da su ljudi dobri. Postoje putovi kojima on ne želi ići jer s njih nema povratka”<sup>3</sup>. Kada se sve mafijaške skupine ujedine u mišljenju da jedan od njih, Vito, mora biti ubijen zato što je homoseksualac, Tony svojoj psihijatrici dr. Melfi priznaje da Vitu smatra bolesnikom, ali da je „po njegovom srcu, pustio bi ga da živi kako hoće i još mu rekao *a salute!*” Kada Tony učini nešto pozitivno, čini to unatoč činjenici što je fundamentalno loš.

Razlog zašto možemo navijati za takvog tipa leži u našem emotivnom odnosu s njim. Gledatelj prvenstveno *želi* biti zaveden junakom, emotivno rezonirati s njim, a tek onda pratiti zaplet. Zato veći utjecaj na gledatelja ima izazivanje emocija u njemu nego prikazivanje emocija likova u prizoru, iako je idealno kada se postigne oboje. Na kraju epizode „Pie-O-My”, Tony ustaje iz kreveta i po nevremenu dolazi u štalu kako bi dočekaao veterinara jer je Ralphov konj, kojega je Tony zavolio, smrtno bolestan. Vidimo ga kako sjedi pored konja, tapša ga i smiruje dok počinje pjesma Deana Martina „My Rifle, My Pony, and Me” iz filma *Rio Bravo* (1959) H. Hawksa, aludirajući na Tonyja kao klasičnog junaka vesterna. Poput njega, i Tony uvijek grubo uklanja tuđu sentimentalnost, ali pritom nužno ne gubi suosjećanje. To se lijepo vidi u situaciji kada Tony kreće osvetiti svoju sestru Janice koju su Rusi premlatili, iako to čini nevoljno i zbog ugleda, otonac je njegov pogled na sestru u bolovima. Kada nas autor uštipne za srce, to uvijek čini na posredan način, npr. Janice je ganuta do suza kada shvati što je njezin „mali brat” za nju učinio. Zapravo, patetika ovdje postoji samo da bi se ismijala, kao dokaz da Tonyjeve emocije nisu iskrene i da su pretjerane, kroz izraze samosažaljenja pred svojom terapeutkinjom. No onda kad se ti rijetki izboji suosjećanja dogode, doživljavamo ih dragocjenijima.

Kao i u životu, i u seriji smo skloniji progledati kroz prste ljudima s karizmom nego onima bez nje. Iako Christopher i Paulie, Tonyjevi prvi suradnici, nisu ništa „lošiji” od njega, manje smo im skloni jer im nedostaju sposobnosti da prevladaju svoje slabosti, Chris ovisnost o drogi, a Paulie praznovjerje. Tony to barem pokušava terapijom. Jer, Tony je vođa, on je taj kojega se muškarci plaše, a žene obožavaju. Ono što zapravo želimo od junaka je da bude „najpametniji čovjek u sobi” i dobar u svom poslu, makar činio sve vrste grešaka. Tony nije najinteligentniji u

---

<sup>3</sup> Chase ovdje Tonyja uspoređuje s junakom *sitcoma* *The Honeymooners* (CBS, 1955–1956) (Leibovitz i Kashner 2012).

ekipi, njegov rođak Tony B. ima IQ 158, ali ima presudnu sposobnost upravljanja ljudima i istinski autoritet. Gledatelj vjeruje ovom „savjetniku za zbrinjavanje otpada”, kako se Tony predstavlja u javnosti, jer je uspješan „poslovni čovjek”, i to s radnom etikom – pokušava izgladiti svaki sukob koji šteti poslu – a to je jedna od vrhunskih vrijednosti zapadnjačkog društva. S druge strane, čest pogled na Tonyja koji melankolično ispija piće s golim plesačicama u pozadini, rječito govori o usamljeničkoj prirodi takvog „uspjeha”, razotkrivajući ga kao голу mitologiju.

#### Muke po obitelji(ma)

Jedna od najsnažnijih poveznica s Tonyjem je naša identifikacija s njim kao obiteljskim čovjekom. Već u pilotu Tony odlazi na terapiju zbog napada panike uzrokovanog odlaskom divljih pataka koje su obitavale u njegovom bazenu. Zašto je bio oduševljen patkama toliko da se u kućnom ogrtaču bacio u bazen među njih, i kasnije zbog njihova odlaska pao u nesvijest, sam Tony tumači na terapiji: „Bojim se da ću izgubiti obitelj. Kao što sam izgubio patke. Zato sam pun strepnje. Uvijek me prati.” Osim toga, članovi obitelji su sjajni reflektori njegovih osobina. Funkcija bliskosti Tonyja i njegove kćerke Meadow je Tonyjevo iskupljenje: sve dok ima takvog anđela od kćeri, ne može biti temeljno loš čovjek. Kad ga vidimo kako sjedi na malom stolcu s jednom čarapom na nozi, dok mu kćer viče u lice, očito je da je autor djeci dao ulogu Tonyjevog „nemesisa” kako bi nam omogućio da vidimo zastrašujućeg mafijaša nemoćnog pred njima. U tu složenost odnosa Tony često unosi humorno-cinični ton kojim lako komunicira svoje muke po adolescentima sa svim roditeljima svijeta: „Ne smijemo je pretjerano kazniti. Jer ako shvati da smo bespomoćni, najebali smo!” kaže svojoj ženi. Drugi put reagira kao svaki zabrinut otac prvi put suočen sa seksualnošću svoje kćeri: „Vani, tamo je 1990., ali ovdje, u ovoj kući je 1954.! Sada ni nikad više ne želim više čuti o seksu!” Premda je Tony siguran u svoje tradicionalne vrijednosti, život (autor) mu stalno podmeće klipove neizvjesnosti, a oni najteže padaju kada ih bacaju vlastita djeca. Iako zna da čini zlo, Tony se opravdava skrbi za obitelj, i mi mu vjerujemo: unatoč mafijaškoj zakletvi da pripadnost i vjernost mafiji dolazi prije djece i žena, ni u jednom trenutku ne sumnjamo koga bi Tony žrtvovao da mora birati između svoje dvije obitelji.

Naime, Tony je glava *la famiglia* i upravo je ta međuigra između dvije obitelji definirala *Sopranose* kao prijelomnu seriju u razvoju televizije. Tony balansira u vođenju dvostrukog života jednakom vještinom kojom balansira između svojih dobrih i loših osobina, što se očituje kao izraz njegova pokušaja da se „iskupi” za svoju mračnu stranu. Iako mu je primarna obitelj strogo odvojena od mafijaških poslova, te su dvije vrste obitelji zrcalni odrazi jedna druge. *Goomar*, odnosno ljubavnica koju mora imati svaki mafijaš, zapravo je moralno „prljava” verzija supruge, a među njima vlada prešutno prihvaćanje. Održavanje privida odvojenosti te dvije obitelji otkriva se kao životno važno za njihovo supostojanje: kada Tonyjeva *goomar* pokuša narušiti njegov dom,

Carmela će se prvi put suprotstaviti mužu jer je dopustio kontakt te dvije obitelji prijeteći da primarno ugrozi „svetost“. Nije slučajno što su kriminalne aktivnosti u Tonyjevom domu smještene isključivo u podrum, njegov najprljaviji dio, preneseno rečeno, u podrum Tonyjeve savjesti. Autor se ne slaže sa žanrovskim prethodnicima u pretpostavci da *la famiglia* osigurava opstanak primarne obitelji, nego pokazuje obrnuto. Glavnu dramu serije smješta tamo gdje se najmanje očekuje, u krug obitelji koji nimalo nije prostor vrline i topline, već je jednako prijeteći kao i onaj gangsterski.

Zato najčešće ne znamo što da mislimo o Tonyju: u jednom ga kadru muči tolika krivnja što je dao ubiti prijateljevog sina da mu se priviđa dječak na vrtuljku koji doziva mamu, da bi već u sljedećem postao grabežljivac koji reži na suradnika tražeći od njega još novca. Tony fluktuirao tako divlje da ne može primijetiti vlastite kontradikcije, a jednako fluktuirao i gledatelj doživljaj Tonyja jer, svako toliko, poželimo mu viknuti u lice ono što mu je rekla dr. Melfi: „Ne sviđaju mi se tvoje vrijednosti!“ Ova serija ima dovoljno samopouzdanja da naglas ukaže na gledateljevu fascinaciju lošim čovjekom i pritom ga uz njega zadrži tijekom šest sezona. A to je uspjela tako što nas je autor uvukao direktno u Tonyjevu glavu. U konvencionalnim serijama gledatelj dobiva uvid u unutrašnja stanja lika pomoću narativnih sredstava poput *flashbackova*, izvanprizornog glasa (*voice over*), prizora sna i halucinacija... ili pomoću stilsko izražajnih sredstava poput subjektivnih kadrova i glume. Chase je izabrao teži put, onaj koji je prijetio biti previše dosadan publici: kada je ponudio pilot-epizodu CBS-u, rekli su mu da bi pristali na više nasilja, ali da na psihijatriju ne mogu pristati. Na Chaseovu odluku da uvede terapijske seanse kao cijeloserijalnu liniju priče – ona čini četvrtinu narativa serije – velik je utjecaj imalo njegovo osobno iskustvo odlaska na terapiju, pri čemu je njegova liječnica poslužila kao model za kreiranje lika dr. Melfi.

### **Psihoterapija – kome to služi?**

*Da ti kažem nešto. Danas svi moraju ići kod psihičara i govoriti o svojim problemima. Što se dogodilo s Garyjem Cooperom – tihim, snažnim tipom? To je bio Amerikanac. Nije bio u dodiru sa svojim osjećajima. Samo je činio što se mora učiniti. Vidiš, ono što nisu znali je da, jednom kada natjeraju Garyja Coopera u dodir sa svojim osjećajima, neće mu moći zatvoriti usta! I onda kažu disfunkcionalno ovo, disfunkcionalno ono, ma disfunkcionalno vaffancul!*

Tony Soprano

Jedan od bisera *Sopranosa* je način na koji, već u pilot-epizodi, započinje identifikacija s Tonyjem. Već u špici u kojoj Tony putuje grubim industrijskim dijelom New Jerseyja u svoj prigradski luksuzni dom, a prate ga moćno prijeteći tonovi „Woke up this morning” britanske grupe *Alabama 3*, Tony s cigarom ostavlja dojam uličnog samopouzdanja i grubosti. Pri tome, gledatelj je iz izvantekstualnih izvora upoznat da je riječ o „seriji o mafijašu”. Ali Chase nakon toga montira prizor iz kojeg uklanja svaki osjećaj njegove gangsterske moći, dijeleći s nama njegovu zbunjenost u prostoru, kao i s tišinom: Tonyja prvi put vidimo kroz noge gole ženske skulpture – u psihoterapijskom uredu. Umjesto da, prema serijalnim kanonima, iskoristi početak pilota kako bi orijentirao gledatelja u svijetu koji gleda, autor ga dezorijentira<sup>4</sup>. Do prve izgovorene riječi, nakon gotovo minute, utvrđuje se nekoliko važnih osobina *Sopranosa*: da će serija biti prožeta dvoznačnošću i nesigurnošću u ono što vidimo. Odnosno, da se ovdje radi o osobnom životu mafijaša, a ne o gangsterskoj intrigi. Iz početne sekvence saznajemo kako je Tonyju teže priznati da je depresivan otkako su otišle patke nego da je u životnoj opasnosti ako netko iz njegove „obitelji” sazna da on, član mafije, posjećuje psihijatra, što je zapravo pokretač zapleta za cijelu sezonu. Psihoterapijska narativna linija je lukav način na koji saznajemo ono što Tony istinski misli ili osjeća, a da to u radnji ne izgleda nametnuto ili deklamatorno. Ubrzo shvatimo da se Tonyjeva brutalnost mora iščitati u okviru njegove proturječne osobnosti: iako svakodnevno drugima dijeli život i smrt, Tony je krajnje izoliran, nesretan čovjek koji želi uspostaviti vezu s obitelji (Chase u: Jake 2012). Ako razumijemo kako funkcionira njegova psiha, bolje ćemo razumjeti pozadinu njegove okrutnosti, a rekalkibriranjem naše percepcije o Tonyju povećava nam se i tolerancija prema njegovoj okrutnosti. Osim toga, terapija nam nudi ključeve prepoznavanja vlastitih psiholoških proturječja, a time i njihovog „prepoznavanja” u Tonyju. U svijetu *Sopranosa*, „u 99% slučajeva likovi govore neistinu. Dosad su u TV drami uvijek govorili što misle, ali to nije tako u stvarnom životu. Ako Tony kaže ‘da’, misli ‘ne’, i obrnuto. Ako kaže ‘ne, baš sam dobro raspoložen’, znaš da će za nekoliko sekundi nekoga ubiti. Sva su emotivna stanja lažirana.”<sup>5</sup> Tako će Tony najusrdnije uvjeravati Carmelu da između njega i dr. Melfi nema romanse, iako je ovu netom prije toga pokušao zavesti – „Ti nisi dio mog života, ti jesi moj život” – i mi znamo da je to istina. To ne bismo znali isključivo iz njegovog preljubničkog ponašanja, da nema terapije, mjesta gdje je Tony sposoban biti iskren. Tako tek pomoću terapije saznajemo da Tony odugovlači ubiti Tonyja B. iz ljubavi prema njemu, a ne iz ponosa, kako prikazuje njegovo cjelokupno ponašanje u priči. U tome se krije trag njegovog moralnog iskupljenja: očito je sposoban razlučiti dobro od zla i barem povremeno razračunati sa svojim licemjerjem.

Čak i ako može ubiti nekoga i poslije toga otići na ručak, razina poricanja koju mora održavati traži ogromnu psihičku energiju pa se razgovori između Tonyja i dr. Melfi odvijaju po

---

<sup>4</sup> Za detaljne analitičke uvide vidi: *Sopranos Autopsy* (<https://sopranosautopsy.com/>).

<sup>5</sup> *America in Primetime*, 2. dio: *Man of the House*, dokumentarna serija, 2011., PBS (USA) i BBC Two (UK).

uvriježenom obrascu: ona ga prisiljava da se suoči s groznim stvarima koje radi, on se razljuti tvrdeći da nije učinio ništa loše, pa ako i jest, oni koje je povrijedio to su i zaslužili. Pritom pokazuje široku paletu osjećaja, od mržnje i samozadovoljnog sarkazma do krivnje i suosjećanja s drugima. Najjači adut da nas pridobije na svoju stranu je prepoznavanje onoga što svi stalno činimo – racionaliziranja. Pri kraju terapije, svjestan da čini zločine, racionalizira svoje postupke tvrdnjom da „veliki kapitalisti rade mnogo veću štetu svijetu od njega”. Brilljantnost serije je u tome što kroz narativnu liniju o terapiji najprije otkriva hipokriziju likova, da bi zatim uplela i gledatelje u nju. Autor raskrinkava brojne racionalizacije gledatelja, koji je sklon brutalnu silu pravdati iluzijama o lojalnosti ili pak seksizam vjernošću patrijarhalnoj tradiciji.

### *Livia Soprano: majka koja to nije*

U ovoj seriji psihoterapija nije tek romantičko ili komičko-kozmetičko sredstvo zapleta, ona nam pomaže nazrijeti naličje zbivanja koja ne uključuju samo Tonyja, nego i druge likove. Glavni odnos koji se terapijom želi razriješiti je ujedno i temeljan za priču serije, a to je odnos Tonyja i njegove majke Livije. Tonyjev zadatak nije lak – on mora prihvatiti činjenicu da je majka komplotirala njegovo ubojstvo. Livijin je lik Chase konstruirao prema svojoj majci Normi: ona ga, doduše, nije dala ubiti, ali mu je, kada je dobio poštedu od odlaska u Vijetnamski rat, rekla: „Radije bih te vidjela mrtvog nego da izbjegneš novačenje” (McCabe i Akass 2007: 216). Livia se isprva čini napornom staricom, smiješnom u svojoj „otkačenoj” sebičnosti i izravnosti kojom drugima govori što misli o njima i njihovom samosažaljenju („Buu, jadan ti”). Stoga vjerujemo Tonyju kada na terapiji uporno brani majku, unatoč svim indicijama o njezinoj izdaji. Shvaćamo da nije majka iz snova, jer takva ne bi svome sinčiću prijetila da će ga za kaznu ubosti u oko viljuškom, ali ne vjerujemo ni da bi ga dala ubiti zato što ju je smjestio u luksuzni dom za umirovljenike. Jer, ona je majka, a majke bezuvjetno vole. Iako gledatelj zna da je Livia vrlo suptilan *puppetmaster* koji povlači emotivne konce svojih bližnjih da bi dobila što želi, autor uspijeva održavati stalnu nesigurnost u to jesu li njezine riječi smišljene ili uistinu ne zna što će njima izazvati. Kada Livia kaže svom šogoru Corradu „Junioru” Soprano informaciju koja će ovoga potaknuti da ubije Tonyja – da njegovi kapetani sastanče u njezinom staračkom domu – uporno ćemo tražiti sitne znakove koji bi otkrili je li to rekla namjerno ili nesmotreno. Ni našeg ni Tonyjevog suočavanja s istinom da mu je majka moderna Medeja ne bi bilo bez dr. Melfi, koja ga vodi kroz taj proces, ali unatoč tome, nismo u to sigurni do zadnjih trenutaka prve sezone, pa čak ni onda kada Tony bijesno zgrabi jastuk da uguši majku. Dodatno pokolebani pitanjem može li išta opravdati majkoubojstvo, očekujemo potvrdu da je Livia doista toliko zla. Dok ju odvoze na bolničkom krevetu, Tony je sustiže i prosiće joj na uho da zna za njezinu urotu – i tek tada, kada vidimo njezin cerek ispod maske za kisik, znamo da je Tony u pravu. Teško da postoji

emotivno jezovitija scena u povijesti serija: ima li veće traume od toga da te majka toliko ne voli da te želi ubiti? A ni lukavija, jer autor je njome, zbog ubojstva iz epizode „College”, spretno prebacio uteg simpatije gledatelja na Tonyjevu stranu i, štoviše, dao mu još malo kredita.

*Kakva sam ja to osoba koju i vlastita majka želi ubiti.*

Tony Soprano

S prešutnim pitanjem što bi bilo da je Tony stigao upotrijebiti jastuk, odjednom sasvim drugačije gledamo na Tonyjeve ispade bijesa. Terapija objašnjava psihodinamiku depresije kao agresije koja je okrenuta prema sebi, u sam subjekt. Ispočetka, dr. Melfi prakticira s Tonyjem standardnu terapiju, da „osvijesti implikacije prošlosti pacijenta kako bi mogao birati različite putove kada se suoči s poznatim starim raskršćima” (Gabbard 2002: 96). No autor ne želi samo pokazati da ispod površine svjesnog leži kontinent nesvjesnog u kojem su traume posijale „zlo”, nego obrnuto, da se ispod nasilne i zloćudne površine svjesnog kriju blistavi trenuci potisnute savjesti i dobroćudnost zlostavljanog djeteta. Jungovske korijene zla u kolektivno nesvjesnom iz *Twin Peaksa*, *Sopranosi* smještaju u sasvim subjektivnu frejdovsku perspektivu postavljajući glavno pitanje serije: Je li karakter u presudnoj mjeri zadan, određen rođenjem, ili je proizveden, izgrađen životnim iskustvom i utjecajem sredine? Kada mu majka iznenada umre, Tony je već naučio da je izvor svih njegovih problema odnos s hladnom majkom pa naivno zaključio: „Mi smo vjerojatno ovdje završili, ne? Mrtva je.” Ali, budući da se napad panike ubrzo ponovi, Tony mora dopustiti dr. Melfi da još dublje prokopa u njegovu psihu kako bi pronašla korijen njegove depresije i našla ga u Tonyjevom sjećanju iz djetinjstva, kada je vidio kako njegov otac odsijeca mesaru prst.

*Dr. Melfi: „Zato si imao kratki spoj. Pubertet. Svjedočio si ne samo seksualnom prizoru (erotičnom plesu, op. a.) između majke i oca, nego i nasilju i krvi koji su tako blisko povezani s hranom koju si upravo trebao jesti. K tome, misao da ćeš jednoga dana ti biti pozvan da kući doneseš šunku, kao što je to činio tvoj otac.”*

*Tony (zblenuto): „I sve ovo zbog jedne šnite capocolloa?”*

U seriji koja stalno povezuje seks, hranu i nasilje, Tonyjevo sjećanje na šnitu budole simbolizira njegov *madlaine*, otponac koji, kao i kod Prousta, inicira potisnute osjećaje iz djetinjstva. Scene u kojima se nasilje sukobljava s njegovom prirodom, koja od nasilja zazire, objašnjavaju kako je Tony morao izgraditi identitet suprotan svojoj pravoj osobnosti da bi mogao opstati u sredini koja nasilje smatra legitimnim. Ako tome dodamo Tonyjevu edipovsku krivnju zbog mržnje prema majci, brzo(pleto) ćemo ustvrditi da je on žrtva potisnutih trauma roditeljskog odbacivanja i prisila. S druge strane, priča Tonyjevog sina Anthonyja, koja govori o prijenosu obiteljske

depresije, upućuje na značajan utjecaj onoga što nazivamo čovjekovom naravi ili temperamentom: „štiteći” lažima svoju djecu od istine da pripadaju mafiji, Tony i Carmela aktiviraju sinovljevu depresiju baš kao što su Tonyjevi roditelji izazvali kod njega depresiju izlažući ga istini. Zato će Tony, shvativši da mu je sin previše senzibilan da bi se s grubostima života nosio poput njega, reći sinu: „Ti nisi kao ja, ti si bolji od mene.” No, jesmo li doista „loši”, ili smo imali nesreću biti rođeni u obitelji koja nas je učinila „lošima”, spoznajni je put na koji nitko od nas ne odlazi sam, uglavnom zato što nismo skloni upoznati svoju „lošost”, ma otkuda potječe, pa nas na istinu netko na to mora prisiliti.

### ***Zašto Tonyjev terapeut mora biti žena?***

U konvencionalnoj seriji važna funkcija terapeutkinje bila bi postići škakljivu napetost: hoće li Tony i dr. Melfi završiti u krevetu? Dr. Melfi odbija Tonyjevo udvaranje iako je on privlačni, pa se realizacija njihovog seksualnog odnosa svodi na Tonyjevu šalu nakon buđenja iz kome: „Može jedan seks iz samilosti?” Ta je napetost tim veća što između njih stoje brojne barijere: kulturalne, jer ona je pristojna i mirna žena, a on je seksističko prase; legalne, jer ona ne smije prijaviti njegove ilegalne aktivnosti; i karakterne, jer ona mu želi pomoći, a on nikome ne vjeruje. Baš u tom prostoru kontrapunkta s njezinom ženskosti, Tonyju je moguće otvoriti se i ispovjediti svoje nedostatke kao supruga i oca, te se suočiti s djetinjstvom. U njezinom prostoru, šutnja će govoriti glasnije od svih verbalnih analiza – tišina iz prve scene će se cijelom serijom nastaviti u stankama u kojima Tony, uz prigovore kako mu terapija ne pomaže, pokušava uspostaviti kontrolu nad sobom, a to znači i nad njihovim odnosom. No, činjenica da mu to ne uspijeva stvara dinamiku među njima uzbudljiviju od bilo kakvog seksa.

*Tony: „Bio sam pred bordelom dok je tip unutra ubijao boga u frajeru koji mi duguje novac. Slomio mu je ruku. Upucao ga u koljeno.”*

*Melfi: „Kako si se zbog toga osjećao?”*

*Tony (nadmenim smiješkom): „Poželio sam da sam ja unutra.”*

*Melfi (mirno): „Kao onaj koji daje batine ili ih prima?”*

Nitko drugi ovo ne bi smio reći Tonyju i sačuvati svoja koljena. Pravi razlog je u tome što u *Sopranosima* svi elementi naracije nose autorov dijalektički kod – kada postavi tezu, odmah joj suprotstavi antitezu kako bi gledatelj sam pokušao pronaći sintezu. Zato su psihoterapijsku liniju priče psiholozi diljem svijeta opsesivno proučavali kao kakav psihologijski udžbenik, ispisujući knjige s pitanjima poput je li Tony osuđen na to da želi žene koje čine da se osjeća loše kao što je činila majka. Naime, prikaz psihoterapije u *Sopranosima* je toliko precizan da ga je psihijatar Glen

Gabbard nazvao „psihijatrijskim realizmom”, najtočnijim ikada viđenim na filmu ili televiziji<sup>6</sup>. Jedan od razloga koji dr. Gabbard navodi je umješnost dr. Melfi, koja Tonyja, kako bi ga prisilila da se suoči s podsvjesnim strahovima, drži podalje od sebe, ali ne prije nego što je oprezno ohrabrila psihoterapeutski prijenos. Ona uspijeva plesati na rubu opasnosti da previše dopusti Tonyju vezati se uz nju, jednako kao sebi uz njega, kako smo intenzivno osjetili u sceni kada se zamalo poljube, a da u tu provaliju ne padne. Da bi mogla sigurnom rukom voditi Tonyja kroz bespuća njegove psihe, autor i Melfi daje psihijatra s kojim ona preispituje svoje motivacije i postupke. To njezino samopropitivanje čini ključnu razliku između nje, kao projekcije majke, i Livije, stvarne majke, pa će na kraju serije biti presudna osobina za razrješenje Tonyjeve depresije. U prvoj fazi dr. Melfi će otkriti da se Tonyjeva borba s napadima panike svodi na to da ne može prihvatiti da ga majka nije voljela i da za to optužuje sebe. „Pokušavaš biti dobar zato što podsvjesno misliš da dobrog dečka majka neće mrziti”, kaže tumačeći mu njegovo suosjećanje prema majci i nekim drugim ljudima, ali joj pritom i samoj promiče podtekst ove izjave, da s takvom „dobrotom” nešto nije u redu. Melfi će shvatiti da je Tony i terapiju nenamjerno koristio kako bi bio bolji kriminalac: „Dobio sam mnogo dobrih ideja ovdje... kako postupati”, kaže on. To će shvatiti preko motiva zbog kojeg je terapija i počela – pataka. Naime, u predzadnjoj epizodi, „The Blue Comet”, razgovor s prijateljima psihijatrima potiče dr. Melfi da se suoči sa svojom opsesijom Tonyjem tako da pročita studiju glasovitog psihologa Roberta D. Harea o „kriminalnoj osobnosti”. U njoj Melfi čita da se „sentimentalnost kriminalaca otkriva u suosjećanju za malu djecu i životinje... da koriste svoju pronicljivost da opravdaju svoje gnjusne postupke”, a „terapiju kako bi postali bolji kriminalci”. No, sve to je o sociopatima i prije znala, bilo da joj je rekao njezin psihijatar, bilo sam Tony. Upravo je u tome zagonetka, da je Melfi, dugo investirajući u liječenje Tonyja, emotivno i mentalno – baš kao i mi – nalazila bezbroj objašnjenja zašto ustrajati. Poanta je u tome da ni mi, pri stvarnim susretima sa sociopatima, unatoč svim povredama koje oni nanose, ne prihvaćamo činjenicu da su sociopati dok nas nešto, najčešće šokovit događaj kojega više ne možemo ignorirati, na to ne prisili. Tada, poput Melfi, najprije proživljavamo velik unutrašnji potres uslijed suočavanja s vlastitim sudjelovanjem u tom odnosu, da bi nam preostalo samo ono što je Melfi učinila u zadnjem susretu s Tonyjem – jednostavno je odrezala bilo kakvu daljnju terapiju s njim.

(...)

---

<sup>6</sup>Toliko točnim da on i neki drugi psihijatri koriste *Sopranose* kao edukativni alat za studente. Od 2001. godine American Psychoanalytic Association dodjeljuje piscima i producentima nagradu za „umjetnički opis psihoanalize i psihoanalitičke psihoterapije”.



## Izvannarativna sredstva postizanja privrženosti antijunaku

*Cunilingus i psihijatrija su nas do ovoga doveli.*

Tony Soprano (o sukobu u mafiji)

Osim opisanih narativnih sredstava, na našu privrženost antijunaku djeluju čimbenici izvan same priče: duljina trajanja serije, društvena fascinacija likom i karizma glumca.

Za razliku od filma, gledatelj TV serije se zbližava s junakom zbog toga što se dugo „druži” s njim, mjesecima ili godinama, koliko već serija traje. Ta se bliskost produbljuje parasocijalnim angažmanom gledatelja u vremenu neprikazivanja. Snažna veza s antijunakom temelji se na našoj fascinaciji njegovim postupcima u zbivanjima koja sami nemamo ni priliku, ni hrabrosti iskusiti u stvarnosti. Kroz njega, smatra Matthew Weiner, „uživamo sve te fantazije moći koju bismo željeli imati. Volimo Tonyja jer ima sve naše animalne apetite. Svi bi željeli ući u sobu i uzeti najveći sendvič, i imati seks s najljepšom ženom. Ali, kod kuće on ima isti život koji mi imamo” (Leibovitz i Kashner 2012). Stoga priželjkujemo imati Tonyjevu makijavelističku inteligenciju koja mu osigurava uspjeh u društvu i, uopće, socijalnu snalažljivost i emotivnu neovisnost. Privlačnost serija s antijunacima leži i u tome što nam pomažu testirati vlastitu socijalnu inteligenciju kao u kakvom socijalnom laboratoriju za igranje s tuđim umovima.

Karizmatičnost lika velikim dijelom počiva na karizmi glumca, koju čini njegova interpretacija i fizikalnost. Chase nije želio angažirati ljepotana, nego nekoga tko „može licem pokazati što se događa, iako ne kaže nijednu istinitu stvar”<sup>7</sup>. Gandolfinijeva magnetična pojava se oslanja na fizičku veličinu kako bi izazvao dojam prijeteće moći, a onda kontradiktornošću svoje pojave i glume modulira gledateljeve simpatije: u stanju je izraziti težinu bivanja u svom mračnom svijetu samo svojim teškim korakom i nespretnim tumananjem po kući u šlafroku, dok mu istovremeno oči sugeriraju brižnost i tugu. „Obično, ako pogledaš dovoljno duboko u nekoga kada s njim radiš scenu, možeš vidjeti glumca. A ja nikada nisam vidjela nikoga osim Tonyja. Nikada” (Edie Falco u: Leibovitz i Kashner 2012).

Za velik dio uspjeha „revolucionarnih” serija zaslužno je angažiranje nepoznatih glumaca. Prednosti nepoznatih glumaca nisu samo produkcijske (oni imaju manji honorar), nego i tekstualne. Uz njih ne „lijepimo” značenja prethodnih likova koje su glumili. To ne znači da ta značenja ponekad nisu dobrodošla – Dustin Hoffman u *Lucku* unosi povjerenje u lik kriminalca zahvaljujući prethodnim ulogama pretežito emotivnih i komičkih likova – ali, u pravilu, novo lice jamči veću realističnost lika i čitavog prikazanog svijeta. Osim toga, nepoznat glumac nema

---

<sup>7</sup> Video-razgovor Karen Herman s Davidom Chaseom, *Archive of American Television*, 2008. i 2009.

potrebu štititi svoj *image*, kako bi to većina zvijezda pokušala mijenjajući ulogu, već se želi dokazati isključivo kroz ulogu.

## ŽITELJI SOPRANO-SVIJETA

*Christopher Moltisanti: „Imaš li ikada osjećaj da ti se više ništa neće dogoditi?”*

*Paulie Gualtieri: „Da. I nije se dogodilo. Pa što? Živ sam, preživljavam.”*

*Christopher Moltisanti: „To ti govorim. Ja ne želim samo preživjeti. U ovim knjigama o filmskom pisanju piše da svaki lik ima svoj luk [arc]. Kužiš? (...) Kao, svi odnekud počinju. I nešto naprave, nešto im se dogodi i to promijeni njihov život. To se zove luk. Gdje je moj luk!?”*

Karakterizacija u serijama razlikuje se od karakterizacije u drugim medijima po tome što na kreativne mogućnosti autora utječu dugotrajna proizvodnja (veliki broj epizoda), posebnosti televizijske industrije i informiranost gledatelja.

### **Likovi dugog trajanja**

Dugoročna proizvodnja diktira suradnju autora i glumca u smjeru zajedničke kreacije lika, za razliku od redatelja u filmu, koji najčešće nadgleda tumačenje fiksno napisanog lika. Suradnja počinje već od *castinga*: Chase je, primjerice, za rock-glazbenika Stevena Van Zandta napisao lik mafijaša Silvia Dantea, kojemu je Van Zandt dao ime, nezaboravno pomaknutu interpretaciju i frizuru. U serijama je uobičajeno pisanje po glumcu – njegovim interpretacijskim sposobnostima i osobnosti – jer pisanje i snimanje teku paralelno. „Scenaristi bi sjeli i pričali s nama. Čuli bi kadencu moga glasa i što sam rekao i kako se izrazio. Tako da su dečki napisali moje riječi i utrpali ih natrag u moje grlo”, kaže Tony Sirico (u: Leibovitz i Kashner 2012), koji je glumio mafijaša Paulieja Gualtierija. Dakako, uvijek je cilj te suradnje produblјivanje psihologije lika. Tako je jedan od scenarista tražio Chianesea (Corrado Soprano) da nosi naočale i one su mu silno pomogle, kako je rekao, „podsvjesno, isprva, a onda i svjesno. Nakon prvih nekoliko sezona nisam mogao glumiti bez njih. Te su naočale bile moja maska. Radili smo grčku tragediju. Iza maske napraviš mnoge stvari koje inače ne bi” (u: Leibovitz i Kashner 2012). Ponekad je utjecaj glumca na autora toliko snažan da se osobine glumca preliju u lik. (Piscima je Tony Sirico bio toliko zanimljiv da su na Paulieja prebacili elemente Tonyjevog lika, npr. fetiš čistoće i odanost majci.) Ili, kao što je često činio Gandolfini, glumac gurne lik preko granica koje je zamislio autor. Glumac u televizijskoj seriji ponekad sam predlaže daljnji tijek priče za svoj lik. Tako je Joseph

R. Gannascoli, koji glumi mafijaša Vitu Spataforea, Chaseu predložio da glumi homoseksualca jer je to u životu mafije važan problem. „Raditi s glumcima je energija koja se kreće naprijed-nazad. Pogledaš ih, daš im više i oni naprave više. Zatim stvar samo raste. To je organski. Sjajno. Tako se gradi dugoročna predanost scenarista i glumaca”, kaže Chase (Lee 2007).

Suradnja autora i glumca može se toliko usložniti da počne značenjski usložnjavati i sam tekst serije. Zato što je glumac Michael Imperioli (Christopher Montissanti) napisao nekoliko epizoda<sup>8</sup>, Chase je iskoristio njegov lik za izlet u metarazinu između realnosti i fikcije: Chris, poput filmskih likova, žudi za svojim „razvojnim lukom” jer je, kako kaže, „običnost života jebeno teška za mene”. Zbog toga je počeo pisati filmski scenarij u kojem opisuje svoj zbiljski mafijaški život. U toj želji da pobjegne u lagodniji filmski svijet, Chris toliko zamagljuje granice između zbiljskog života i konstruiranih priča – baš kao što Imperioli pišući scenarije intervenira u svijet serije – da ga Tony mora prisiliti da se vrati u svoju „banalnost”. Tako autor strukturalnim postupkom prati narativni, prokazujući fatalnu zavodljivost medijske industrije kao privida ljepšeg života, čije su vrijednosti jednako trule kao i mafijaške. Odnosno, kako su od utapanja u „običnosti” života opasnije samo mitologizacije s ružičastim naočalama.

Poznato je da, i opet za razliku od filma, život lika u seriji često ovisi o odlasku glumca iz serije. Ako odlazi mimo planova autora, dotad već isplanirana priča mora se mijenjati. Nancy Marchand (Livia Soprano) je imala karcinom u vrijeme snimanja prve sezone i zamolila je Chasea da je ostavi raditi jer joj to daje snagu. Budući da je ona bila tako važna osoba u Tonyjevom životu, odlučili su poslije njezine smrti posvetiti joj jednu epizodu. Zato je, u zadnjoj sceni u kojoj vidimo Liviju, njezin lik kompjuterski generiran *en face* dok razgovara s Tonyjem. No, kompjutersko generiranje je narativno opravdano time što bi bilo nerealistično da je umrla „izvan” ekrana, da je samo tako „nestala” iz priče. Gledatelji bi postali hipersvjesni glumičine smrti u stvarnom svijetu, a ovako je autor dovršio Livijinu liniju priče na „prirodan” način. Zadržavši vjerodostojnost lika, „produžio” je njegov život i poslije smrti, izrazio poštovanje i prema liku i prema glumici – prkoseći granicama fikcije i zbilje.

Naravno, najčešće autor određuje kada će lik otići iz serije. To ponekad teže pada njemu ili piscu epizode nego glumcu koji mora otići. Lik Christopherove djevojke Adriane La Cerve nije bio silno omiljen samo publici, zahvaljujući uzviku „Kris-ta-faaa” i miloj osobnosti, nego i piscima. Terrenceu Winteru, koji je pisao epizodu u kojoj ona umire, toliko je teško bilo da je njezino ubojstvo prikazao izvan kadra, a ne izravno (Leibovitz i Kashner 2012).

Jedan od najvećih kreativnih izazova za autora je zamijeniti lik iz centralne mreže odnosa drugim likom – i pritom zadržati gledatelja. I prije *Sopranosa* su se serije služile kreiranjem napetosti koja proizlazi iz gledateljevog narativnog iskustva da očekuje „smrt” sporednih likova,

---

<sup>8</sup>Imperioli je napisao epizode „From Where to Eternity”, „The Telltale Moozadell”, „Christopher” (koscenarist), „Everybody Hurts” i „Marco Polo”.

zadržavajući sigurnost da će glavni lik ostati živ do kraja priče. No, u *Sopranosima* nitko osim Tonyja nije siguran da će preživjeti, i to je novost koja je gledatelja držala u napetosti. Ali i glumce. Nakon curenja epizoda u javnost<sup>9</sup>, Chase je, da bi prevario „krtice” u produkciji, snimao alternacijske scene, pa su postojala dva scenarija – jedan je bio podijeljen cijeloj ekipi, a drugi samo sudionicima scena koje je želio zadržati tajnima. Prije snimanja scene u kojoj Corrado upuca Tonyja, Chase je snimio scenu u kojoj Tonyja puca njegov tadašnji neprijatelj Phil Leotardo. Frank Vincent, glumac koji igra Phila Leotarda, žustro se pobunio, uplašivši se da će morati otići iz serije jer će Tony sigurno Leotarda ubiti zbog osvete.

Pisac TV serija često mora kreirati priču za lik pod produkcijskim ograničenjima. Primjerice, mora izostavljati ili kratiti prisutnost lika jer glumac ne može snimati u određene dane, a istovremeno mora paziti da njegova sveukupna prisutnost bude u skladu s glumčevim ugovorom koji propisuje njegov status<sup>10</sup>. Kreatori ne smiju zanemariti ni činjenicu da gledatelji suvremenih TV serija znaju gotovo sve o glumcima i zbivanjima oko serije i da te informacije utječu na gledateljevo interpretiranje likova. Najuvjerljivije je kada pisci moguća tumačenja javno dostupnih informacija o glumcu ugrađuju u sam lik. To može biti bolest, poput Parkinsonove bolesti Michaela J. Foxa, koja je iskorištena kao dio karaktera njegova lika odvjetnika u *Dobroj ženi* (*The Good Wife*, CBS, 2009–2016), ili korištenje nekih drugih znanja o glumčevom ponašanju, npr. o alkoholizmu. Zanimljiv primjer je Tony Sirico, koji je potekao iz kriminalnog miljea pa je zbog toga zahtijevao da u seriji ne glumi cinkaroša: „Kad sam pročitao scenarij... rekao sam Chaseu: Davide, nemoj da moram ubiti ženu... dolazim iz opasnog susjedstva. Ako dođem doma i oni vide da sam ubio ženu, izgubit ću reputaciju” (Leibovitz i Kashner 2012). Znajući njegovu osobnu priču, publika je u autentičnost njegova lika Paulieja dodatno povjerovala. Dakako, ovi se elementi moraju koristiti tako da funkcioniraju i kada se nakon nekog vremena na njih posve zaboravi. Sindrom mutnih granica između lika i glumca, karakterističan za dugotrajno snimanje serija, postoji i izvan scenarija. Koliko duboka može biti identifikacija glumca s likom objasnila je Edie Falco, koja je glumila Tonyjevu ženu Carmelu: „Bilo je čudno sjediti za stolom i čitati (scenarij, op. a.) s glumicama koje igraju Tonyjeve ljubavnice. Ponekad bih osjetila oštar ubod u potiljku jer bih se, naročito ako sam umorna, emotivne granice stopile jedna s drugom pa sam se morala prisjetiti: 'Ne, ne, ovo je tvoj posao, a kod kuće imaš svoj život’” (Leibovitz i Kashner 2012).

(...)

---

<sup>9</sup>U produkciji su pretpostavljali da se radilo o povremenim članovima ekipe poput kaskadera ili vozača.

<sup>10</sup>Najviši status imaju glavni glumci, slijede sporedni glumci (mogu biti stalni ili gostujući u 1–3 epizode). Statisti sa zadatkom („govorna uloga” s 1–5 rečenica dijaloga) i statisti (bez dijaloga) najčešće su neprofesionalci.

## Dosjetke o mačizmu i krhkim ženama

Jedna od novosti ove serije je način na koji likove provlači kroz rodni filter i ucjepljuje ženskost u tradicionalno muški svijet. Autor je uspješno iskoristio TV seriju da bolje istraži ženske likove unutar gangsterskog žanra, uglavnom slabog sa ženskim likovima. Mafijaška crno-bijela filozofija dopušta samo dvije mogućnosti ljudskog postojanja – ili si žrtva ili predator, pa Tonyju jako smeta što je i on postao jedna od muških „pičkica”. Naime, on smatra da je psihoterapija dio feminizirane kulture žrtvovanja: „Radiš od mene žrtvu”, reći će svojoj terapeutkinji.

No, u *Sopranosima* nisu sve žene žrtve, iako ih stroge patrijarhalne norme mafijaške sredine otpisuju kao društveno nevažne domaćice. Carmela gradi izložbeni primjer kuće kako bi zaradila novac prodajom nekretnina, a Adriana se okušava u glazbenoj produkciji dok ne dobije svoj noćni klub. Ali nijedna ne realizira poslovne ambicije bez pomoći muškaraca. U seriji je samo jedna žena, Annalisa, šefica mafije u Italiji, poslovno neovisna jer joj je muž u zatvoru. Ona je i jedina žena s kojom Tony ne želi spavati i to zbog toga što je „kompletna” žena: poslovno je autonomna, brižna je majka i lijepa zavodnica. Očito je da ravnopravno prihvaćanje rodni uloga u (mafijaškom) svijetu nije moguće, no to nije i autorov stav.

Rodnu problematiku autor „rješava” svojstvenom ironijom. On suptilno omekšava strogu podjelu rodova – što ne znači da mafijaši neće nabaciti sto argumenata kako je homoseksualnost Vite Spataforea bolest. Najzanimljiviji ženski primjer je Janice Soprano, a muški Bobby „Bacala” Baccalieri. Iako Janice izriječno kritizira žene iz mafijaškog svijeta koje su dopustile biti reducirane na patrijarhalnu „Madona-kurva jednadžbu”, ona sama je kontradiktorna. Janice želi biti zbrinuta, ali nikada ne trampa ljubav za ponos: u jednoj sceni dopušta mužu da joj tijekom seksa drži pištolj na čelu kako bi se jače uzbudio, a već u drugoj će ga istim tim pištoljem upucati jer ju je ošamario. Ona doslovce ima i dva imena, osim Janice, nadjenula si je indijsko ime Parvati. Vrludajući između samosvijesti i lagodnog života, simbolizira želju mnogih (mafijaških) žena da izađu iz stereotipa, ali i nemogućnost da to dosljedno dovedu do kraja. No, ona se istjerujući svoju volju, usprkos ranom emotivnom zlostavljanju i muškoj dominaciji, nameće kao osoba, a tek onda žena.

U ovoj seriji, inače teškoj po glumačkim talentima i kilogramima, jedan poseban lik dodaje na masi – Bobby „Bacala”. Želeći naglasiti da je Bobby Corradova „njegovateljica”, autor je tražio da glumac Steve Schirripa nosi „odijelo koje deblja” (*fat suit*) kako bi istaknuo Bobbyjevu feminiziranu ulogu. Za razliku od Tonyja koji svoje kilograme nosi kao muškarac koji odlučuje o tuđim životima, Bobby je mafijaš koji do zadnje sezone nije nikoga ubio, dok ga Tony nije prisilio. Time autor ismijava mačizam kao praznu ljusku zdrave muškosti.

(...)

## Chaseova granata

Od prve šutnje u pilotu, koja ruši pravilo da TV serije moraju u prvih nekoliko minuta zgrabiti gledateljevu pažnju, jasno je da se autor aktivno suprotstavlja klišejima televizijskog pripovijedanja. Tako parodira jedno od najstarijih dramskih pravila, „Čehovljevu pušku”, da se ono što je pokazano u prvom činu (puška) mora pokazati vrijednim pažnje u trećem (opaliti). Kada u epizodi „Two Tonys” Carmela uzima pušku iz kabineta, kamera pokazuje da nedostaje ručna granata koja se tamo nalazila u pilotu. Upoznati s ovim dramskim tropom, gledatelji su nakrcali internet nagađanjima gdje će se i kada upotrijebiti nestala granata. No, nije se nikad pojavila. Gledatelj je odgojen da prepozna sve narativne postupke koje koriste konvencionalna djela, pa čak i da očekuje narativno zavođenje na krivi trag (*red herring*). Ova serija ništa ne mrzi više od toga. Narativni alat ispuhivanja opasnosti u ništa dio je narativne metode kojom autor iskazuje svoj stav o odnosu čovjeka prema sudbini.

U epizodi „Pine Barrens”, jednog hladnog zimskog dana Chris i Paulie vode zarobljenika u šumu da ga smaknu. Traže od njega da si iskopa grob, ali ne znaju da je ovaj bio specijalac ruske vojske. Nekoliko trenutaka kasnije, njih dvojica krvare, a Rus je nestao u šumi. Gotovo devet milijuna ljudi je gledalo epizodu i poslije raspravljalo što se dogodilo s Rusom, što je do danas ostalo nepoznanica. Jer, važnije od toga je da se Rus borio do kraja, doslovno do ruba svog groba i da, ako bogovi *Sopranosa* nešto vole, to je ljudska odvažnost i borbenost. Samo neukalupljeni um može prevladati izazove i ograničenja sudbine.

Ova je epizoda demonstrirala još jednu narativnu novost: TV serijal „smije” ostaviti točke zapleta, likove i odnose neizrečenima kako bi se ovi mogli kretati u nepredvidivim smjerovima. Osim što ovim narativnim postupkom autor nestašno uživa u frustriranju onih gledatelja koji seriju gledaju radi nasilja, golotinje i gangsterskih intriga, koristi ga i kao uputu za gledanje serije – nikada ne možemo biti sigurni hoće li se pisci sjetiti nekog događaja ili ga zaboraviti ma kako se činio važnim. Iako je cijela četvrta sezona građena na uzajamnoj privlačnosti Tonyjeva snagatora Furija i Carmele, te iščekivanju sukoba između Tonyja i Furija, na kraju dramski krešendo izostaje, jer Furio zauvijek odlazi u Italiju.

Na pitanje zašto likovi i priče „nestaju” da se ne vrate, Chase odgovara: „Televizija i filmovi već desetljećima jedu i probavljaju priče... već smo vidjeli sve priče koje postoje... pravi posao je bio postići da gledatelj ne može koristiti čak ni svoja podsvjesna predviđanja razvoja događaja, ali ne samo zato da priča bude drukčija, nego da pruži stvarni element iznenađenja. Ona mora biti više nalik životu jer ni u životu ne znaš uvijek što će se dogoditi.”<sup>11</sup> Jedino narativno pravilo koje gledatelj može očekivati je „Chaseova granata”, odnosno očekivanja gledatelja

---

<sup>11</sup>Archive of American Television, 2008. i 2009.

nekako će biti minirana. Velik je dio publike u tom manično-depresivnom odnosu s autorom, u kojem može očekivati pljusku, ali i milovanje, počeo uživati više nego u samom tekstu serije<sup>12</sup>.

Autorov prezir prema televizijskim konvencijama u konačnici je njegov prezir prema ovisnosti o predrasudama i stereotipovima, naročito onima fino skrivenima u tzv. pozitivnim misaonim konceptima. Epizoda „A Hit is a Hit” propituje stereotipove dobrostojećih građana o mafiji. U njoj grupa poslovnih ljudi poziva Tonyja, koji se želi uklopiti u njihovo društvo, na golf, ali tamo od njega očekuju da ih zabavlja mafijaškim anegdotama. Tony ubrzo shvaća poantu svog susjeda Cusamana: „Ponekad mislim da je jedina stvar koja razlikuje američki poslovni svijet od mafije – nekoga urokati.” Zato se autor našalio svršetkom epizode. Tony zamoli susjede, kojima je bio zabava, da mu pričuvaju paket. Dok oni užasno zamišljaju da je u paketu nečija glava, Tony nam otkriva da je u njemu pijesak. Dodatno poneseni duhovitom glazbenom pozadinom – svira „Uništavam te” („Defile You”) – ponosni smo na Tonyja što se ne dopušta ponižavati, iako nas ona upozorava da „nekoga urokati” ipak čini najvažniju razliku.

(...)

### **Nasilje kao društveni komentar**

U jednom trenutku na Tonyjevom televizoru vidimo prolog *Državnog neprijatelja* u kojem se kaže da je namjera autora filma „iskren opis okruženja koje danas postoji u stanovitim slojevima američkog društva, a ne glorificirati nasilnost kriminala”. Epilog filma, pak, podcrtava da „glavni neprijatelj nije čovjek, ni lik, nego problem koji, prije ili kasnije, MI, javnost, moramo riješiti”. Autor *Sopranosa* ne mora se opravdavati gledateljima zbog toga što prikazuje nasilje – zato se Tony smije kad gleda taj natpis – i on i gledatelji znaju da su danas društvene norme i vrijednosti toliko olabavile spram osude nasilja da je naivno prizivati društvene snage da riješe problem. U ovoj seriji uznemiruje činjenica da brutalnost „proizlazi iz društvenog okvira prividne normalnosti” (Yacowar 2003: 39). Ubojstva su prikazana kao profesionalna nužnost u poslu u kojemu se znaju pravila: Tony ubija svog omiljenog rođaka, Tonyja B., kako bi spriječio rat mafijaških obitelji, kao jedino rješenje koje postoji za tu situaciju, i to u ime „većeg dobra”. Time ga i gledatelji opravdavaju, kao što opravdavaju suptilnije vidove nasilja u svom poslovnom životu.

---

<sup>12</sup> Dvojica obožavatelja snimila su video „Seven minute *Sopranos*”, parodičnu rekapitulaciju prethodnih sezona, sa željom da se svide autoru, ali i da „reduciraju” njegovo djelo po svom ukusu. Nakon što je video imao preko milijun pregleda na YouTubeu, producenti diljem industrije su takve parodije prepoznali kao reklamni materijal i počeli naručivati slične uratke.

No, u *Sopranosima* su gledatelju privlačne vrijednosti koje se nasiljem brane. Mafija simbolizira „drevnu” obitelj čiji su članovi zbrinuti dok god su joj vjerni, kako pokazuje scena u epizodi „Fortunate Son”, u kojoj Tony inicira Christophera u mafiju. Nasilje je najuže povezano s kažnjavanjem izdaje, opasne prijetnje postojanju mafije. Prema Mauriceu Yacowaru (2003: 16), tema izdaje je toliko važna da je prisutna već u naslovu – Soprano, aludiranjem na sopran, najviši pjevački glas, ukazuje na strah od izdajice, mafijaša „koji je propjevao”. Odnos mafije prema izdaji je dvostruko „smrtonosan”: izdaja znači smrt za izdajicu jer mu se mafija osvećuje, ali i za izdanoga jer je zatvor vid smrti. Izdaja je toliko protuprirodna da je povezana s motivom mržnje majke prema djetetu – Tony se u epizodi „I Dream of Jeannie Cusamano” mora suočiti s najvećom izdajom kada mu FBI podastre dokaz da mu se majka urotila s ujakom da ga ovaj ubije (zato je Tony ozbiljno nasilan prema dr. Melfi jedino u trenutku kada mu ona ukaže na majčino sudjelovanje u uroti protiv njega). Izdaja obitelji priziva u gledatelju poriv za pripadanjem grupi, za sigurnošću koja mu izmiče na poslu i u društvu. S druge strane, gledatelj je svjestan suštinske neslobode takvog čvrstog pripadanja kolektivu koji nasiljem zahtijeva od pojedinca da mu se pokori. Tako se nasilje u ovoj seriji može iščitati kao izraz dihotomije između ideala slobode (individualnosti) i pripadanja (kolektiva) u suvremenom društvu, odnosno da privlačno-zgađeni odnos gledatelja prema nasilju u seriji proizlazi iz njegove frustracije zbog rasapa, npr., seoskih i kvartovskih zajednica ili crkve, koje su u prošlosti pomirivale pojedinca i kolektiv. Serija sugerira da je ta frustracija velikim dijelom uzrokovana hipokrizijom institucija koje su trebale pružiti sigurnost i osjećaj pripadnosti i koje zabranjuju nasilje. FBI-evi agenti ucjenjuju Adrianu iako znaju da je ona nevinna jer nije sudjelovala u mafijaškim zločinima, i izlažu je smrtnoj opasnosti zbog svojih interesa. Te su institucije samo apsorbirale nasilje u vlastitu korist, ne pružajući sigurnost, čime povratno stvaraju frustracije koje eruptiraju u nasilju raznih kriminalnih skupina.

### **Nasilje kao „napad na publiku”**

*Sopranosi* nas vode duboko u svijet gangstera kako bismo ih bolje razumjeli, čak možda i opravdali, da bi nas zatim gurnuli van da vidimo koliko košta njihova nasilnost kao izraz naše kulture trenutne gratifikacije. Zato prikazuju i kako se nasilje prelijeva preko granica gangsterskog svijeta: Carmela prijeti nastavnici s ciljem da njenoj kćeri napiše preporuku za fakultet, a A.J. pobjeđuje u tučnjavi sa školskim kolegom zato što se ovaj povlači kada čuje da je A.J. sin mafijaša. Gledatelj uviđa da su likovi nezdravi poput brutalnosti kojoj svjedoči i da je tolerancija koju je razvio prema njima pretjerana. Autor želi prisiliti gledatelja da „očudi” svoju perspektivu u brehtovskom smislu, da se upita zašto „navija” za mafijaše. Prema teorijama refleksije moći, posezanje mafijaša za nasiljem kako bi dobili ono što žele kompenzira gledateljevu želju da učini isto, jer zna da to nije društveno korektno. *Sopranosi* zauzimaju stav da je prikaz nasilja funkcionalan samo ako „napada” publiku – realistično, nemilosrdno, s ozbiljnim psihološkim



šokovima. Pročišćeno nasilje – dovoljno brutalnosti da nadraži, ali nedovoljno da izazove odvratnost – nikad neće natjerati ljude da preispitaju njegovu društvenu funkciju. Naime, danas se od zapadnjaka zahtijeva da kontrolira bijes, nude mu se razne psihološke tehnike za svladavanje bijesa, ali, kako tvrdi Renata Salecl, bez bijesa se ne mogu pokrenuti društvene promjene<sup>13</sup>.

*Sopranosi* su pokazali da je realističko nasilje na televiziji moguće obraniti kao umjetnički stav tek onda kad, pobuđujući reakciju gledatelja, izražava kritički svjetonazor autora, i tada prikazi brutalnosti teško da mogu prijeći granicu. U suprotnom, samo otupljuju osjetila gledatelja podižući opću toleranciju na nasilje.

(...)

---

<sup>13</sup> U knjizi *Tiranija izbora* Renata Salecl kaže: „Pokušaji iskorjenjivanja bijesa kod ljudi mogli bi se shvatiti kao još jedan oblik njihove pacifikacije, preusmjerivanja njihove pozornosti od društvenih problema prema individualnima” (Salecl 2012: 36). To je uprizorio narativni zaključak kultne znanstvenofantastične serije *Firefly* (FOX, 2002), film *Serenity* (2005) Jossa Whedona. Film opisuje kako je na jednom planetu rezultat eksperimenta pacifikacije stanovništva iskorjenjivanjem agresije bio nastanak vrste ljudi agresivne do razine uživanja u samoranjavanju i kanibalizmu, sa zapletom borbe protiv vlade koja je takav pokušaj poduzela.

## ŽICA (*THE WIRE*)

(...)

### UVOD U ZLOČIN: DRUŠTVENI SUSTAVI

*Žica je grčka tragedija u kojoj postmoderne institucije preuzimaju mjesta olimpskih bogova. Tu su policija i trgovina narkoticima, političke strukture, obrazovni sustav i makroekonomske sile koje ispaljuju munje ljudima u stražnjice, bez ikakvog razloga.*

David Simon<sup>14</sup>

Dok su konvencionalne policijske serije fokusirane na priče o iskvarenosti pojedinih policajaca ili birokracije, Simon i Burns su željeli napisati priču o društvenim preduvjetima za počinjenje zločina. Svaka od sezona problematizira jedan društveni sustav i njemu pripadajuće institucije. Tako je u prvoj sezoni riječ o uzaludnoj borbi policije protiv droge, u drugoj o propasti rada i američke radničke klase u postindustrijskom dobu, dok treća postavlja pitanje može li politika, već dugo kalcificirana, ponovno raditi na korist zajednice. Četvrta sezona govori o nejednakim šansama kroz prizmu invalidnog javnog školstva, a peta o tabloidizaciji novinarstva i funkciji javnog informiranja. U *Žici* su institucije međusobno prepleteni, hijerarhijski ustrojeni društveni krugovi, poput olimpijskih krugova, simbola međunarodnog olimpijskog pokreta. Već od pilota je očita paralela između organizacije policije i organizacije narkobandi. Njihovi se šefovi bave sličnim menadžerskim problemima koje rješavaju s istim sebičnim interesima: Rawls, jedan od šefova u policiji, urla na detektiva McNultyja zbog toga što je iznio prljavi veš Odjela pred suca, a u paralelnoj sceni iz kriminalnog miljea Avon Barksdale kritizira svog nećaka D'Angela jer ih je koštao novca za suđenje zbog ubojstva. Štoviše, policija se divi disciplini i koordinaciji Barksdaleove organizacije, koje kronično nedostaju policijskom odjelu. Govoreći o nekom glupom dileru, detektiv Pryzbylewski kaže: „Da taj radi za nas, dosad bi već bio zamjenik zapovjednika.” Zato serija ne počinje policijskom istragom, nego njezinom zabranom. Ideju o specijalnoj grupi kojoj je zadatak uhititi članove moćne gradske narkobande – za koju bi svatko pretpostavio da je prioritet – bojkotira sam vrh policije. „Ako mi pošalju dobre policajce, moglo bi mi pasti na pamet da napravim dobar posao”, kaže ironično šef tima Daniels. Umjesto toga, vrijedi: „Ne kopaj duboko, nemoj se isticati. Brzo osudi tog

---

<sup>14</sup> U: Alvarez (2009: 384).

Barksdalea i makni se.” Cilj policije očito nije uništiti trgovinu narkoticima, nego održavati igru mačke i miša.

Zato nije slučajno da se jedan kadar iz četvrte epizode ponavlja u uvodnim špicama svih sezona. U njemu diler Bodie baca kamen i razbija nadzornu kameru koja snima prostor nakonem se okupljaju dileri. Uništivši jedan oblik kontrole, nije svjestan da je u tome trenutku započela druga vrsta kontrole: upravo tada glavnom dileru zazvoni pejdžer jer ga je nazvao detektiv koji je otkrio način na koji *gang* međusobno komunicira. Kada kasnije, zbog tog dešifriranja komunikacije, policija uhapsi pola *ganga*, oni će zamijeniti pejdžer i telefonske govornice jednokratnim mobitelima: „Ti seronje uče. Svaki put kad smo im na tragu, oni nauče i prilagode se”, zaključuje detektiv Freamon. Svaki sustav ima svoju vrstu igre kojom održava iluziju da želi riješiti problem, a zapravo se sustavi jedni drugima prilagođavaju i održavaju, u suštini, simbiotski odnos. Kada se leševi nagomilaju, policija hapsi dilere i plijeni drogu, a trgovci drogom, preko političara, povratno kontroliraju policijski sustav kako ovaj ne bi poželio doista uništiti trgovinu drogom.

### **Svi moraju igrati ili biti izigrani**

U *Žici* Afroamerikanci iz kriminalnog miljea trgovinu drogom nazivaju „igrom” (*the game*), ali ubrzo se taj pojam prepoznaje kao metafora za urbano preživljavanje izvan granica geta te postaje zbir sistemskih pravila ponašanja u borbi za opstanak. To je ona metaforička „žica” koja povezuje institucije, kao što sve priče serije povezuje policijska „žica” za prisluškivanje. Igre se igraju u svim sferama i na svim razinama – na ulici, u gradskoj vijećnici, policiji, sindikatu: ovisnici nastoje prevarom doći do droge, političari nastoje namaknuti novac za izbornu kampanju, policajci nastoje dobiti promaknuće, sindikalisti nastoje zadržati dokove, policija nastoji složiti povoljnu statistiku... Naime, igru su namjestili legalni sustavi kojima operiraju birokrati, i to po pravilima dominantne igre „lažiranja statistike”. Policija ne smije prekoračiti dopušteni postotak neriješenih kriminalnih slučajeva pa radije hvata sitne dilere, a ne ulaže sredstva u hvatanje krupnih riba. To, pak, od policije zahtijevaju političari kako bi se prikazali uspješnima i ostali na vlasti (pa policija šalje svog ponajboljeg detektiva Bunka da troši vrijeme tražeći jedan

policijski pištolj u četvrti s najviše oružja u gradu umjesto da mu dopusti da riješi ubojstvo).

Iz istog razloga školski sustav gubi pametnu djecu iz geta: škole od države dobivaju novac na temelju uspjeha učenika na državnom testu, pa se više brinu o učenju za taj test, dok pravo znanje ostaje „neraspakirano”, poput novih kompjutera u podrumu škole – lažiranje statistike rezultira apsurdnim trošenjem resursa bez postizanja rezultata zbog kojih legalne institucije postoje. Kad u epizodi „All Prologue” Omar na sudu svjedoči protiv Barksdaleovog vojnika, odvjetnik Levy gaispituje optužuje da je parazit koji živi od trgovine drogom. Omar mu odvrća: „Baš kao i ti. Ja imam *shotgun*, ti imaš aktovku. Sve je to dio igre, ne?” Naime, ne određuje pravila zakonodavstvo, nego Igra. Otuda korumpiranost pravosuđa koje ne radi ono što mu je zadaća, nego pospješuje društvenu anomiju.

Zahvaljujući premreženosti sustava ovakvom igrom, oni koji su više rangirani „proizvode” životne okolnosti u nižim dijelovima sustava. Pojedinaac misli da njegovi izbori oblikuju način njegova života, ali sve je to Igra. U prvoj sezoni je dvojici maloljetnih dilera, Bodieju i Pootu, naređeno ubiti prijatelja s kojim su odrasli. To je moralna točka s koje nema povratka, potpuno određena izborom koji to zapravo nije: oni mogu preživjeti samo kao članovi bande, a pravila Igre traže da dokažu lojalnost ili će završiti kao njihov prijatelj. Institucije više ne služe ljudima, nego održavaju *status quo*. Ovo osjećaju čak i dileri: kada ih policija tjera da se s ulice premjeste u sigurnu zonu Hamsterdama, oni pružaju otpor tražeći povratak na poznato stanje, u igru prodaje droge, hapšenja i bježanja od policije: „Zašto sjebavate program?”

Ipak, u igri mogu pobijediti oni igrači koji znaju pravila, jer igra je racionalna. Prirodu igara objasnio je John von Neumann u djelu *Teorija igara i ekonomsko ponašanje* (1944)<sup>15</sup>, u kojem pokazuje matematičku osnovu ekonomskih strategija dobitaka i gubitaka u igrama. Njegov princip primijenjen na *Žicu* pokazuje da svaki sustav ima svoju ekonomsku strategiju i model igre.

*Ako kreneš na kralja, bolje nemoj promašiti.*

Omar Little, pljačkaš dilera

---

<sup>15</sup>John von Neumann i Oscar Mongestern, *Theory of Games and Economic Behavior*, u: Poundstone (1992).

Igra se, u narkoenklavi, da bi se učinkovito održavao (ilegalan) sustav, temelji na moći identiteta. Ona čak nadijeva ljudima imena: Dennisa Wisea su dok je bio „vojnika” *ganga* zvali Cutty. Nakon što iziđe iz igre, predstavlja se pravim imenom. Budući da je ljude iz geta društvo potisnulo na dno jer ne treba njihova znanja i vještine – koje ni nemaju – jedino im ostaje njihova „osobnost”. Reputacija je ovdje glavni ulog u igri, stvarajući strahom i poslušnošću hijerarhiju sustava. „Moje ime je moje ime!” viče Marlo i odlazi sa zabave biznismena, kojima sada pripada, da bi se vratio na svoj stari ulični ugao, da si potvrdi kako još ima reputaciju velikog dilera, „kralja”. Jer u njegovu je sustavu važnije tko je kralj, i koliko vojnika ima, od vrijednosti njegovih dionica na burzi. Zato obezglavljivanje kralja znači preuzimanje cijelog biznisa, pa u legendarnoj sceni, u epizodi „The Buys”, D’Angelo objašnjava dilerima šah kao metaforu njihove organizacije. Primjenjujući Neumannovu teoriju, ljudi u *Žici* stradavaju zbog toga što ne pristaju na pravila igre ili ne poznaju pravila tuđe igre. U kriminalnom sustavu igra se temelji na odnosu prema vođi *ganga* za kojega se odslužuje zatvorska kazna u zamjenu za uzdržavanje obitelji (kao što su se u feudalizmu odnosi temeljili na zaslugama prema kralju koji poklanja zemlju), a onaj tko želi promijeniti tu igru, nužno gubi. Stringer želi, dok zamjenjuje Avona koji je u zatvoru, uvesti korporativna pravila u biznis. On tretira drogu kao svaki drugi proizvod na tržištu, pa čak osniva i „kooperaciju” zaraćenih *gangova* koja dijeli drogu u zamjenu za primirje. Ispravno zaključuje da će svi ostvariti veći profit ne bude li leševa koji privlače policiju. Ali, kada se Avon vraća iz zatvora na vlast, on kaže: „Otkad mi kupujemo uglove? Mi uzimamo uglove!” Avon zna da smije biti „samo gangster” i da se Stringer pogubio, da je postao „čovjek bez zemlje, ne dovoljno čvrst za rat bandi i možda nedovoljno pametan” za igru kapitala. Odgojen u igri u kojoj je glavni ulog moć *identiteta*, Stringer strada jer ne zna da na višoj razini igre vlada *kapital* koji se više ne temelji, kako ćemo vidjeti, na pukoj razmjeni dobara za novac. Stringera ubiju kada je već postao biznismen, kada je dosegao „točku u kojoj mu legalni sustav ne može ništa”, jer nije znao da se klasne razlike mogu premostiti samo ako se razumiju pravila igre druge klase<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Serija ukazuje na to da je međurasno vezivanje moguće, ali ne i ono između klasa: Pearlman i Deniels ilustriraju međurasnu ljubavnu vezu u kojoj sve funkcionira, dok je pokušaj McNultyja da ostvari vezu sa savjetnicom u izbornoj kampanji neslavno propao.

*Smiješ zajebati samo jednom. Biti malo prespor, doći malo prekasno. Samo jednom. Ali kako nikada ne biti prespor, nikada ne zakasniti? Te se stvari ne mogu planirati. To je život.*

Avon Barksdale, vođa *ganga*

Postavljajući se prema pojedincima kao Sudbina, sustavi njima vladaju igrom, kao što je u grčkoj tragediji junakova krivnja proizlazila iz njegova neznanja da su mu bogovi namjestili igru odnosno, drugim riječima – čovjek ne može znati sve varijable koje utječu na ishod njegovih postupaka, pa štogod izabere, gubi. Stari Grci su smatrali da priroda naprosto ne prašta nepoznavanje prirode. Poput prirode je, u *Žici*, društvena Igra: čovjek nije ni kriv ni kažnjen ako je ubojica ili gad – kriv je ako ne zna pravila igre.

Budući da Igram sustavi žele čvrsto strukturirati život u oblik koji će im najbolje poslužiti, ona traži slijepu predanost sustavu. To lijepo opisuje vojnik *ganga* Slim Charles govoreći o ratu *gangova*: „U ovom trenutku više nije važno tko je kome što učinio. Činjenica je da smo ušli u rat i da nema natrag. Sranje, zato je rat rat, kužiš? Jednom kad si u njemu, u njemu si. Ako je on laž, onda se borimo za tu laž.” Kriminal je u *Žici* prikazan kao sistemski fenomen, a to se suprotstavlja američkoj popularnoj kulturi koja veliča individualce koji svojim izvanrednim osobinama mijenjaju poredak. Taj se „individualizam” otkriva kao element koji sustavi jedan od drugoga posuđuju kako bi se prilagodili tek toliko da mogu zadržati postojeće stanje. Marlo uspijeva prijeći iz ilegalnog u legalni sustav jer je prilagođen kapitalističkim odnosima koji drukčije shvaćaju čast i reputaciju. On ubija sve koji mu se zamjere „ne zato što je to posao, nego zato što može. Jer to njemu dolazi prirodno”, kaže Broadie.

Iz svega rečenog proizlazi da je jedini mogući oblik slobode unutar sustava – nadigravanje samog sustava tako da čovjek od njega uzme dovoljno da preživi, ali ostane podalje od njegovih naredbodavnih pipaka. Ovo reprezentira Omar koji ne pljačka dilere zbog toga što drukčije ne bi mogao „zaraditi”, nego radi zabave i izazova. On to može jer se odrekao potrebe za sigurnošću da bi ostvario svoj ideal osobne slobode, što je razlog goleme popularnosti ovog lika.

Zašto se pravila igre čine tako nepromjenjivima, unutar i izvan serije? U epizodi „More With Less”, u komičnoj sceni detektivi koriste fotokopirku kao „detektor istine”<sup>17</sup>. Kako bi iz dilera izvukli priznanje, umnožili su papire na kojima piše „istina” i „laž”, pa

---

<sup>17</sup> To je posveta *Odjelu za umorstva* gdje je u epizodi „Smoke Gets in Your Eyes” fotokopirka na isti način korištena, a temelji se na stvarnom triku policije u Baltimoreu.

ih izvlače shodno njegovim odgovorima. To je zaključni dio sekvence koja se zasniva na najpoznatijoj igri iz teorije igara, „zatvorenikovo dilemi”. „Zatvorenikova dilema” kaže da će igrači prije izabrati opciju međusobnog optuživanja, i zbog toga obojica biti osuđeni, nego opciju šutnje, međusobne zaštite, koja bi obojicu mogla osloboditi. Teorija igara pokazuje da je prevladavajući odnos među ljudima nepovjerenje, iako iznosi dokaze da bi svi imali više koristi od međusobnog povjerenja<sup>18</sup>.

### **Kanibalizam društvenih sustava**

Temeljno pitanje koje *Žica* postavlja likovima je da li biti pragmatičar ili idealist. Pragmatičari se „razumno” prilagođavaju sistemu, a idealisti inzistiraju na svojoj misiji odbijajući se prilagoditi. Najbolji primjer pragmatičara je policijski narednik Jay Landsman koji vidi cijelu sliku policijske birokracije: s jedne strane, pomaže svojim detektivima zauzimajući se za njih kod šefa, a s druge, kada detektivi Freamon i Bunk otkriju mrtva tijela u napuštenim zgradama, upozorava ih da pričekaju s otkrivanjem te gomile novih ubojstava javnosti dok to ne odobre policijski šefovi.

*Žica* zorno prikazuje kako sustavi od pojedinaca čine pragmatičare, kako ih prisiljavaju da se pridržavaju tri „sveta” pravila: ne pokazuj osobnu inicijativu, budi poslušan i budi lojalan. Ali, ma koliko se adaptirali, pragmatičari plaćaju istu ili veću cijenu od idealista. Kada u epizodi „Final Grades” McNulty pokuša nagovoriti dilera Bodieja da svjedoči protiv vlastite bande, Bodie opisuje kako sustavi tretiraju najvjernije igrače: „Unutra sam od trinaeste, nisam nikad zajebao s lovom, nisam nikad ukrao paketić, nisam nikad učinio ništa a da mi nije bilo naređeno... a kako mi se to vratilo? (...) Gdje su sad da nam pomognu, sad kad je nastalo sranje i netko će stradati, gdje su sad?” Vjernost se pokazuje dvostrukom tragičnom varkom jer poštivanje pravila vodi u dezintegraciju osobnosti.

*Marla Daniels: „Drvo koje se ne povija slama se, Cedric.”*

*Poručnik Daniels: „Savijaš li se previše, već si slomljen.”*

---

<sup>18</sup> Igra nazvana „milo za drago” osigurava dugoročno najučinkovitiju strategiju za oba igrača jer se temelji na suradnji: u njoj igrač nikada prvi ne prevari drugog igrača, ali svaki sljedećim potezom reflektira potez drugog igrača, na prevaru odgovarajući prevarom, na poštenje poštenjem.

Unatoč tome, ljudi sustava vjeruju da će se vjernost isplatiti jer svaki sustav gaji „mit“ da će vjernost biti nagrađena: policijski mit o napredovanju kao rezultatu dobrog rada ispostavlja se utopijom, kao i mit *gangova* o nagrađivanju lojalnosti vojnika u zatvorima zbrinjavanjem njihovih obitelji. Zato Simon kaže da je *Žica* „priča u kojoj policajci i dileri rade za Enron i za svoju vjernost budu izdani” (Sepinwall 2015:81), te da je *Žica* „možda jedini narativ na televiziji koji otvoreno sugerira da naši politički, ekonomski i društveni konstrukti više nisu održivi, da su nas naše vođe bezobzirno iznevjerile i da ipak sve neće biti u redu” (u: Toscano i Kinkle 2011). Nakon što i Bodie shvati da pakt s bilo kojom represivnom vlašću rezultira uništenim životima, da je „igra namještena”, od pragmatičara postaje idealist: „Učinit ću što treba. Jebe mi se. Samo me nemoj tražiti da živim na koljenima, kužiš?” U kontrastu s pragmatičarima, koji postižu osobne ciljeve bez obzira na posljedice po druge i društvo, idealisti su neposlušnici koji odbijaju kompromitirati svoju savjest. Junaci nisu oni koji se drže zakona, nego oni koji se „nerazumno” suprotstavljaju pravilima igre vlastitog sustava. Dok pragmatičari u samoj udobnosti života nalaze njegov smisao, idealisti smisao života vide u održanju dostojanstva individualnosti, svoje i tuđe. Naizgled paradoksalno, idealisti više od svih vjeruju u institucije u kojima rade jer oni vjeruju u njihov primarni koncept funkcioniranja za dobrobit većine. Kada Daniels upućuje Carvera u posao, savjetuje ga: „Ako pokažeš lojalnost, naučit će lojalnost. Ako im pokažeš da je važan posao, odradit će posao. Ako im pokažeš neku drugu vrstu igre, to je igra koju će igrati... Uskoro će doći dan kada ćeš morati odlučiti da li je važan posao ili ti.” Zato se, dakako, i suprotstavljaju lošem funkcioniranju sustava.

*Ako te bogovi zajebavaju, nađi načina da i ti njih zajebeš.*

Ervin Burrell, policijski načelnik

Von Neumannova teorija igara kaže: da bi igra funkcionirala, igrači moraju biti racionalni jer, ako je jedan iracionalan, ishod igre nije predvidljiv i ona se urušava. Omarova ljubav i odanost iracionalni su elementi koje sustavi ne mogu kontrolirati: serija ga često tako i prikazuje, kako čeka u sjeni ili nepredvidivo napada dilere. Iracionalno djelovanje zbunjuje sustav – ono uklanjanja okrutnosti iz trgovine drogom, integrira liječene ovisnike



u društvo, zasluge dijeli na temelju rada – jer ga prisiljava da se promijeni u okviru neke druge socioekonomske paradigme.

Antropologija nas uči da je u životinjskom svijetu vrhunska strategija preživljavanja prilagodba, dok je borbeni idealizam imanentno ljudska osobina. Borbeni idealisti su ljudi koji vjeruju u svladavanje životnih teškoća *ne očekujući poraz*. Ovdje su to ljudi s obje strane zakona, koji se izlažu u svom djelovanju, u skladu s Aristotelovim poimanjem hrabrosti kao najveće vrline „jer omogućava postojanje svih ostalih”, kao što su odgovornost (Colvin, Lester, Sobotka), altruizam (D’Angelo, Carver, Bubbles) ili ljubav (Omar, Daniels). Kada detektiv McNulty upita Freamona zašto je upropastio karijeru time što je, unatoč zabrani šefova, nastavio kopati po slučaju, ovaj mu ne zna jasno odgovoriti. Razlog je samo prisutnost „neke vrste bezuvjetnog etičkog nagona”, kako to naziva Žižek (2012). Idealisti ne prihvaćaju nemoral neizbježnim dijelom života, već ga raskrinkavaju kao licemjerje, poput Daniela koji radije žrtvuje karijeru nego da odustane od istrage umorstva četrnaest prostitutki: „Progutat ću laž ako je potrebno... Ali igre statistike? Ta laž? To je ono što je uništilo policiju. Pozlatiti govno i nazvati ga zlatom kako bi major postao pukovnik, a gradonačelnik guverner.”

Zadržavajući vjeru u individualizam, ljudima tvrdoglavima pred snagom institucija, poput McNultyja, *Žica* postavlja pitanje kakve su im šanse za promjenu institucija? Serija o tome raspravlja unutar dva načina izigravanja sustava.

### **Individualni bijeg iz sustava**

Prva osoba koja uspijeva promijeniti smjer svoje sudbine tako da osigura značajnu i korisnu promjenu u svojoj zajednici je Dennis Cutty Wise, bivši ubojica u Barksdaleovoj ekipi, koji nakon izlaska iz zatvora shvaća da „igra više nije u njemu” te otvara boksački klub koji okuplja mlade dilere s uličnih uglova. Najduža priča o osobnom izbavljenju je ona o Bubblesu, ovisniku, sitnom lopovu i doušniku policije koji, kao kakva Brechtova Majka Hrabrost gura kolica iz supermarketa po narkočetvrti i prodaje drangulije ovisnicima. Njegov put bijega iz sustava je borba s ovisnosti koja slijedi klasični luk o samoosvještenju: od dolaska na sastanak liječenih narkomana, koji ga potakne na odvikavanje od droge, preko preokreta „žrtvovanjem”, kada se pokuša objesiti jer je slučajno ubio svog štićenika, do odvikavanja u podrumu svoje sestre koja mu je zabranila ulaz u svoj stan, da bi na kraju serije proslavio prvu godišnjicu apstinencije. Obojica su, da bi pobijedili sustav, najprije morali pobijediti vlastite slabosti. No, obje pobjede

ostavljaju sustav nepromijenjenim, osim kao primjer drugima da je izlazak moguć, ali na sporadičnoj, osobnoj razini. Time *Žica* kao da pita: ako je američki san još uvijek važeći nacionalni koncept, zašto je ostvariv na tako zanemarivo maloj skali?

### **Reformacija sustava iznutra**

Kada Kima Greggs upita McNultyja: „Znaš li što je najteže u poslu policajca?“, ovaj notorni ženskar odgovara šalom: „Objasniti svojoj ženi da mora uzimati antibiotike zbog tvoje infekcije bubrega.“ Ali Kima je ozbiljna: „Ne. Mislila sam na to da poslom nešto doista i promijeniš.“ Stvarna reforma je moguća prvenstveno ako je provode ljudi poput političara Carcettija, koji imaju sistemsku moć. Svim reformistima, sistemski moćnima i nemoćnima, zajedničko je da žele svome radu, pa onda i životu, dati smisao društvene korisnosti. Osim Carcettija, još je jedan lik imao dovoljno moći i volje da pokrene reformu u vidu vrlo neobičnog društvenog eksperimenta, koji *Žica* postavlja kao problemsko pitanje za društvo izvan TV ekrana, pa je vrijedan detaljnijeg opisa.

### ***Hamsterdam***

U trećoj sezoni, policijski zapovjednik Howard Bunny Colvin želi ostaviti neku pozitivnu promjenu iza sebe: „Grad je gori otkada sam došao u policiju. Što to govori o meni? O mom životu?“ Motivacija mu je prilično „iracionalna“ s obzirom na to da riskira karijeru samo šest mjeseci prije mirovine. Colvin je odlučio, bez znanja nadređenih, stvoriti u napuštenim dijelovima grada „slobodne zone“ prodaje droge kako bi se dileri povukli iz rezidencijalnih četvrti. Taj Hamsterdam – kako dileri nazovu zonu jer nikad nisu čuli za Amsterdam, koji im detektivi navedu kao primjer slobodne prodaje droge – otvara prozor alternativnoj društvenoj realnosti. Colvinov je cilj obnoviti uništene kvartovske zajednice i solidarnost u njima, kao nekada „kada je svaka žrtva nešto značila, a sada imamo samo leševe“, kako kaže Bunk. Rezultat je ubrzo vidljiv: na ulicama na kojima su prije operirali dileri, poštar raznosi poštu bez straha, umjesto povika *five-o!* (sleng za *Ide policija!*) čuju se zvuci dječje igre, a patrolni policajac razgovara sa sugrađanima koje štiti. Projekt potajno podržavaju i medicinske službe koje ovisnicima dijele čiste igle i kondome. S druge strane, mnogi ovisnici umiru brže no inače, bilo od droge, bilo od popratnih bolesti, pa Colvinov prijatelj Đakon u projektu vidi „pakao kojim se plaća raj“.

Do sedme epizode, znamo skoro sve o Hamsterdamu i gledamo ga iz neutralne pozicije. Tada *Žica* prikazuje četiri minute dugu scenu kojom nas udara u emotivni

pleksus. Kako bi postigla željeni dojam, ova je scena snimljena usporenim snimkom, u krupnim kadrovima i detaljima, noću, pa nam zato zbivanja prikazuje kroz Bubblesovu perspektivu. Gurajući s njim kolica po Hamsterdamu, gledamo drogiranje u zgradama i na otvorenom, narkomane kako se tuku, leže po zemlji i povraćaju nasred ulice, žene koje oralno zadovoljavaju mušterije i dilere koji mirno prodaju robu, napuštene mališane koji čekaju drogirane majke. Ti se kadrovi izmjenjuju s onima koji prikazuju Bubblesovo užasnuto lice – čovjeka koji je vidio sve strahote tog svijeta – kako želi svrnuti pogled, ali mu uspijeva ugledati samo još strašniji prizor. Kada se tome pridoda zvučna kulisa zapomaganja i vike, imamo dojam da gledamo pakao na zemlji.

Daljnji razvoj događaja je predvidljiv. Novinari otkrivaju projekt, šefovi Colvina prisiljavaju na prijevremenu mirovinu i gase projekt, sve se vraća na staro: kriminalci i narkomani opet vladaju rezidencijalnim četvrtima, čineći ih opasnima za život. Igra među sustavima se nastavlja ili, kako kaže detektiv Pryzbylewski: „Nitko ne pobjeđuje. Samo jedna strana gubi sporije.” Iako je u široj slici Hamsterdam postigao veću dobrobit za većinu građana, *Žica* ne umanjuje etičko sivilo projekta. Štoviše, njegove posljedice sagledava sa strana svih sudionika – od dilera, policije, narkomana i stanovnika kvarta do crkve – da bi postavila problem: zašto društvo ne može dopustiti postojanje Hamsterdama?

Zbog politike. Svaka politička interesna grupa, u želji da prigrabi ili održi vlast, tumači ovaj eksperiment drugačije. Šokiran velikim padom kriminala u toj gradskoj četvrti, gradonačelnik Royce želi naći način da održi eksperiment kao metodu smanjenja kriminala: „Samo kad bismo ovo sranje uspjeli nazvati nečim što nije...”, ali odustaje jer „glasači nikad ne bi razumjeli”. Pretendenti na fotelju projekt žele prikazati kao veliku grešku vlasti, kao legalizaciju droge. Ključ razumijevanja situacije leži u nerazumijevanju apsurdnosti simbioze sustava koju ovaj projekt prokazuje. Nju lijepo prikazuju scene u kojima policajci moraju štiti dilere od pljačkaša zaliha droge, ali kada ti dileri ipak budu opljačkani, pobjesne na policajce zato što ih nisu zaštitili. Zaprepaštenost policajaca – „Želiš podnijeti prijavu policiji jer ti je netko ukrao novac od prodaje droge?!” – i naša je zaprepaštenost. No, pravo pitanje za nas slijedi iz sljedeće, još apsurdnije scene: dilerima, koji u policiji crtaju fotorobot pljačkaša, pridružuju se policajci. Odjednom se svi sjajno zabavljaju crtajući – lik savršene žene. Pod određenim uvjetima, ljudi očito mogu naći način da surađuju kako bi riješili problem. Ako se konstatacija čini banalnom, zašto je projekt propao?

*Policajac Colicchio: „Jebeš to! Ovo je pogrešno!”*

*Poručnik Carver: „Kao da je ono prije bilo ispravno!”*

Poput policajca Colicchia, javnost je naučena da misli onako kako sustav želi, stoga većina ljudi ne vidi širu sliku. Colvinov je grijeh u tome što je nevidljivu gnjusobu sustava učinio vidljivom jer, kako sam kaže: „Sve je to već bilo na raznim mjestima, samo je sada na jednom.” Društveno licemjerje zna za kvar u sistemu, ali ga ne želi vidjeti, jer onda ništa ne mora poduzeti. Transparentnost je jedan od smrtnih grijeha koje institucije ne toleriraju jer sprečava održanje postojećeg stanja. Vidljivost problema bi kad-tad dovela do kritične mase koja izaziva socijalne nered. Jer, *Žica* upozorava na to da norme sustava uspostavlja isključivo kritična masa ljudi koji imaju upravo one osobine koje sustav želi održavati. U epizodi „The Hunt”, Rhonda Pearlman se ne želi zamjerati Levyju i „ljudima koji nešto znače”, na što joj McNulty uzvraća: „Da pola vas u tužilaštvu ne želite postati suci ili partneri u odvjetničkim tvrtkama, da imate muda slučaj odraditi do kraja, znaš što bi se dogodilo? Takav tip bi bio osuđen i kažnjen. Ostali bi uzmaknuli da slučaj možemo čisto dovesti do kraja. No, svi ostaju prijatelji, svi budu isplaćeni.” Proizlazi da zbog toga sustavi, unatoč svijesti o dobrobiti transparentnosti i rješavanja problema, ostaju tvrdokorni, ljudska slabost, „da se ljudi brzo obeshrabre i teže dosegnuti točku na kojoj će radije se predati nego se boriti” (Seitz 2013). Odnosno, kako kaže autor, „ljudi koji imaju dovoljno hibrisa da izazovu postmoderni konstrukt američkog carstva neizbježno su ismijani, marginalizirani ili skršeni” (Alvarez 2009: 384).

Ali, sustavi bi mogli u korijenu zatrti svoje reformatore idealiste, a ipak to ne čine – zašto?

*Što je veća laž, više u nju vjeruju.*

Bunk Moreland, detektiv

S gledišta sustava, svatko ima svoju ulogu. U policiji, Rawls ima svog „trojanskog konja”, poručnika Marimowa, poslušnog tiranina kojega postavlja tamo gdje treba nekoga „slomiti”. Brillantni detektiv Freamon, sa svojim „darom za mučeništvo”, gura istragu do kraja, iako zna da će izazvati bijes šefova. Sustav izabire, putem svojih „čuvara”, ljude kakvi mu odgovaraju da bi ostao u svom inertnom stanju. Ali, isto tako, sustavu trebaju „pobunjenici” kako bi na površinu iznijeli žarišne probleme koji se moraju riješiti kada sustav dođe do kritične točke. Zato idealizam ovdje nije isključivo stvar osobnog izbora,

nego ima društvenu funkciju – u konačnici više služi sustavu nego pojedincima. Omar svojim poimanjem časti i osobnom slobodom služi kao protuteža diktatorskoj strukturi narkobandi. Kima Greggs, s druge strane zakona, također slijepo slijedi svoje principe – odbija prokazati Wee-Beya kao svog napadača, unatoč dokazima, jer ga nije vidjela u mraku – i time sprečava policiju da, iz frustracije što su joj vezane ruke, sklizne u kršenje zakona. „Ponekad stvari naprosto moraju biti teške”, kaže ona. Birajući teže putove, idealisti djeluju kao korektiv zajednice. Bez njih bi se sustavi ili urušili u anarhiji sebičnih interesa bez plana za buduće generacije, ili okoštali u diktaturi. Time idealisti navode sustav da „očvrsne”, oni svojim „djelovanjem pružaju novi zamah samoj sili kojoj se protive”, kaže Žižek(2012), i tako navode sustav da proizvede još veću laž. Gomilanjem laži, sustav stvara svojevrsnu alternativnu stvarnost u koju ljudi vjeruju, poput one da nema smisla buniti se protiv poretka jer će on uvijek naći načina da je uguši. Ovu laž sustav održava podupiranjem ljudi koji će pružiti privid slobode, ponuditi nadu, poput Carcettija, da bi ih onda opet usisao u sebe i još snažnije skršio nadu. Takvi „sistemski buntovnici” predstavljaju vrhunac cinizma sustava. U svijetu *Žice*, ljudi se mogu izbaviti iz stiska sustava samo ako podnesu osobnu žrtvu ili nekim sretnim slučajem, a najčešće njihovom kombinacijom – poput policijskog zapovjednika Colvina koji je usvojio mladog dilera Namonda zahvaljujući pristanku njegova oca, ubojice, što je Namondu omogućilo školovanje i bolji život. Izgleda da ipak ima smisla „upregnuti snage u ostvarivanje dostojanstva”<sup>19</sup>. Colvin je pokazao da se svaki društveni problem, čak i tako dugotrajan kao što je rat protiv droge, može riješiti promjenom pravila igre, ukoliko to poredak zaista želi<sup>20</sup>. No, da bi uspio poduzeti veliki remont, to mu mora dopustiti njegov vrhovni sustav – neokapitalizam.

## *HAMSTERDAM, ZBILJA?*

*Stvarni model za glavnu liniju priče u trećoj sezoni nije bio Amsterdam, nego Zürich, gdje je 1980-ih „Needle Park” iza glavne željezničke stanice proglašen slobodnom zonom konzumacije droge. Prva zona je 1986. otvorena u Bernu, a danas ih je u svijetu otprilike*

---

<sup>19</sup> David Simon u komentarima na tekst M. Yglesiasa (2008). Vidi: Williams (2008).

<sup>20</sup> Treća sezona je također i alegorija. Rat u Iraku rat protiv droge, koji je, kako je Simon mnogo puta izjavio, postao rat protiv američkih nižih klasa, imaju mnogo sličnosti. To je izrečeno monologom Colvina, koji objašnjava Carveru kao je policijski posao pretvoren u vođenje rata a ne reguliranje mira, pa zato nikad neće postići svoj pravi cilj, održanje reda.

devedeset. Osim Švicarske, mjesta za „nadgledanu konzumaciju” osnivaju Nizozemska, Španjolska, Njemačka i Australija. Jedino mjesto za legalnu uporabu droge u Sjevernoj Americi je 2003. godine otvorio gradonačelnik Vancouvera – uz podršku javnosti od 70% – u gradskoj četvrti koja je tada imala najvišu koncentraciju ovisnika o drogi na svijetu. U „klinici” Insite ovisnici legalno koriste ilegalno kupljenu drogu pod nadzorom medicinskog osoblja. Nekako istovremeno s emitiranjem zadnjih sezona Žice, zaoštavaju se sukobi zagovornika takve „legalizacije droge”, po kojima ona spašava tisuće života sprečavajući širenje bolesti poput AIDS-a ili hepatitisa C, i njezinih kritičara koji smatraju da Insite ne sankcionira očiti kriminal. Sudsku tužbu za zatvaranje Insitea federalni sud odbacuje i on nastavlja s radom.

*Gledali smo: Ponovljeno gledanje i „spojlanje”*

„Prvi put nakon što sam pogledao Žicu nisam mogao gledati ništa drugo mjesecima. Sve je ostalo bilo slabašno.” Jedan od razloga ovakvih panegirika obožavatelja je to što su sve kvalitetne serije vrijedne višekratnog gledanja jer svakim novim gledanjem otkrivamo novu razinu značenja. U ponovljenom gledanju gledatelj lakše uviđa detalje koji su mu u prvom gledanju promakli, produbljuje emotivnu vezanost uz likove i zbivanja u priči i dobiva veći osjećaj za cjelinu, za stilističku koherenciju serije. Kvalitetne serije otvaraju i pitanje napetosti pri ponovljenom gledanju ili, s njime povezanom, fenomenu „spojlanja” (engl. *spoil*: pokvariti) u mediju koji napetost smatra adutom svoga opstanka. Kako sam naziv sugerira, *spoiler*-obožavatelji su gledatelji koji se unaprijed informiraju o sadržaju epizoda i tako sami sebi „kvare” doživljaj sadržaja kao nepoznanice koja se sa zanimanjem iščekuje razotkriti. Neka istraživanja o fenomenu *spoilera* (Gray i Mittell 2007) obrću zdravorazumsku logiku po kojoj *spoileri* upropaštavaju doživljaj teksta, tvrdeći da je zadovoljstvo gledanja čak i veće zbog znanja o tome što će se dogoditi. Ponajprije zbog toga što u ponovnom gledanju gledatelji koriste predznanje o priči kako bi se fokusirali na detalje i suptilnosti izvedbe, poput kritičara koji analizira tekst. Tek u ponovnom gledanju možemo uživati u prijelazima između scena, glazbi, uklapanju dijaloga u širu sliku priče i otkrivanju dodatnog značenja teksta. Znajući zbivanja koja slijede u priči, više obraćamo pozornost na to kako je autor pretkazao događaj i dohvaćamo što je tim postupcima „htio reći”. Primjerice, scene koje prethode ubojstvu Stringera: je li mogao predvidjeti što mu se sprema i to spriječiti? Spoznaja da nije mogao učiniti ništa u opetovanom gledanju dodaje na emotivnom intenzitetu scene, a Stringerove banalne zadnje riječi: „Završite s tim, jeb...”, dobivaju simboliku tragične neumitnosti.

Također smo više fokusirani na traženje dodatnih motivacija likova ili na humorne trenutke. Tek pri drugom gledanju možemo otkriti ironiju Colvinove šale upućene kolegama

policajcima kada, na njihovo pitanje što će poduzeti da smanji kriminal u svojoj četvrti, odgovori da će legalizirati drogu. Budući da znamo kako će Colvin upravo to kasnije i pokušati, možemo uživati u načinu na koji je ta njegova ideja diskretno provedena: sada se skupa s Colvinom smijuljimo njegovim kolegama policajcima, a ne njemu, kao prvi put kada smo gledali. A to je već prava umjetnost – prikazati priču tako da se predvide reakcije gledatelja u ponovljenom gledanju i omogućiti im se dodatni užitak, umjesto reduciranja užitka na iznenađenje pri prvom gledanju. Ukratko, nijedna kvalitetna serija ne može biti lako „spojlana” jer se ne temelji samo na zapletima, nego sadrži elemente vrijedne višestrukog gledanja.

(...)

## LJEKOVITO BLATO *DEADWOODA*: ŽIVOT, ŽENE I POKOJA PSOVKA

### JEZIK SPILJSKOG ČOVJEKA

Ova serija je umjetnički vrijedna i zbog jezika koji ruši sve kanone televizijske atraktivnosti. Dijalog je izvještačen, pun stilskih figura, a likovi govore egzaltirano, poput glumaca u šekspirijanskom kazalištu. S druge strane, autor ga je iskovao precizno, strogo vodeći računa o metrici, kao da je popraćen udarcima o bubanj, uvjeren da su „ritam i tekstura pisanja jednako vrijedno oruđe kao i doslovno značenje stvari” (Sepinwall 2015: 103). Takvim karikaturalnim jezikom želio je istaknuti njegovu funkciju discipliniranja misli kao preduvjeta za uspostavu zakonita poretka u uvjetima bezakonja i još nekultivirane prirode. Da bi taj dojam prvotnog opiranja disciplini koja hoće pripitomiti duh doslovno prenio gledatelju, Milch je konstruirao jezik koji gledatelja prisiljava da dešifrira njegovo osnovno značenje (američki gledatelji su gledali seriju s podnapisima), da se potruži razumjeti što likovi govore. Primjerice, razgovarajući s Bullockom o preventivnom udaru na neprijatelja, Swearengen kaže: „Vjeruj mi, čak i sada u šumi, sječivo bi mi bilo među zubima; ti i ja skriveni napredujemo. A što se nas i njega tiče, ako i do krvi na kraju dođe, sto godina od danas ovdje će biti šuma. Rosna su jutra za mene izgubila privlačnost. Više se volim probuditi u krevetu.” Zapravo mu je rekao – „zajedno ćemo se suprotstaviti Hearstu i do zadnjega braniti što smo izgradili”. Glavna metoda Milchevog pripovijedanja je neprestano održavanje napetosti između izrečenog i neizrečenog, prikazanog i skrivenog, čime izravnije prenosi doživljaj civilizacijske zbunjenosti toga vremena. Jer, to je zajednica ljudi koji su nesvjesni svojih emocija ili se ne znaju nositi s njihovom silinom, pa ih kriju iza kriptičnog jezika kao iza kakve maske. Smatrajući da su „riječi, u svojoj osnovi, elektrizirane... izraz električne energije” (Singer 2005), Milch više koristi „energiju” jezika nego njegovo značenje, podsjećajući gledatelja na zanemareni aspekt energije u komunikaciji. To se, pak, naše tumačenje značenja dijaloga kroz „iščitavanje” njegove energije ispostavlja domišljatim postupkom za postizanje napetosti, izuzetno važnim u seriji čija radnja ne vrvi napetim obratima. Jedan od čuvenih dijaloga je onaj između Billa Hickoka i Alme Garret, kada Hickok, u epizodi „Here Was a Man”, nagovara Almu da napusti grad nakon što su joj ubili muža:

*Hickok: „Poznajete li zvuk grmljavine, gospođo Garret?”*

*Alma: „Naravno.”*

*Hickok: „Možete li taj zvuk zamisliti, ukoliko vas zamolim?”*

*Alma: „Mogu, gospodine Hickok.”*



Hickok: „Vaš muž i ja smo vodili ovakav razgovor i ja sam mu rekao da ode kući i izbjegne tamu, ali nisam to rekao grmljavinom. Gospođo... slušajte grmljavinu.”

Zahvaljujući ovakvom dijalogu prolaze nas trnci jer izravnije dohvaćamo nepoznatu opasnost koja prijete Almi – a koju ne bismo tako snažno doživjeli da joj je Hickok rekao: „Otidite odavde, gospođo, ovdje je opasno za ženu koja nema muža.”

Grandiozna elokvencija je zapravo spretno iskorištena povijesna točnost u svrhu isticanja premise serije. Pismeni ljudi su u to vrijeme oskudnog obrazovnog sustava uglavnom bili samouki i ponajviše su čitali viktorijansku književnost, Shakespearea i Bibliju, pa su se trudili takvim jezikom i govoriti kako bi istaknuli svoj društveni status. Stoga Milch teatralnošću prizora i jezikom želi naglasiti potrebu stanovnika Deadwooda da se „oljude”, da sami sebi nametnu kulturu. To se naročito iskazuje u korištenju *solilokvija*, koji ovdje zvuče poput *jazz* improvizacija unutar stroge jezične strukture, a traju i po četiri minute! Izgovaraju ih razni likovi u pomalo bizarnim situacijama (Elsworth se obraća psu, Steve Pijanac konju, Jane diskutira s bocom viskija) ili naprosto razgovaraju sami sa sobom. Tako autor suptilno, po uzoru na kazališne scene *a parte*, probija „četvrti zid”: dok riba pod Farnum naglas govori što misli o Swearengenovom ponašanju prema njemu, potičući publiku da se zbliži s likom koji ne može s drugima slobodno dijeliti svoja unutrašnja stanja. U svijetu prepunom opasnosti, na „granici” civilizacije, ljudi su bili skloniji ubiti čovjeka nego s njim započeti razgovor. Solilokvij je način na koji se likovi „usude” reći što misle, ne toliko da nama prenesu neku informaciju koliko da prevladaju svoju kroničnu osamljenost. To je ujedno i primarna emocija kojom serija uspostavlja identifikaciju s gledateljem.

## K VRAGU I PSOVKE

Riječ „jebote” (*fuck*) je samo u pilotu izrečena 43 puta, a u cijeloj seriji 2980 puta, odnosno prosječno je po minuti korištena 1,56 puta. *Deadwood* je izazvao niz kritika zbog eksplicitnih psovki, kao i njihove učestalosti i autentičnosti. Naravno, važno je kako su i zašto te psovke korištene.

Prvo, učestalost psovanja povijesno je točna, ali psovke koje čujemo nisu: na Divljem zapadu prostaćenje nije imalo fiziološke, seksualno-skatološke konotacije kao danas. Ljudi su govorili „kurcopušač” (*cocksucker*) samo ako su opisivali nekoga tko izvodi felaciju, a riječ „jebote” nije se koristila kao psovka. Kada se htjelo nekoga uvrijediti poslalo bi ga se „k vragu”, a govor se paprio izrazima poput „prokletstvo Božje” (*goddamn*), „Isuse” i sl. jer je bilo nezamislivo „izgovarati Božje ime uzalud”. Da izvorne psovke ne bi u seriji zvučale kao bakine pošalice, one su zamijenjene suvremenim psovkaama istog intenziteta opscenosti. Dok je u

prošlosti psovka kao izraz nepoštovanja mogla za posljedicu imati i fatalan ishod, kada su u 19. stoljeću viktorijanci, da bi istaknuli svoj društveni prestiž, psovanje „proglasili” porokom muškaraca iz nižih klasa („psuje kao kočijaš”) na psovke se počelo gledati kao na svojevrsno jezično šamaranje, a viši društveni slojevi su se pravili da psovke ne postoje, iako su opscene riječi kružile u pismima i pornografskim romanima<sup>21</sup>. Viktorijanske norme su se djelomično održale do danas, kao službeno čistunstvo na javnim forumima koje ovisi o tipki na daljinskom: možeš koristiti „jebote” na HBO-u, ali ne smiješ na ABC-u.

Otuda druga važna autorova intervencija u dramaturško korištenje psovki. Iako se po prostotama ubačenim u pozdravljanje likova može zaključiti da je riječ o opakoj svađi (umjesto „dobra večer”, Jane kaže: „Jebite se vas dvojica!”), radi se o prikriivanju složenih emocija koje likovi ne smiju ili ne umiju izraziti, osim psovkom. To opet znači da veliki dio značenja dijaloga mora prenijeti posebno precizna gluma – da nema sitnog osmjeha na licu Jane, ne bismo dokučili konotaciju njezine psovke. Dakle, u *Deadwoodu* psovanje ne dočarava samo moralnu prljavštinu naselja, nego psovke, ispražnjene od doslovnog značenja, povećavaju intenzitet izgovorenog. Ljudi su psovali kako bi se zaštitili od drugih ljudi – preživjeti je bilo dovoljno teško i bez toga da drugi misle da nad tobom imaju prednost. Tako se u mjestu u kojem nije bilo državne vlasti i ustaljenog pravnog poretka, gdje je svako pitanje moglo izazvati oružani sukob, jezik razvijao kao stanovita alternativa zakonu. Likovi psuju da bi uspostavili dominaciju nad drugima, ali i nad sobom. U epizodi „Jewel's Boot Is Made for Walking”, u sceni oralnog zadovoljavanja, Swearengen je ljutit jer je zavolio Trixie iako je ona prostitutka koja sada živi s drugim muškarcem: „Vidim što je preda mnom i ne pretvaram se da je nešto drugo. Jebao sam nju, sad ću jebati tebe. Ako me ne razljutiš ili ne otvoriš usta u krivo vrijeme. Možeš otvoriti usta samo kako bih ti mogao strpati kitu. Inače, zaveži jebote gubicu.” Ranjen, on psovanjem želi ponovno uspostaviti integritet čvrstog momka, ali psovka tu ima još jednu funkciju. Swearengen iznosi svoju najbolniju ranu – majka ga je prodala sirotištu u kojem je zlostavljan. No, dok bi u pilotu Swearengen prebio Trixie, on se sada prilagođava tako što je pronašao zamjenu za nju. Tako nam i korištenjem psovki autor pokazuje ogroman put prema civiliziranosti koji je Swearengen, simbol zajedništva Deadwooda, prevalio.

Spomenutu scenu, zahvaljujući i usprkos psovka, mnogi smatraju jednom od najpoetičnijih u seriji. Razlog je način na koji Milch koristi psovke – one su, kao dio jezika, *alat umjetnosti* – nema razloga da budu odvojene od šekspirijanskih rečenica. U toj jukstapoziciji

---

<sup>21</sup> Milch je temeljito iščitavao dnevnik i pisma stanovnika Deadwooda i sastavio bibliografiju *Profanity in Deadwood* s oko pedeset izvora od kojih su dva bila osnovna: *Slang and Euphemism* (1981) Richarda A. Spearsa i *The Anatomy of Swearing* (1967) Ashleyja Montagua. U seriji je koristio psovke koje još nisu bile zabilježene u rječnicima smatrajući da nekoj riječi treba vremena da zaživi u uporabi. O povijesti psovki i uporabi u seriji, vidi: Hughes (2015); Graulich i Witschi (2013); Benz (2007); Swanson (2004).

uzvišenog i niskog, on opet naglašava nužnost prihvaćanja proturječne ljudske prirode, divljaštva i kulture, koja samo u tom spoju iskazuje svoju autentičnu ljepotu. To se zorno vidi u monologu lika, čije ime doslovno znači *psovač*, kada govori – o ljubavi. Swearengen nastavlja: „Mislim, čemu se itko od nas, jebote, uopće može nadati, ha? Osim trenutku tu i tamo s osobom koja nas neće pokrasti, opelješiti ili ubiti. Noću se to događa. Sunce se diže, jedan okrenut prema jebenom zidu, drugi se na jebenom krevetu može nadati da jedan drugome vjeruju dovoljno da si mogu reći pola jebene istine. Svima to treba. Postane im dragocjeno. Ne žele to sjebati.” Njegove nam psovke prenose iskrenu i duboku ljudsku potrebu za toplinom drugog bića upravo zato što prenose strah od toga.

Ovakvim postupcima kontrastiranja grubog i poetičnog Milch nas navodi da pokušamo razumjeti svoje unutrašnje motivacije, kao i da bolje razumijemo nepoznanice iz okoline. Jedna od ilustracija za to su „razgovori” Wu i Swarengena, koji izvlači nevjerojatno puno značenja iz jedine dvije engleske riječi koje Wu poznaje – sakatog oblika riječi „kurcopušač” (*cocksucka*) i „Swedgin”. Ponavljajući te riječi raznim intonacijama, Wu prisiljava Swarengena da se fokusira na njihov podtekst, energiju izgovaranja, čime autor pokazuje kako se određeni red uspostavlja bez obzira na jezične barijere i rasne stereotipove koji ih dijele. Poanta stilizacije teksta serije (kostima, glume, jezika...) jest da suvremenom ispeglanom poimanju ljudske prirode, koje nastoji zauzdati rudimentarne osjećaje i nagone, suprotstavi snagu nesputanog duha i nagona. Tom laganom karikaturalnošću Milch ističe dragocjenu posebnost svake osobnosti i naglašava životvorni individualizam, za razliku od suvremenog pamfletskog individualizma koji se, kao i suvremeni jezik, mora uklopiti u društvene uloge i sakriti u konformizmu.

## IZGUBLJENE DUŠE U EGZILU

*Maddie: „Tamo ti neki tip, koji sličići na glodavca, pretura po buradi.”*

*Joanie Stubbs: „Ne obraćaj pažnju. To je gradonačelnik.”*

S obzirom na to da je Milch u svojoj karijeri najradije opisivao živote moralno mutnih likova ili onih s društvenog dna, *Deadwood* mu je dao priliku da se razmaše. Šerifu, vlasniku saluna, učiteljici i drugim likovima koji su tipični za western, sada dodaje stvarne ljude koji su živjeli u takvim naseljima, npr. poštara, konjušara i Kineza, ističući njihove osebnosti do karikature. Budući da su zbivanja često poznata, jer likovi jasno izriču svoje namjere, serija nas više fokusira na to da promatramo kako se ljudi nose sa svojim životima nego na to zašto su takvi kakvi jesu. Liječnik Cochran, veteran Građanskog rata koji se vuče po mjestu pognute glave, došao je u *Deadwood* zbog toga što njegova asocijalna priroda ovdje nije neobična, pa tu, slobodan od civilizacijskih prisila, može secirati ljudski mozak i liječiti kineske prostitutke besplatno. Ovdje

može biti čovjek koji smisao života nalazi u pomaganju ljudima, iako od njih zazire. Čak i posve sporedni likovi, npr. pijanac i rasist Steve, pokazuju da žele drugome pružiti ruku, ali ne znaju kako. Iako je svakome od dvadesetak likova autor dao njihov vlastiti „trenutak”, svaki od njih oblikuje središnju temu, izgradnju zajednice, kroz mukotrpne pokušaje da izgradi sebe.

U tako „blatnjavom” svijetu nije lako postići identifikaciju gledatelja s bilo kojim likom. Autoru nije lako navesti gledatelja da ne sklanja pogled s ljudskih slabosti kao što su samozavaravanje ili glupost. Po tome nitko nije ravan Swearenegenu koji svojim svevidećim okom ponekad okrzne i nas. Diskretnim, ali izravnim pogledom u kameru kao da kaže: „Vidite li vi s čime se ja moram nositi?”, stvarajući dojam da s nama želi sklopiti pakt. Kao što Swarengen razgovara s glavom Indijanca koju drži u ormaru, jedinom „osobom” kojoj se može povjeriti, autor se obraća gledateljima želeći ih uvući u groteskni svijet za koji zna da im se neće svidjeti jer ih previše podsjeća na vlastiti. „Mali” čovjek često se nalazi u situaciji E. B. Farnuma, koji satima stoji s osušenom Hearstovom pljuvačkom na licu, u položaju u kojem ga je moćnik ostavio naredivši mu da pljuvačku ne briše dok se on ne vrati. Nudeći kao model Swarengena koji vidi i razumije sve, a ne likove koji su začahureni u svoje „male živote”, Milch želi potaknuti gledatelja na to da se osvrne oko sebe i pogleda što se događa danas. No, da bismo bili u Swarengenovoj koži kada je frustriran, a to je stalno, nije dovoljno da ga vidimo kako ubija ljude ili nateže bocu. Ako itko od velikih majstora televizije umije preplaviti gledatelja emocijama a da pritom ne upadne u melodramu, to je Milch. To je zato što njegove scene velike boli uvijek dolaze s velikom strasti. Scena u epizodi „Amateur Night” jedinstvena je u televizijskom svijetu po tome što značenje i emocije ne prenosi ni dijalogom ni zapletom, nego pjesmom. Nakon što mu je Hearst odsjekao prst, Swarengen stoji za šankom u salunu i, obraćajući se prepariranoj glavi jelena na zidu, *pjeva* „The Unfortunate Rake”. Razračunavajući se s osjećajem nemoći zbog poniženja i frustracija, njegovo sve srčanije pjevanje i u nama budi prkos i ispunjava nas snagom da ustrajemo. Ta narodna tužbalica za mladićem koji, umirući od sifilisa, misli da mu i te nečasne rane, ništa manje nego one na bojnopolju, daju pravo da bude pokopan s vojnim počastima, opisuje i Swarengena i sve nas koji nosimo nečasne rane, ali se i dalje osjećamo kao vojnici koji zaslužuju priznanje.

Likovima u *Deadwoodu* zajedničko je to što su njihove karaktere ponajviše oblikovali – njihovi životni izbori. Životne izbore Tonyja Soprana omeđuje to što je šef mafije, a izbori likova u *Žici* su uvjetovani institucijama. U *Deadwoodu* ljudi uvijek mogu otići dalje, slobodni od društvenih zahtjeva. No, oni žele trampiti dio slobode za suživot, za međusobnu odgovornost. To lijepo prikazuje scena u kojoj kopač zlata Elsworth pita Dana Dorityja za dopuštenje da ostane u *Deadwoodu*, dajući mu do znanja da ga je vidio kako ubija čovjeka. On se ne boji – zna da ga Dority nije vidio, a i mogao je već pobjeći iz *Deadwooda* – nego traži suglasnost za slobodu odlučivanja, točnije, za uspostavu povjerenja. Kao da mu kaže: „Meni možeš vjerovati jer sam te vidio a nije me briga, želim živjeti ovdje i gledati svoja posla, kao što ćeš i ti svoja.” Sve te

izgubljene duše dijele autorov životni stav: vrijednost čovjekova života ne određuju karte koje je dobio, nego način na koji je odigrao partiju. Ta spoznaja, prema autorovom vlastitom iskustvu, djeluje oslobađajuće.

U epizodi „E. B. Was Left Out” Swearengen posjećuje Merricka nakon što su Merricku uništili tiskaru jer je postupio odgovorno prema javnosti, a ne po Hearstovom nalogu. Zatiče ga kako očajava jer ne vidi svrhu svoje principijelnosti. Želeći ga utješiti, Swearengen mu – opali šamar.

*Swearengen: „Jesi li mrtav?”*

*Merrick (šokirano): „Pa... boli me, ali ne, nisam mrtav.”*

*Swearengen: „Nisi umro kada te liječnik ošamario. Uključujući prošlu noć, to su tri udarca koji te nisu ubili. Bol ili šteta ne čine kraj svijeta, ili očaj, ili jebene batine. Kraj svijeta je kad si mrtav. Dotad, čeka te još batina. Primi ih uspravan, i uzvрати.”*

Svaki put kada neki lik postane malodušan nađe se netko pored njega da ga podsjeti da je važna borba, a ne nužno pobjeda. Prirodno pravo čovjeka na život, koje proglašava Deklaracija, temelji se na puritanskom uvjerenju da čovjek mora biti moralno postojan i napornim radom stalno usavršavati svoje sposobnosti, i onda kada se čini da je postigao svoj cilj, s obzirom na to da on često znači propast za nekog drugog. Za puritance je osobna sreća neodvojivo povezana s poštivanjem potrage za srećom drugih, kakogod bili „oštećeni”, a za to je nužno „čovjeku dati dostojanstvo”, kaže Milch. Zato je jedna od najdirljivijih scena ona u kojoj paraplegičarka Jewel poziva na ples liječnika Cochranera jer joj je pribavio umjetnu nogu, i pritom ga bodri da lijepo pleše. Prihvatajući od nje, invalida, isto ono što joj je tom protezom dao – dostojanstvo, dvije ljudske ruševine plešu prkoseći životnim nedaćama.

### **GLEDALI SMO: UVODNA ŠPICA**

Uvodne špice TV serija i filmova trebaju informirati gledatelja o žanru, tonu, temi i imenima kreatora i glumaca. No u seriji, za razliku od filma, špica funkcionira i kao ritualna pogodba: ista špica, koja se ponavlja u sadržajno različitim epizodama, gledatelju jamči da će isporučiti istu narativnu formu, vizualno zadovoljstvo i atmosferu u zamjenu za vjernost. Zbog repetitivne prirode serijalnosti špice su napravljene tako da gledatelja podsjećaju na ono što slijedi nudeći slatko iščekivanje radnje. U serijalima ova je pogodba naročito važna jer početne epizode možda nisu ludo zanimljive – prema nekim istraživanjima<sup>22</sup>, gledatelj se obično ne „navuče” na seriju

---

<sup>22</sup> Do You Know When You Were Hooked? Netflix Does (2015).

u pilot-epizodi, nego negdje između četvrte i šeste epizode – pa špica nudi garanciju da će se vrijeme uloženo u gledanje epizoda isplatiti. Stoga se u špici mora odmah naslutiti tematsko-narativna sofisticiranost serije, bez obzira traje li ona 30 sekundi ili dvije minute. Pažnja koju posvećujemo špici je neobavezna, špica ničim ne „primorava” gledatelja da ju gleda, ona treba gledatelja „energetski pripremiti” za gledanje epizode: kada završe zadnji udarni taktovi špice *Sopranosa*, spremni smo na sve grubosti koje nas očekuju u epizodi. Na ovakav način špicu je prvi put upotrijebio, pogađate, *Twin Peaks*. Špica *Twin Peaks*a trebala je uglavnom samo postaviti onirički emotivni kolorit doživljaja koji slijedi. U novijim kompleksnim serijama špica se „osamostalila” i postala svojevrsan kulturni objekt. Mnoge špice, naročito za serije koje je proizveo HBO<sup>23</sup>, npr. *Dva metra pod zemljom*, *Prava krv*, *Carnivale*, *Stari Rim*, ali i serije drugih mreža, poput *Dextera* ili *Reži me*, oponašaju estetiku umjetničkog filma i sadrže elemente koji djeluju usporedno s tekstom serije, ali nisu strogi dio njegove dijegeze. Zato se te špice mogu gledati kao „kratki filmovi”, samostalna umjetnička djela, a ne tek kao reklama za glavni tekst.

Internet je uvodnim špicama omogućio dodatno „oslobađanje” od teksta serije, potencirajući čvršće premrežavanje fanovske zajednice. Već brzi pogled na fanovske prerade špica na Youtubeu govori o njihovom samostalnom životu. Shvativši novu vrijednost ove video miniforme, producenti, grafički dizajneri i kompozitori su stvorili vrlo lukrativnu industriju koja proizvodi samo uvodne špice natječući se u što originalnijim pristupima, npr. kako kreirati koncept špice koji može lako uključiti videoigre vezane uz špicu.

*S Igram prijestolja* špica je postala i alat za pozicioniranje redovitih gledatelja s ciljem jačanja fanovskih zajednica. Naime, uvodna špica *Igre prijestolja* počinje „uobičajeno”, upoznavajući nas s fantastičkim srednjovjekovnim miljeom iz perspektive leta iznad svijeta Westerosa, uz glazbu keltskog prizvuka, najavljujući visoku kvalitetu produkcije kompjutorski generiranim prizorima. Kamera putuje po karti te epski široke zemlje, zastaje da bi zumirala jednu lokaciju i nastavlja dalje do druge – i tako signalizira redovitom gledatelju ono što novi ne primjećuje – da se zumiranje na karti mijenja za određene epizode pokazujući gledatelju gdje će se radnja događati. Gledatelj je sada dio ovog svijeta po kojem će ga autori sigurno voditi, kao što bi ga u romanima vodila karta na kojoj može pratiti putovanje likova<sup>24</sup>. U praktičnom smislu, za gledatelje je taj podatak banalan – ili želiš ili ne želiš gledati seriju – ali u fenomenološkom nije. Potencijal špice da nas upozorava gdje će se radnja odvijati stvara znatizeljnu napetost i prije nego što radnja počne. Ovakvim ludičkim aspektom špice mogu

---

<sup>23</sup> Kvalitetna uvodna špica mnogo košta. HBO je mogao i želio izdvojiti znatna financijska sredstva u tu svrhu pa su njegove špice među najkvalitetnijima i čine prekretnicu u tom segmentu serije, iako je tijekom televizijske povijesti bilo estetski vrijednih i funkcionalnih špica, npr. špica *Twin Peaks*a.

<sup>24</sup> Ta je uvodna špica doista i dizajnirana po uzoru na karte iz romana *Pjesma leda i vatre* Georgea R. R. Martina.

raspiriti fanovski angažman, npr. diskusije oko omiljenih i omraženih narativnih linija, i time pridonijeti jačanju fanovskih zajednica. Osim toga, ovim se postupkom redovitog gledatelja lukavo priprema da slijedi linija priče koja mu se možda ne sviđa, ali će je „kompenzirati” nekom koju voli. Tako producenti nastoje maksimalno angažirati gledatelja – prije, za vrijeme i nakon gledanja serije.

Ključna uloga glavne muzičke teme u špici – postaviti ton i raspoloženje serije, proširila se u čimbenik privlačnosti (ponovnog) gledanja serija, odnosno špica. Studije o povezanosti glazbe i kognitivnog pokazuju da familijarnost povećava uživanje: što više slušamo određenu glazbu, više smo skloni u njoj uživati. To su špice iskoristile da povećaju intenzitet doživljaja serije, a ta povezanost često rezultira glazbom koja postaje *evergreen* i *brand* koji traje i nakon što se serija već odavno ugasila.

### **Tajni sastojci za kuhanje vrhunske špice**

Kao estetski i narativno integralni dio teksta serije, uvodne špice se mogu ugrubo podijeliti na *denotacijske*, one koje su direktno vezane uz svijet priče, i *konotacijske*, one čiji su prizori asocijativno povezani uz taj svijet. Prve se manje ili više sastoje od prizora preuzetih iz serije, prikazujući likove i/ili dijelove narativa, kao u *Žici*. Druga vrsta uvodnih špica prikazuje imaginarij generičkih slika koje imaju konotacijsku više nego opisnu vrijednost, kao u *Deadwoodu*<sup>25</sup>.

Uvodna špica *Deadwooda* može se tretirati kao malo umjetničko djelo koje istovremeno iznosi ideju serije. Ona djeluje na nivou estetike i atmosfere: ne daje informacije o priči i o likovima, jasno nam je samo da je riječ o vesternu impresivne vizualnosti. No, „liričnost” njezinih prizora nije ovdje samo zbog estetskog dojma, nego i da bi pozvala na interpretaciju. Sastoji se od kadrova detalja iz svakodnevnog života prvih doseljenika, povezanih nizom kadrova konja koji trči divljinom – priča je očito smještena na rub divljine. Ovi detalji sugestivno prikazuju primjerice sječu mesa i krv koja curi niz ledenu kocku, kotač kola u vožnji kroz blato, točenje viskija, голу ženu koja sjeda u kadu, čovjeka koji grize grumen zlata da provjeri je li pravo. U interpretaciji ovih prizora otkrivamo da mesari označuju biznis i prehrambene usluge, kočije – transport, viski – društveni život, zlato – ekonomiju. Kada te prizore povežemo s konjem u trku možemo pretpostaviti da će serija tematizirati odnos civilizacije i divljine, discipliniranje anarhoidnih nagona koje je teško ukrotiti. Kasnije, kako se upoznajemo s radnjom serije, te prizore možemo staviti u kontekst i složenije protumačiti. Tako motiv konja, arhetipskog simbola slobode, postaje metafora za ono animalno u ljudima koje je opasno po opstanak (konj doslovno uzrokuje smrt jednog dječaka), ali nam također sugerira da je divlji konj ljepši od

---

<sup>25</sup> Za drukčiju interpretaciju špice *Deadwooda*, vidi: Klein (2006).

pripitomljenog, da čovjekovo nastojanje da ukroti divljinu može biti jednako nepoželjno. Završavajući ulaskom konja u naselje, animalno ulazi u civilizirane okvire, s porocima u pozadini. Naime, špica završava tako da konj stane uz baricu u kojoj se zrcale i njegov lik i ime mjesnog saluna. Serija će očito prikazivati naličje, izvrnutu sliku američke povijesti kakvu smo navikli gledati u vesternima. Kada se toj složenoj vizualnoj orkestraciji motiva pridoda zvuk – glazbena tema Davida Schwartza koja koristi „gusle, ukulele, gitaru, ‘tamburicu’, harmoniku, frulu i kuhinjske lonce”<sup>26</sup> sugerirajući internacionalno i multirasno prožimanje osobnosti – uvodna špica *Deadwooda* postaje jedinstven doživljaj u kojem se može opetovano uživati kao u samostalnom djelu.

---

<sup>26</sup> *Deadwood: Title Theme* (2004).



## **DRUGA REKLAMNA STANKA: AUTORSTVO U TV SERIJAMA**

### OD PRODUCENTA DO *SHOWRUNNERA*

*Kad god započnete šestogodišnji projekt, obaveza je ogromna. Vežete se povjerenjem za novi svemir koji vam se otkriva sa svim svojim zahtjevima, svojim životom. Sama činjenica da smo dospjeli do trenutka u povijesti da se takav zadatak povjerava piscima, velika je stvar.*

Brett Martin<sup>27</sup>

Televizijska „revolucija” tijekom koje je TV serija postala autonomna umjetnička forma dogodila se, između ostaloga, i zbog pojave nove vrste autora – *showrunnera*. U hrvatskom jeziku nemamo pravi prijevod ove riječi, najtočniji bi bio „autor-producent”. Pojam autorstva je u povijesti TV serija bio vjerojatno glavni estetički problem jer su sve do pojave kabljskih TV mreža, naročito HBO-a, zbog toga što proizvodnja serija dugo traje na nacionalnim televizijama scenarije pisali timovi scenarista koji su bili unajmljeni da provode viziju producenata TV mreže.

U SAD-u su produkcije TV serija stasale 1950-ih unutar korporativnih struktura hollywoodskih filmskih studija (npr., Warner Bros je proizvodio TV vesterne za ABC) pa su preuzele njihov princip organizacije i upravljanja. Budući da su filmskim studijima ravnali producenti snažnih osobnosti, koji su odobravali scenarije, pa i premontirali filmove, i producenti nacionalnih TV mreža naučili su kontrolirati sve faze produkcije serije, od ideje do kraja emitiranja. No, budući da su se scenaristi počeli boriti za svoja prava, a mreže uviđale da o radu scenarista ovisi opstanak serija, situacija se postupno počela mijenjati. Mreže su isprva dopuštale iskusnim producentima, koji su osmislili ideju za seriju – i za to dobili titulu „created by” (autor TV serije), da nadgledaju produkciju i osmišljavaju priču koju je pisao scenaristički tim. Tako je rođen „scenarist – izvršni producent”, koji je bio odgovoran za gledanost serije. Ponekad bi mu TV mreže dopuštale osobni stil i viziju, čak i kada popularnost serije nije zadovoljila očekivanja mreže, kao što je to bio slučaj sa *Zvezdanim stazama* Genea Roddenberryja. Sve složenije pripovijedanje je postupno natjeralo mreže da cijelu organizaciju produkcije povjere jednoj osobi koja će slijediti viziju serije, a praktičnije je bilo da to bude netko od pisaca, a ne producent. Budući da su producent i izvršni producent često bile „počasne” titule<sup>28</sup>, toliko su izgubile na stvarnoj važnosti da se pojavila potreba da se definira nova titula

---

<sup>27</sup> Citat iz: Zax (2013).

<sup>28</sup> Dodjeljuju se najčešće kako bi se nekome kompenzirao minuli rad (obično u fazi dogovora o financiranju serije) ili da se opravda dodatno financiranje izvan ugovora, koje obično traže glumci nakon što se proslave serijom.

koja će objediniti produkcijsko i kreativno vodstvo – *showrunner*<sup>29</sup>.

Serijska koja je inaugurirala autorstvo u TV industriju bila je, dakako, *Twin Peaks*. Sretna okolnost bila je ta što je David Lynch bio filmski redatelj koji je i u svojim filmovima imao potpunu autorsku slobodu pa se prilagođavao televizijskim normama što je manje mogao, namećući neka sasvim nova pravila cijeloj industriji. Tako se prvi put u povijesti američke televizije serija promovirala i prodavala kao proizvod jednog autora, a ne kao proizvod s industrijske pokretne trake, dok su gledatelji pratili seriju misleći o *osobi* koja ju je kreirala, a ne o kanalu na kojem se serija prikazuje.

Utjecaj britanske televizijske tradicije na američku televiziju je zbog kulturološke bliskosti prevelik da bi se mogao zanemariti. Od samih početaka je BBC bio televizija na kojoj su pisci prepoznati kao vrijednost. Zato su i gledatelji vrednovali serije više prema poznatim spisateljskim imenima kao što su Dennis Potter, Peter Flannery, Jimmy McGovern, Alan Bennett, Lynde La Plante, Paul Abbott i dr., nego prema redateljima ili producentima. No, unatoč tome, prvog *showrunnera* iznjedrila je produkcijska kompanija ITC za nezavisnu televiziju ITV. Zahvaljujući tome što je bio glumačka zvijezda, autor *The Prisoner* Patrick McGohhan dobio je uvjete iz snova za ostvarenje svoje neobične vizije. Čelnik ITC-a Lew Grade dao mu je produkcijski *carte blanche*: McGohhan je igrao glavnu ulogu i imao potpunu kontrolu nad svakim aspektom serije, od pisanja i režiranja do scenografije. Produkciju je vodio diktatorskom rukom navodeći ljude da rade tada nezamislivih dvanaest sati dnevno. No do pojave prvih „službenih” *showrunnera*, u *sitcomu My Family* (BBC, 2000–2011), McGohhanov će slučaj ostati presedan.

## KREATIVNI TITANI SERIJALNE TELEVIZIJE

*Ako dolaziš raditi, dođi sa svime što imaš. Ovo nije igra i nije za slabiće. Ako želiš napraviti dobar posao, on mora biti tvoja organizirana strast. Možda ćeš dobro zaraditi, možda nećeš, ali sigurno nećeš učiniti dobar posao ako to nije tvoja strast.*

David Milch<sup>30</sup>

*Showrunner* je, poput glavnog menadžera u korporaciji, odgovoran za produkciju TV serije na kojoj radi više od stotinu ljudi, što u kreativnom, što u produkcijskom segmentu. Posao *showrunnera* može se podijeliti na „kreativni” dio koji uključuje osmišljavanje ideje i pisanje koncepta serije i scenarija za pilot-epizodu, te rad na scenarijima tijekom snimanja i stvaranje

---

<sup>29</sup> Funkcija *showrunnera* je sporo, iako sve aktivnije, zaživjela nakon *Hill Street Bluesa* (1981–1987). Industrija ga preuzima iz članka u časopisu *Variety* 1992., ali neslužbeno. Službene titule *created by* i *executive producer* objedinjuju operativnu funkciju *showrunnera*, kako će biti objašnjena dalje u tekstu.

<sup>30</sup> Douglas (2007: 31).

„biblije”<sup>31</sup>, ako ju serija ima. Konkretnije, kao glavni scenarist (*head writer*) *showrunner* angažira pisce za scenarijski tim i koordinira njihov rad u scenarijskoj sobi (*writersroom*), osmišljava tijek radnje za sezonu, razvija likove i zaplete, piše scenarije, odobrava one koji su spremni za snimanje, odgovora za njihovu krajnju realizaciju i uspjeh. Drugi zadatak *showrunnera* je da nadgleda poslove kojima se opredmećuje autorska vizija iz scenarija. U tome mu pomažu izvršni producenti (*executive producer*)<sup>32</sup> koji operativno ostvaruju tu viziju kroz razne segmente produkcije.

Producentski posao upravljanja spojio se s poslom autora zbog toga što se simultano proizvodi više epizoda TV serije – dok se piše jedna epizoda (ili više njih), druga se priprema za snimanje, treća se snima, a neke su već u procesu montaže i postprodukcije. Prije početka snimanja sezone, osim pilota najčešće se uspiju napisati svega 2–3 epizode, dok se ostatak sezone piše paralelno sa snimanjem, iako se događa i da televizija naruči cijelu sezonu. Dakle, da bi se preskočio posrednik između vizionarske i upravljačke funkcije, autor je bio taj kojega se isprva stalno konzultiralo oko svih tekućih pitanja produkcije da bi se zatim i sam posvetio tom poslu. No, krenimo redom.

## Scenarijska soba

(...)

### **GLEDALI SMO: NEŠTO JE ZDRAVO U DRŽAVI DANSKOJ**

Od 2002. do 2009. dramske serije u proizvodnji danske javne televizije (Danmarks Radio – DR) osvojile su pet nagrada Emmy<sup>33</sup>. Zbog mnogo sličnosti s hrvatskom produkcijom – od, u

---

<sup>31</sup> „Biblija”, poput koncepta serije, opisuje priču serije, često u obliku scenoslijeda s glavnim zapletima i narativnim lukovima likova, a ponekad sadrži samo zbir činjenica o likovima etabliranim tijekom sezona (rođendani, poslovi, mjesta prebivanja i dr.). Postoje i verzije koje prvenstveno naglašavaju ciljeve i politiku serije: najglasovitija je „biblija” originalne serije *Zvezdanih staza* u kojoj 1967. godine Gene Roddenberry opisuje njezine principe kojih se produkcija u svim verzijama serije morala pridržavati poštujući njegove antireligiozne i humanističke stavove. Ona je, primjerice, strogo ograničavala nasilje na „najnužnije”, a nepoželjnima držala „priče u kojima se tehnologiju smatra zlikovcem”.

<sup>32</sup> Treba imati na umu da se sve titule koje imaju naziv producent (*producer*) znatno razlikuju po zaduženju i rangu od produkcije do produkcije, pa bi prijevod na hrvatski zahtijevao preširok opis. Iako je izvršni producent najviša i najodgovornija producentska titula, ona se često dodjeljuje financijerima, čelnicima produkcijskih kompanija, onima koji su pridonijeli tek idejom za seriju ili imaju u njoj savjetodavnu ulogu, a imena im se uglavnom koriste u marketinške svrhe (poput Stevena Spielberga u nizu serija). S druge strane, i *showrunneri* su izvršni producenti s vrlo preciznim opisom posla.

<sup>33</sup> Četiri nagrade Emmy je DR dobio za najbolju međunarodnu dramsku seriju (*Elitni odred (Rejseholdet)*, 2002; *Nikolaj i Julie (Nikolaj og Julie)*, 2003; *Ørnen: En krimi-odyssé*, 2004; *Livvagterne*, 2009), slomivši

svjetskim razmjerima, malog broja domaćih gledatelja do javne televizije koja proizvodi najkvalitetnije dramske serije – zanimljivo je pojasniti kako se to dogodilo. Kako su danske serije, npr. *Ubojstvo (Forbrydelsen)*, DR1, 2007–2012), *Borgen* (DR1, 2010–2013) i *Most (Broen/Bron)*, DR1 i SVT1, 2011), osvojile međunarodnu televizijsku scenu?<sup>34</sup>

Do početka 1990-ih, polovinu repertoara danske javne televizije činile su TV drame i poneka serijalna uspješnica, poput *Matadora* (1978–1982) koji je dugo ostao uzor nacionalne produkcije. To učmalo stanje su 1990-ih uzdrmale dvije pojave. Prvo, DR je u suradnji s nacionalnom filmskom školom Den Danske Filmskole (koja je njegovala podjednako filmski i televizijski jezik) obrazovao mlade talente. I drugo, uspjeh autorske filmske kinematografije (naročito filmskog pokreta Dogma 95) iskoristio je za vlastitu promociju i realiziranje zajedničkih projekata čiji je najglasovitiji primjer Von Trierovo *Kraljevstvo*. Međutim, DR je svoju kvalitetu osnaživao ponajprije politikom podupiranja danskih dramskih serija kod domaće publike, a tek zatim njihovim izvozom<sup>35</sup>.

No, ono što je doista revolucioniralo dansku dramsku seriju bio je model proizvodnje nazvan „jedna vizija”, koji naglasak stavlja na autora i njegovu viziju u produkciji kvalitetne TV serije na „europski” način<sup>36</sup>. Dolaskom na čelo dramskog programa DR-a 1994., **Sven Clausen** razrađuje razvojnu strategiju za povećanje gledanosti domaćih dramskih serija i šalje nekoliko čelnih ljudi u američke studije da prouče njihov način rada. Po povratku iz SAD-a oni primjenjuju *showrunner* model sa „scenarističkim sobama” na danske uvjete poslovanja. Autor serije od ideje do emitiranja usko surađuje s televizijskim producentom koji mu operativno pomaže ostvariti viziju<sup>37</sup>, a svi sudionici projekta čvrsto podupiru autorove ciljeve. Osim toga, za glavne producente angažiraju „slobodnjake” (*freelancere*) iz filmske industrije, a ne one koji su stasali na DR-u, jer oni vještije balansiraju između štedljivosti budžeta i kreativnih zahtjeva.

---

britanski monopol u toj kategoriji, te jednu nagradu za najbolji međunarodni TV film / miniseriju (*Unge Andersen*, 2005).

<sup>34</sup> Upućujem na projekt „What Makes Danish TV Drama Series Travel?” Sveučilišta u Aarhusu, koji istražuje razloge međunarodnog uspjeha danskih dramskih serija. Vidi i: Bondebjerg i Redvall (2011).

<sup>35</sup> DR je čak prikazao seriju *Lulu & Leon* (2009) konkurentске televizije TV3 s ciljem promocije domaćih kvalitetnih serija, kako kaže čelnica DR-a Ulla Pors Nielsen (Bondebjerg i Redvall 2011). (...)

<sup>36</sup> Ovaj model je prihvaćen kao optimalan za cijelu Europu. Varšavska rezolucija Svjetske konferencije scenarista iz 2014. godine „predlaže danski model ‘jedne vizije’, koji u svojoj srži poštuje autora, kao industrijski standard koji će usvojiti odašiljači radiodifuzije, digitalni pretplatnički servisi, agencije za financiranje, producenti i studiji” (World Conference of Screenwriters, 2014).

<sup>37</sup> Suradnju je olakšalo to što DR posjeduje studije za snimanje, a produkcija *in house*, koja koristi akumulirano znanje i tehniku, štedi vrijeme: *showrunner* može brzo od informativnog programa dobiti podatke koji mu trebaju za zaplet, a producent može u jednom danu dati izraditi dio scenografije u radionici na katu niže.

S obzirom na strateški osmišljenu suradnju dramskog odjela DR-a i nacionalne filmske škole gdje scenaristi i producenti formiraju timove koji tijekom polugodišnje suradnje razvijaju potencijalne serije koje prezentiraju DR-u<sup>38</sup>, scenaristi se (i drugi kreativci „iza kamere”) često odmah nakon što diplomiraju zapošljavaju na DR-u. Osim što je piscima dao autorsku odgovornost koju nemaju na filmu, DR im je osigurao pristojne plaće i dostatno vrijeme za razvijanje serije – i do nekoliko godina. Posljedično, filmski redatelji su se žalili na nedostatak talentiranih scenarista u filmskoj industriji jer svi rade za televiziju (Bondebjerg i Redvall 2011).

Model „jedne vizije” uključuje i princip „dvostruke priče”. Po njemu, postoje dva cilja svake serije: prvi je zanimljiva priča koja gledatelju omogućuje i fascinaciju i identifikaciju, a drugi cilj je da priče imaju društvene i etičke konotacije. Tako čak i serije strogo kriminalističkog žanra podjednako odgovaraju na pitanja „zašto ubojstvo” (*whydunnit*) i „tko je ubojica” (*whodunnit*), tražeći od gledatelja da uz dileme likova propituju i one društvene.

Međunarodni uspjeh ovih serija demantirao je sve one koji su tvrdili da serije „malih” nacija imaju slabe šanse na međunarodnom tržištu zbog jezičnih barijera i neprihvatanja njihove kulturalne posebnosti. Štoviše, danske su serije svoje mračno, hladno i vlažno podneblje istaknule i učinile atraktivnim. Kombinacijom skandinavskog „pejzaža” i autorske kinematografije stvorile su autentičan vizualni stil prepun tmurnog osvjetljenja i začudne arhitekture – „nordijski *noir*” – koji je ubrzo postao prepoznatljiv u svijetu. Također su odbile potpuno „amerikanizirati” svoje narative prilagođavajući običaje i mentalitet likova Zapadu. Zapravo, Danci su samo dosljedno proveli univerzalnu formulu uspjeha po kojoj svijet serije mora stranoj publici omogućiti „prepoznavanje”, ali tako da ostane nov i egzotičan.

Na kraju treba napomenuti da je strateške i produkcijske uvjete koji su proizveli ove visokokvalitetne serije uvelike omogućila potpora nacionalnih filmskih organizacija i institucionalna suradnja televizija iz skandinavske regije<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Proizvodnja sapunica je također dobro poslužila za vježbanje pripovjedačkog zanata i testiranje novih talenata ispred i iza kamere.

<sup>39</sup> Nordvision je osnovan 1959. s ciljem podupiranja televizijske suradnje Danske, Norveške, Švedske, Finske i Grenlanda, te pridruženih Farskih otoka. Ta se ustanova bavi planom sufinanciranja televizijskih projekata u regiji da bi se, kasnije pridodani, Nordvision Fund i Nordic Film and TV Fund fokusirali na osiguravanje i raspodjelu koprodukcijskog novca i organizaciju edukativnih programa za razvoj projekata.