

Televizijska serija – roman novega tisočletja

Francesco Condello

Od začetka avgusta do konca septembra letos je bilo končno predvajanih zadnjih osem epizod pete, zaključne sezone serije *Breaking Bad* (Kriva pota). Zdaj lahko dokončno pritrdimo zaključkom, do katerih je prišel Matija Potočnik Pribošič v svojem članku v *Razpotjih* 9/10: *Breaking Bad* je verjetno najboljša televizijska serija vseh časov. Kot kaže, je enakega mnenja večina kritikov, občinstva in medijev. Zdi se, da manija *Breaking Bad* deluje skoraj kot kolektivna hipnoza, kot lepo pokaže nedavni del nanizanke *Family Guy* (Družinski človek): »Serijo *Breaking Bad* boš priporočal vsem, ki jih poznaš. *Breaking Bad* je najboljša serija, kar si jih kadarkoli videl, poleg morda *The Wire*. Nikoli ne boš nehal govoriti o serijah *Breaking Bad* ali *The Wire*.«

Čeprav se izpostavljam nevarnosti, da postanemo žrtve hipnoze, ki ji je podlegel tudi Peter Griffin, moramo, preden *Breaking Bad* na svojem računalniku dokončno shranimo v mapo »Najboljša serija vseh časov«, kakšno vrstico posvetiti edinemu vidiku, ki ga je Matija Potočnik Pribošič, razumljivo, izpustil iz svoje analize, ki je bila napisana, preden so bile predvajane zadnje epizode serije: finalu, namreč. V zgodovini televizijskih serij se je finale vedno izkazal kot največji izziv za pisce, ki največkrat niso izpolnili pričakovanj (kot vedo ljubitelji serije *Dexter*, če ostanemo pri nedavno zaključenih serijah). Pri *Breaking Bad* pa je ravno finale tisti, ki potrjuje, da gre za najboljšo serijo vseh časov.

V pričujočem članku lahko torej končno gledamo *Breaking Bad* kot celovito in zaključeno delo in ga tako postavimo v širši kontekst zgodovine televizijskih serij, da bi preverili, ali si zasluži primat – ne samo na kvalitativni ravni, temveč tudi glede na kriterij celovitosti.

Nanizanke in nadaljevanke

Naš pregled začnemo z zgodnjima primeroma televizijskih programov s pripovedno strukturo: *The Cosby Show* (Pri Huxtablovih, 1985) in *The Bold and the Beautiful* (Drzni in lepi, 1987). *The Cosby Show* prikazuje pripetljaje afroameriške družine iz višjega sloja, ki živi v New Yorku. Serija se odvija na podlagi preprostih pripovednih linij, ki se začnejo in končajo znotraj časovnega loka posamezne epizode. Ta se začne z urejenim stanjem, preide v neurejeno stanje in se razreši z vrnitvijo na začetni red. Razvojne pripovedne linije, ki bi povezovale posamezne epizode, so komajda prisotne ali jih sploh ni, zato lahko serijo spremljamo tudi v poljubnem vrstnem redu in z vmesni-

mi premori, saj to ne vpliva na razumevanje dogodkov ali na samo kvaliteto celotnega produkta. Brez dvoma je večina današnjih televizijskih serij posnetih po tem modelu, saj ustreza sami naravi televizijskega proizvoda, ki je na sporedu enkrat na teden in je pogosto tudi spisan in posnet na tedenski bazi. Razlikujemo lahko dve tipologiji nanizank.

Na eni strani imamo primere, ki se jih običajno smatra kot komedije (*comedy*): tu kot nekakšen institucionaliziran model služi neverjetno uspešna serija *The Simpsons* (Simpsonovi, 1989), sestavljena iz samostojnih epizod (ki se vse odvijajo v istem fiktivnem »kraju«) z jasnimi komičnim namenom.

Na drugi strani imamo primere, ki bi jih lahko opredelili kot kriminalke (*mystery*): kot model bi najbolje služila serija *Murder, She Wrote* (Umor, je napisala, 1984): en sam glavni lik, ki se odlikuje na določenem področju in se v vsakem delu znajde pred novim primerom kot pred uganko, ki jo mora razrešiti. Osredotočimo se zdaj na strukturo nadaljevanke *The Bold and the Beautiful*, ki je brez dvoma najbolj znana nadaljevanka (*soap opera*) na svetu. Peripetije družine Forrester se odvijajo po nešteti pripovednih linijah, ki se nikoli ne zares zaključijo (priča smo bili celo pravcatim vrnitvam oseb iz onostranstva!), kar pripoved usmerja v nerazrešljivi nered. Tudi tovrstni tip televizijskih proizvodov gledalcem omogoča, da oddaji sledijo neredno in s prekinitvami, tudi po zaslugi neprestanih obnov, ki izjemno razgibanemu poteku zgodbe pomagajo ohraniti določeno koherenco. Nadaljevanke in nanizanke delijo neko skupno temeljno strukturno šibkost.

Od epizode do sezone

Eden prvih poskusov, kako se izogniti temu manku, je pred-

Proces, ki ga je začela serija *Twin Peaks*, se je torej zaključil: serija je postala pravi kinematografski žanr, ki se po eni strani na dramatični ravni zavestno poslužuje lastnih strukturnih značilnosti, po drugi strani pa se osvobaja televizijskega formata in postaja, v vseh pomenih besede, oblika umetnosti.

stavljala serija *Twin Peaks* (1990) – tudi po zaslugi karizme in umetniškega navdiha njenega avtorja, Davida Lyncha. Četudi *Twin Peaks* ohranja določene značilnosti nadaljevanj v stilu *soap opere* (številne pripovedne linije, ki se nikoli zares ne zaključijo), je njena struktura bolj organska. Pripovedi v *Twin Peaks* namreč ne moremo slediti, če epizode gledamo neredno in v poljubnem vrstnem redu, saj je celotna serija vpeta v glavne pripovedne linije, povezane z raziskovanjem umora Laure Palmer (to velja vsaj do odkritja morilca). S *Twin Peaks* televizijske serije niso več le golo razvedrilo, kakor razni televizijski šovi, temveč postanejo neodvisno umetniško delo, ki ni »podvrženo« potrebi po nadaljevanju pripovedi, temveč jo izkorišča v svoje pripovedne namene.

Od konca devetdesetih let dalje je ta težnja je postala glavna značilnost tako imenovanih dramskih serij (tj. nekomičnih nanizank, ki trajajo po eno uro). Primeri, kot so *Oz* (1997), *The Wire* (Skrivna naveza, 2002), *24* (2001) ali *The Sopranos* (Sopranovi, 1999) – če navedemo nekaj »pionirjev« tega žanra – namreč temeljijo na pripovednih linijah, ki presegajo trajanje posamezne epizode; novo pripovedno jedro tako postane celotna sezona. Vrnitev k redu, ki se pri *The Cosby Show* zgodi na koncu vsake epizode, pri omenjenih serijah dočakamo šele na koncu posamezne sezone, epizod pa ne moremo več gledati v poljubnem vrstnem redu.

Temu razvoju niso ubežale niti komične nanizanke, kot sta *Seinfeld* (2008) ali *Friends* (Prijetelji, 1994), niti kriminalne serije oz. *misteries*, kot so *X-Files* (Dosjeji X, 1993), *House* (Zdravnikova vest, 2004) ali *Dexter* (2006). Slednje za svojo osnovno pripovedno konstrukcijo še vedno ohranjajo posamezne epizode, obenem pa vpeljejo pomembne pripovedne niti, ki obsegajo več epizod in včasih tudi celotno sezono. Epizode lahko še vedno gledamo v poljubnem vrstnem redu in s prekinitvami, toda če jih umestimo v okvir splošne sheme celotne sezone, jih lahko cenimo na drugi, višji ravni.

Primeri finalov

Pri klasičnih nanizankah je zaključek posameznega dela edini možni zaključek, saj, kot smo videli, ni močnih pripovednih

linij, ki bi se raztezale čez več epizod ali skozi celotno sezono. Kako so torej pisci rešili problem finala serije?

Pogosto so se odločili za nekakšen »nefinale«. *Simpsonovi* so prav zaradi svoje strukturne narave, ki smo jo opisali, najdlje trajajoč sitcom v zgodovini televizije in nič ne kaže, da bi se bližali koncu. *Murder, She Wrote* se je zaključila leta 2003 z »običajno« epizodo brez pravega finala. Po drugi strani se *The Cosby Show* zaključi z diplomo najstarejšega sina Thea in z zabavo, ki jo ob tem dogodku priredi družinski oče Cliff oz. Cosby: to služi kot izgovor za proslavo z občinstvom ob zaključeni skupni poti in obujanje najbolj zabavnih dogodkov oziroma epizod. Ta tip finala bi lahko poimenovali finale-poklon, pri čemer merimo na poklon celotne zasedbe na koncu gledališke igre (upoštevaje, da so bile serije, kot je *The Cosby Show*, posnete v snemalnih studiih ob prisotnosti prave publike).

Večina serij niha med tema dvema opcijama: nefinale ali finale-poklon. Zaključne epizode serij *Friends* ali *Seinfeld*, a tudi npr. *The Office* (Pisarna, 2005) ali *Malcolm in the Middle* (Glavca, 2000), popolnoma sovpadajo s shemo poklona, saj niso nič drugega kot povzetek glavnih značilnosti oddaje in zahvala publikli za zvestobo.

Na drugi strani so serije, ki so se odločile za nefinale, pogosto zaradi težav s produkcijo – v takšnih primerih je serija grobo prekinjena, kot se je to zgodilo pri *Lie to me* (Laži mi, 2009) in *Boss* (Šef, 2011). Drugje gre za zavestno izbiro ustvarjalcev, saj bi bilo pravi finale nemogoče ustvariti – kot smo dejali, se je to zgodilo s serijo *Murder, She Wrote* ali s *Scrubs* (Mladi zdravniki, 2001).

Tudi zaključka že izpostavljenih serij *The Wire* in *The Sopranos*, ki sta večkrat omenjena kot najboljša finala vseh časov, ne ubežita tej klasifikaciji. Zadnji del *The Wire* je namreč prav tako poklon občinstvu: s slikami se sprehodimo skozi mesto Baltimore, ki je resnični protagonist serije. Ne zato, da bi zaključili pripovedne linije, ki zaobjemajo celotno serijo, temveč da bi z občinstvom proslavljali zaključek same serije. *The Sopranos* po drugi strani izbere nefinale, kjer se kamera naenkrat ugasne in gledalca tako pusti pred temnim zaslonom, kar je najboljši pripovedni prikaz nezmožnosti ustvarjanja pravega finala.



Celo *Lost* (Skrivnostni otok, 2004), ki je – v nasprotju z drugimi prej navedenimi sodobnimi dramskimi serijami – ohranil očitne značilnosti *soap opere* (neverjetno število odprtih pripovednih linij, ki se nikdar ne dokončno zaključijo, v ozadju pa struktura, izrazito osredotočena v posamezno epizodo, z namenom, da bi gledalca spodbudila k nestrpnemu pričakovanju naslednje epizode), se zaključi s finalom-priklonom, ki je zadovoljil samo najbolj strastne ljubitelje serije, ne pa tudi »laičnih« opazovalcev.

Tudi ko so nekateri pisci (recimo serij *House* ali *Dexter*) poskusili zaključiti svojo serijo s pravim finalom, ki bi sklenil glavne pripovedi, je bil izkupiček nezadovoljiv tako za sodelavce pri nastajanju serije kot tudi za najbolj zveste oboževalce. Do tega je prišlo, ker se ti primerki, kot smo videli, snujejo na tedenski ravni in jih zato ni mogoče vnaprej načrtovati, kar bi bilo nujno za vzpostavitev trdnih pripovednih linij, ki bi presegle posamezne epizode ali celo sezone.

Breaking Bad: prvi pravi finale

Breaking Bad pa je, nasprotno, celovita zgodba, ki se začne s prvo epizodo in konča z zadnjo. Glavne pripovedne linije namreč presegajo tako posamezne epizode kot tudi sezone ter tako tvorijo intenzivno pripovedno krivuljo s 62. urnim tra-

janjem. Epizod ali sezon seriji *Breaking Bad* ne moremo gledati v poljubnem vrstnem redu in s prekinitvami: vrnitev k redu (gre za red, ki je »drugačen« od začetnega, kar je posledica spremembe in razvoja – kot je dobro poudaril Matija Potočnik Pribošič – ki ju avtorji naložijo likom) se namreč zgodi šele v zadnji epizodi.

Proces, ki ga je začela serija *Twin Peaks*, se je torej zaključil: serija je postala pravi kinematografski žanr, ki se po eni strani na dramatični ravni zavestno poslužuje lastnih strukturnih značilnosti, po drugi strani pa se osvobaja televizijskega formata in postaja, v vseh pomenih besede, oblika umetnosti (in ne več način zabave).

Za zaključek lahko poudarimo, da *Breaking Bad* ni osamljen primer: zdi se, da se serije, kot so *The Walking Dead* (Živi mrtveci, 2010), *Homeland* (Domovina, 2011), *Wilfred* (2011) ali *Game of Thrones* (Igra prestolov, 2011), nagibajo v isto smer. Medtem ko se je uradna kinematografska industrija znašla v vsebinski in kakovostni krizi, kot še nikdar prej v svoji zgodovini, *Breaking Bad* nakazuje novo smer, nov način kinematografskega ustvarjanja: televizijska serija je najverjetneje postala roman novega tisočletja. ■

Prevod: Ivana Kavčič