

Jason Mittel

Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban*

A televíziós elbeszélés konvenciói

A narratív komplexitás megértéséhez ismernünk kell a hagyományos elbeszélés hátterét, hiszen ez tartalmazza azokat a szabályokat, amelyektől a komplex elbeszélés eltér. A hagyományos televíziós elbeszélés egyik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy különbséget tesz két fő műsorszerkesztési mód, az epizodikus és a szerializált forma között; a narratív komplexitás központi (bár nem kizárólagos) sajátossága, hogy az epizodikus és a szerializált szerkesztés szabályai kreatív módon összefonódnak benne. A hagyományos elbeszélésben a szerializált és epizodikus formák közötti határokat az 1980-as évekig szigorúan vették és ritkán lépték át. Mindkét forma határozottan eltér a klasszikus filmes elbeszélés szabályaitól, így csak a saját tévéspecifikus szemszögükből érthetjük meg őket. Az 1980-as éveket megelőzően az amerikai televíziózásban a szerializált forma, néhány főműsoridős próbálkozástól eltekintve – mint a *Peyton Place* (1964–1969) nevezetes példája az 1960-as évek közepéről – hagyományosan csak a délelőtti szappanoperákra korlátozódott. A szerializált elbeszélésforma a televíziózás kutatóitól aránylag nagyobb figyelmet kapott, mint az epizodikus műsorok, annak ellenére (vagy talán éppen annak hatására), hogy a tévék műsorában viszonylag ritkán volt jelen. Természetesen a szerializált elbeszélés egyik legfőbb jellemezője a több epizódon át folytatódó cselekmény. A folyamatos történetmesélésben rejlő potenciális gazdagság egyértelműen a televízió médiumának (és rádiós őséneke) egyik legnagyobb sajátossága. Kevés más formátum rendelkezik azzal az infrastruktúrával, amit egy ilyen hosszan bonyolított elbeszélés megkíván – a XIX. század folytatásos regényei ennek egyértelműen egyik legfontosabb, részletesen elemzett elő-

deinek tekinthetők, míg az 1930-as évek filmsorozatai és a pár kockás vagy hosszabb képregények a szerialitás jóval ritkábban vizsgált képviselői. Érdekes, hogy a szerializált elbeszélés ezen formáit keletkezésük idején jóval kevesebbre tartották, mint a hasonló, de nem szerializált formákat (hagyományos, zárt regény, játékfilm és grafikus regény), és gyakori nézet volt, hogy a folytatásokban csak a nők és az ifjúság leli örömét. Valószínűleg az 1990-es évek televíziójának komplex elbeszélése az első példa arra, hogy a szerializált szerkesztet a nem szerializált formával szembeni, pozitív kulturális változásként ünneplik.

Ahogy arra Robert Allen és mások is rámutattak, a szerializált elbeszélés nem egyszerűen a folyamatos történetmesélést jelenti; még a szappanoperákban (mind a délelőtti, mind azok főműsoridős utódaiban) alkalmazott elbeszélésmód is számos alapvető narratív szabályt követ. A szerializált tévéműsorok többsége a kapcsolatokat az események elé helyezi – így lehetséges, hogy egy szappanoperában történjék bármilyen kulcsfontosságú esemény, a „mi történt?” gyakran másodlagos ahhoz képest, hogy „ez hogyan befolyásolja a kapcsolat hálóját?” Ennélfogva az eseményeket nagyfokú redundanciával tálalják a közönségnek, nemcsak azért, hogy minden néző kellőképpen tisztában legyen a történettel, hanem azért is, hogy kiderüljön, vajon egy esemény újbóli elmesélése miként hat a szappanoperák cselekményvilágának középpontjában álló kapcsolati hálóra. Még ha egy néző már hetedszerre is hall az előző hét nagy fordulatáról, újabb információk birtokába kerül azzal kapcsolatban, hogy ez az esemény milyen hatással van azokra, akik épp értesülnek róla; finom árnyalatokkal gazdagodik ezirányú tudása, egyenes arányban azzal a hosszú távú háttérismerettel, amire a folyamatosan alakuló cselek-

* A fordítás alapja: Mittel, Jason: Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap* 58. (2006) pp. 29–40. A tanulmány általunk közölt, bővített változatának bevezetője (melyből egy passzus ismétlődik a főszövegben is) a szerző blogján olvasható a <http://justtv.wordpress.com/2007/07/29/soap-operas-and-primetime-seriality/> oldalon.

mény megértéséhez van szükség. Ebből következően a szerializált drámák elbeszélésének eseményei hagyományosan sokkal inkább a kapcsolati változásokra koncentrálnak, semmint az ok-okozati összefüggések láncolatára, amely az epizodikus akció- és kalandorozatokra, krimikre vagy akár sitcomokra jellemző; amennyiben egy szappanoperában gyilkosságok, balesetek vagy cselszövések történnek, jellemzően úgy kerülnek előadásra, hogy a nézőt érzelmileg sokkal jobban megérintse az adott esemény közösségre gyakorolt hullámhatása, mint a „most mi következik?” feszültsége.

Habár a hagyományos szerializált sorozatok a folyamatosan alakuló történetszaklatokat helyezik előtérbe, az epizódok egy alapszerkezet szerint épülnek fel. Minden rész néhány – jellemzően három, négy vagy öt – egymástól független, megoldásra váró cselekményszálát vonultat fel, ide-oda váltogatva köztük. A délelőtti szappanoperák, amelyeknek hétről hétre komoly mennyiségű műsoridőt kell kitölteniük, igen lassan váltogatnak a cselekményszálak között: minden visszatérés egy cselekményszálhoz a korábban történtek felidézésével indul, jellemzően párbeszédese részekkel gördítve tovább kissé a cselekményt, majd egy megválaszolatlan kérdéssel (*cliffhanger*) zárul, hogy a néző érdeklődése ne lankadjon, amíg az elbeszélés a többi szállal bíbelődik. A heti öt rész a szappanoperákban külön kis narratív egységet képez, mivel a cselekményszálak váltakozása és a drámai csúcspontok és *cliffhangerek* feltűnése heti rendszerességű mintát követ. A főműsoridős szappanoperák jellemzően heti egy részbe sűrítik délelőtti társaik terjengősségét, fordulatértékű eseményeket helyezve előtérbe a vég nélküli fecsegéssel szemben, azonban a több szálon futó cselekményt, a kapcsolatokra helyezett hangsúlyt, valamint a reklámszünetek és epizódvégek előtti *cliffhangerekre* kihegyezett történetmesélést megtartják.

A hagyományos epizodikus műsorokat ezzel ellentétes strukturális elvárások jellemzik – a történeteket a harminc- vagy hatvanperces műsoridő végén le kell zárni. Így aztán mondhatjuk, hogy ha a szerializált forma a folyamatosan alakuló történetek állandó bizonytalanságán alapul, az epizodikusságot az alapsituáció egyensúlyhelyzetének gyors felborítása majd visszaállítása határozza meg. Habár az, hogy a narratív

törések milyen formát öltenek, a műfaji konvenciók függvénye – bűncselekmények a krimikben, családi perpatvar a sitcomokban –, az epizodikus műsorok alapszerkezete túllép a műfaji sajátosságokon. Az epizodikus sorozatok általában két cselekményszálát mozgatnak (A és B szál), melyek tematikailag egybe-csenghetnek, de megoldásuk többnyire egymástól független, azonban félórás részek esetén nem ritka az egyetlen cselekményszál, míg az egyórás epizódok néha kisebb C vagy D szálakat is kínálnak.

A feszültség maximalizálása érdekében – a szerializálthoz hasonlóan – az epizodikus formában is talányos pillanatokkal zárulnak a reklámszünet előtti jelenetek, de a hagyományos epizodikus sorozatok egyes részei szinte soha nem fejeződnek be megoldatlan rejtéllyel (hacsak nem dupla epizódról van szó). Minden rész megoldása visszavezeti a szereplőket az adott szituáció egyensúlyi helyzetéhez – a levont tanulságot, illetve a szereplők jellemében bekövetkező változásokat pedig a következő hétre elfelejtik a sorozat készítői vagy egyszerűen nem törődnek velük.

Az igazi epizodikus sorozatok esetében a folyamatoság csak az alapsituációk hasonlóságában és a szereplők azonosságában érhető tetten, az időbeli változások tekintetében soha. A *Dragnet* (1951–1959), a *Marcus Welby, M.D.* (1969–1976) vagy a *Jeannie, a háziszellem* (*I Dream of Jeannie*, 1965–1970) epizódjait tetszőleges sorrendben nézhetjük, nem kell tartanunk tőle, hogy a kapcsolatok vagy a helyzetek változása összezavarna bennünket – tekintve, hogy ilyenek nincsenek is. A mégis előforduló változások szövegen kívüli fejleményekből adódnak – egy-egy színész otthagyja a sorozatot, vagy a kor nyomot hagy rajta. Az epizodikus sorozatokban az idő múlását leginkább a gyerekek születése és növekedése, valamint a szereplőgárda bővítése vagy ritkítása mutatja meg, ahogy a *Bewitched* (1964–1972) epizódjaink hozzávetőleges sorrendjét is meghatározza Tabitha kora (akárcsak az átállás a színes filmre és a Darrint játszó színész lecserélése). A különböző részek között mégis minimális a narratív különbség, hiszen semmit sem kell tudnunk Tabitha csecsemőkoráról ahhoz, hogy ügyetlen totyogásán nevetni tudjunk – az epizodikus műsorok nem értékelik a háttértörténetet, ami egy hosszabb sorozat esetében azzal a veszéllyel is fenyeget, hogy rámutat a következetlenségekre. Míg a

szerializált forma élvezetéhez hozzátartozik a történet hosszú távú folyamatos követése, az epizodikus műsorok vonzzák az alkalmi nézőket, jól illenek a szindikált sugárzás* rendszertelen struktúrájába, és lehetőséget nyújtanak a műsor múltjának megtagadására.

Mind az epizodikus, mind a szerializált műsorok narratív tendenciái egyrészt megfelelnek a televízióhoz legközelebb álló médium, a klasszikus hollywoodi film sajátosságainak, ugyanakkor el is térnek tőlük. A legtipikusabb filmi elbeszéléshez hasonlóan többnyire az epizodikus és a szerializált televíziós narratíva is rendkívül világos történetmesélési mód. A redundancia még a játékfilmekben tapasztaltnál is nagyobb: a személyiségvonások és a tipikus helyzetek részről részre megerősítést nyernek, a fordulópontokat pedig az epizód folyamán, többnyire a reklámszünetet követően, többször is megismétlik. Az epizodikus és a szerializált műsorok cselekményszálai jellemzően a hollywoodi film narratív logikáját követik, világos oksági viszonyokkal, célorientált protagonistákkal, és a sorozatnak megfelelően a thriller, a krimi, a melodráma vagy a vígjáték műfaji konvencióival. Az időkezelés általában kronologikus, ha mégsem, akkor a flashbackek, a fantáziajelenetek vagy a beágyazott történetek határait egyértelműen jelzik az alkotók, hogy a sorozat cselekményvilágát nem ismerő néző se bizonytalanodjon el – a hagyományos televíziós elbeszélés még a filmnél is jobban tart a közönség összezavarásától, abból a gazdasági megfontolásból kiindulva, hogy a nézőket a reklámszünetben is meg kell tartani. A televíziós elbeszélés általában kevesebb helyszínnel szeret dolgozni, mint a film; a gazdaságosság és az elbeszélés hatékonyságának érdekében hétről hétre ugyanabban a stúdiódíszletben folyik a cselekmény. Akárcsak a hollywoodi film, a televízió is a homályosabb, burkoltabb elbeszélés felé halad, az eseményeket inkább vizuálisan ábrázolva, semmint egy szereplő vagy narrátor által mesélve el.

A televíziós sorozat – annak ellenére, hogy számos ponton hasonlít a játékfilm elbeszélésére – rendelkezik néhány olyan sajátossággal, amelyek igazán egyedi

elbeszélésformává tették. Először is, a tévésorozatokat folyamatosságából adódik – akár epizodikus, akár szerializált formáról van szó –, hogy a történetek kezdetének és végének alapfunkciója megváltozik. Míg egy átlagos játékfilmnek az elején alaposan be kell mutatnia a szereplőket és a cselekmény kiindulási helyzetét, hogy a nézőket beterelje saját diegetikus világába, egy tévésorozat epizódról epizódra előkapható, könnyen összefoglalható narratív helyzetekre épít. Az új nézők számára minden részben el kell ismételni a szereplők viszonyát és az alaphelyzetet, de anélkül, hogy a sorozatot jól ismerő rajongókat untatnák; ezt a célt többnyire az olyan főcím-képsorok [credit sequences] valósítják meg, mint a *Charlie angyalait* (*Charlie's Angels*, 1976–1981) bevezető narrációval kísért montázs, vagy a *The Addams Family* (1964–1966) szó szerint sokat mondó főcímdala. Az epizodikus sorozatok expozíciói általában kevésbé összetettek, cserébe viszont könnyen azonosítható kapcsolatokat (például családi vagy a munkahelyi), figurákat (jellegzetes típusok és foglalkozások), helyszíneket (munkahelyi közeg vagy kertvárosi otthon) és (a műfajnak és a helyszínek megfelelő) helyzeteket kapunk. Habár egy olyan erősen epizodikus sorozat, mint a *The Honeymooners* (1955–1956) nem indít minden részt narratív expozícióval, hétről hétre újra megalapozza a négy főszereplő kapcsolatát, személyiségét, céljait és a városi miliőt, amiben élnek. Míg a szappanoperák átfogó megértése az elbeszélést illetően sokkal nagyobb háttérismeretet kíván, az epizódok többsége elég ismétlődő információt kínál ahhoz, hogy az aznapi eseményeket még a sorozat új nézői is értsék – mint erre korábban már rámutattam, a gyakori narratív összefoglalók a közönség eligazítása mellett arra szolgálnak, hogy feltárják a kapcsolatokat és az események közösségre gyakorolt hatását. Habár mind az epizodikus, mind a szerializált sorozatok élnek a narratív expozíció eszközeivel, a filmek és a regények többségétől mégis különböznek, mivel ezekben a bevezetőben olyan események köszönnek vissza, amelyeket a közönség egy része már látott; így aztán a pilotok**

* A szindikált sugárzás lényege, hogy adott programot egyszerre több tévécsatornának is értékesítik. [– a szerk.]

** A pilot egy készülő televíziós sorozat első, próba jelleggel elkészített epizódja. A megrendelők ennek alapján döntenek el, hogy legyártatják/műsorra tűzik-e a (teljes) sorozatot. [– a szerk.]

ritka esetét leszámítva a néző a televíziós elbeszéléshez szinte mindig menet közben csatlakozik.

Ugyanilyen ritka a televíziós elbeszélésnél a befejezés. Ez hatványozottan igaz a szerializált műsorokra, melyeket a folyamatosság, a folytatólágosság jellemez, de az epizodikus sorozatok elbeszélése is ritkán kap teljes lezárást. Míg az adott epizód cselekménye megoldódhat, az alapszituáció nem engedi, hogy az egyensúly olyan mértéket érjen el, ami már meggátolná a későbbi bonyodalmakat. Lucynek ugyan minden kísérlete kudarcba fullad, hogy betörjön a show businessbe, az *I Love Lucy* (1951–1957) soron következő epizódjában mégis újra megpróbálkozik ezzel – vágyai sosem teljeseznek be, helyzete nem oldódik meg teljesen, habár minden rész vége kínál valamiféle zárlatot. Mivel a hagyományos epizodikus sorozatok a lezárással csak korlátozottan élnek, a legtöbb műfaj alacsony téteket kínál, egyértelmű cselekményszálakat használ – egyetlen bűnügyet vagy orvosi esetet, családi vagy irodai gondokat, valamelyik szereplő dilemmáját – hiszen minden problémát gyorsan meg kell oldani, de sosem olyan végérvényesen, ami az elbeszélés alaphelyzetét megbolygatná. Ezért van az, hogy az epizodikus forma a cselekmények szűkebb palettájáról válogat, hogy a műfaj és a műsorrend szűkebb kereteinek megfeleljen; nem csoda, hogy a formulaszerű és repetitív természetű tévésorozatokra rásütötték az önméltós bélyegét. Még a szappanoperák is, amelyeknek aztán végképp semmi okuk, hogy gyorsan elvarrjanak egy-egy cselekményszálát, ritkán bonyolódnak olyan fejleménybe, ami gyökeresen felforgatná az elbeszélés alaphelyzetét – kapcsolatok újraíródhatnak, szereplők meghalhatnak (vagy újjászülehetnek), gonoszokból hősök lehetnek, de a központi cselekményvilág mindig szigorúan megmarad az elbeszélés alapszcenáriójánál, legyen szó a kertváros világáról, egy nagycsalád zűrzavaros életéről vagy egy kórház hétköznapijairól. Ellentétben a sorozatok más formájával, így a XIX. századi folytatásos regénnyel (de említhetném a brit televízió sorozatait is), az amerikai tévé

epizodikus és szerializált műsorai nem aszerint mérik a sikert, hogy mennyire hatásos megoldással sikerül lezárni egy erőteljesebb elbeszélést, hanem aszerint, hogy meddig tudják elkerülni a befejezést, éveken vagy akár évtizedeken át folytatva egy-egy sorozatot.

A hagyományos televíziós elbeszélésnek ez a két fő formája – az epizodikus és a szerializált – a rádióból került át a tévébe még valamikor a médium születésének idején, és mind a mai napig ez a két leggyakoribb televíziós történetmesélési mód, amivel a nézők találkozhatnak. Az utóbbi években azonban egy új változat is feltűnt a színen, amely sajátos alternatívát kínál a bevett epizodikus és szerializált formákkal szemben. Ez az új módszer, amit én narratív komplexitásnak nevezek, nem annyira egységes és szabályszerű, mint az epizodikus vagy szerializált formák konvenciói (mi több, legjellemzőbb tulajdonsága talán épp a szabálytalansága), mégis hasznos együtt vizsgálni azt az egyre nagyobb számú sorozatot, amelyek izgalmas módon helyezkednek szembe az epizodikus és szerializált hagyományok rendszerével. Míg egyesek „regényszerű” televíziózásnak nevezik ezt az újonnan kialakuló formát, véleményem szerint a regények, filmek, videójátékok és képregények nyilvánvaló hatásai ellenére ez kizárólag a televízió médiumának sajátja. Az amerikai televíziózásban a narratív komplexitás előretörését a tévéipart, a nézői gyakorlatot és a hétköznapi technikáját érintő változások egész sora előzte meg, amelyek mindegyike afelé mutat, hogy a narratív komplexitás olyan irányzat, amely ezeknek az intézményes és kulturális változásoknak a felgyorsulásával sem szűnik meg. Ez az írás azért született, hogy megvizsgálja, hogyan működik a narratív komplexitás a kortárs televíziózásban, és felmérje, milyen kulturális hatásai lehetnek ennek az újszerű történetmesélési módnak.

Az amerikai televíziók műsorait megtöltő procedurális krimisorozatok*, családi sitcomok és valóságshow-k tömege mellett az elmúlt két évtizedben a szórakoztató tévéműsorok új formája jelent meg – a kritikusok és a nézők legnagyobb öröme. Ez a

* A procedurális krimisorozatok (*police / crime procedural*) a rendőri nyomozás folyamatára, epizódonként egy vagy több bűntény/eset megoldására koncentrálnak. Mivel a középpontban a nyomozás folyamata (avagy procedúrája) áll, olykor nem a „ki tette” (*whodunit*) a fő kérdés, hanem az, hogy miként göngyölitik fel a nyomozók (vagy épp a helyszínelők) a szálakat. Ennek megfelelően az elkövető személye adott esetben már az epizód legelején ismert lehet. A procedurális krimisorozatok úttörője



Drót

televíziós történetmesélési modell attól egyedi, hogy a narratív komplexitást az amerikai televíziózást a kezdetektől uraló hagyományos epizodikus és szeriálizált formák alternatívájaként használja. Ezekre az innovatív narratív formákra a *Seinfeld*-től (1989–1998) a *Lost – Eltűntekig*** (2004–), *Az elnök embereitől* (*The West Wing*, 1999–2006) *Az X-aktákig* (*The X Files*, 1993–2002) az utóbbi évtizedek közönségsikereiben jócskán akad példa, akárcsak az olyan kritikusok által rajongva ünnepezt, ám közönség körében kevésbé népszerű sorozatokban, mint *Az ítélet: család* (*Arrested Development*, 2003–2006), a *Veronica Mars* (2004–2007), a *Boomtown* (2002–2003) vagy a *Firefly* (2002–2003). Az HBO óriási hírnévre és nagyszámú előfizetőre tett szert az olyan komplex elbeszélésű sorozatok révén, mint a *Maffiózók* (*The Sopranos*, 1999–2007), a *Sírhant művek* (*Six Feet Under*, 2001–2005), a *Félig üres* (*Curb Your Enthusiasm*, 2000–) és a *Drót* (*The Wire*, 2002–2008). Tisztán látszik, hogy ezek a műsorok alternatívát nyújtanak a hagyományos televíziós elbeszéléssel szemben –

jelen írásnak az a célja, hogy feltárja ennek a történetmesélési módnak a formai jellemzőit, megvizsgálja egyedi finomságait és értelmezési sémáit, és megfejtse, milyen okok játszottak közre a forma 1990-es évekbeli előretörésében.

Ahhoz, hogy megpróbáljuk megérteni a kortárs amerikai televíziózás történetmesélési gyakorlatát, a narratív komplexitást külön elbeszélésmódnak kell tekintenünk, ahogy azt David Bordwell a filmi elbeszéléstről szóló elemzésében felveti. Bordwell szerint „[a]z elbeszélés mód a narrációs konstrukció és a megértés normáinak elkülönülő készlete”, amely műfajokon, meghatározott alkotókon és művészeti mozgalmakon ível át, koherens alkalmazásrendszert hozva létre.¹ Bordwell olyan filmes elbeszélésmódokat különböztet meg, mint a hollywoodi, a művészfilmes vagy a történelmi-materialista, amelyek mindegyike jellegzetes történetmesélési stratégiákat alkalmaz, miközben hivatkozik és épít is a többi módszer alapjaira. Kristin Thompson Bordwell megközelítését kiterjesztette a

a *Dagnet* volt az 1950-es években. Napjainkban *Gyilkos utcák* (*Homicide: Life on the Street*), az *Esküdt ellenségek* (*Law & Order*) vagy a *Helyszínelők* (*CSI*) képviseli ezt az irányt. [– a szerk.]

** A sorozat hivatalos magyar címe *Lost – Eltűntek* (az első évadot először *Pokoli éden* címen vetítették), de mivel mindenütt csak *Lost*-ként utalnak rá, így végig ezt használtam. [– a ford.]

¹ Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. p. 155. [Magyarul: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (transl. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. p. 163.]

televízióra is, amikor azt állította, hogy a *Twin Peaks*hez (1990–1991) és a *The Singing Detective*-hez (1986) hasonló, művészfilmes mintákat képernyőre alkalmazó műsorokat bátran tekinthetjük „művész-televíziózásnak”.² Habár a film kétségtelenül hatással van a televízió számos területére, főleg ami a vizuális stílust illeti, én mégsem szívesen alkalmaznék egy önmagukban zárt játékfilmekhez kötődő történetmesélési modellt a tévésorozatok folyamatosan alakuló, több évadon átívelő elbeszélésszerkezetére, inkább tartanám célszerűnek egy olyan szókészlet megalkotását a televíziós elbeszélés számára, amely saját médiumában gyökerezik. A televízió narratív komplexitása a történetmesélés olyan jellegzetességein alapul, amelyek kizárólag a televíziót a filmtől elválasztó sorozatstruktúrát jellemzik, és megkülönböztetik azt a hagyományos epizodikus és szerializált formáktól.

A narratív komplexitás az 1990-es évektől napjainkig tartó, a televíziós komplexitás korának nevezett időszakban lett igencsak elterjedt és népszerű. A komplexitás a jelenleg műsoron lévő tévésorozatok többségében nem vette át a hagyományos formák helyét – máig sokkal több hagyományos vígjáték- és drámai sorozat fut a tévékben, mint ami komplex elbeszélést használ. Mégis, ahogy az 1970-es évek Hollywoodjára sokkal inkább Altman, Scorsese és Coppola innovatív munkái miatt emlékezünk, mint a közhelyes (és gyakran sokkal népszerűbb) hagyományos vígjátékok, romantikus és katasztrófafilmek miatt, amikkel akkoriban tele voltak a mozik, véleményem szerint az elmúlt húsz év amerikai televíziózására is ugyanígy az elbeszéléssel folytatott kísérletezések és újítások, a médium határait feszegető formák koraként fogunk visszatekinteni. A vita kedvéért érdemes megvizsgálni, hogy korunk televíziója mennyiben

fogalmazta újra – általam „komplexnek” nevezett eszközökkel – a narratív konvenciókat. Habár ez a módszer nem jellemzi sem a sorozatok többségét, sem a legnépszerűbb darabokat (legalábbis a Nielsen korántsem tökéletes nézettségmérői szerint), ahhoz mégis elég nagyszámú műsor száll szembe a hagyományos narratív gyakorlattal, újító elbeszéléstechnikák tömkelegét használva, hogy egy ilyen elemzés alapját adja.³

Nyilvánvaló, hogy az olyan címkék, mint „hagyományos” és „komplex” nem értéksemleges elnevezések, ahogy a filmelméletben is értékítéletnek számít a „kezdetleges” és a „klasszikus” jelzők használata. Míg másutt a televíziózás értékalapú tanulmányozásának fontossága mellett érveltem, amit a kortárs kritikai megközelítés hajlamos elvetni, jelen esetben nem tartanám szerencsének, ha ezekhez az elnevezésekhez egyértelmű értékítéletet kapcsolnánk.⁴ A komplexitás és az érték nem feltétlenül járnak kéz a kézben – én személy szerint sokkal szívesebben nézek olyan nívós, de hagyományos sorozatokat, mint a *The Dick Van Dyke Show* (1961–1966) és a *Szeretünk Raymond* (*Everybody Loves Raymond*, 1996–2005), mint a komplex elbeszélésű, ámde zűrzavaros koncepciójú és őrtült logikájú *24-et* (2001–). A narratív komplexitás azonban a kreatív lehetőségeknek és a nézői reakcióknak a televíziózás közegében szokatlanul széles skáláját kínálja, épp ezért – az amerikai elbeszélésformák fejlődéstörténetének egyik mérföldköveként – tanulmányozásra és elismerésre méltó.⁵ Nem vitás, hogy a komplex elbeszélés kínálta örömök gazdagabbak és sokrétűbbek lehetnek, mint amit a hagyományos sorozatok nyújtanak, az értékítéleteknek mégis az egyedi műsorokhoz kell kötődniük, ahelyett, hogy egy egész elbeszélésmód vagy műfaj magasabbrendűségét hirdetnék. Így, habár nem szabad visszarettennünk az

2 Thompson, Kristin: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

3 Ez az írás kizárólag a visszatérő helyzeteket és/vagy szereplőket használó, szórakoztató célú fikciós sorozatokkal foglalkozik; így a tévéfilmek, a minisorozatok, a szkeccsekből felépülő műsorok, az antológiasorozatok, a revük, a hír- és dokumentumműsorok, valamint a valóságshow-k, habár bizonyára érdekesek és valószínűleg maguk is élnek ezekkel az elbeszélésmódokkal, nem képezik vizsgálatom tárgyát.

4 Mittel, Jason: *The Loss of Value (or the Value of Lost)*. *Flow* 2.5 (2005)

5 Nem vitás, hogy a narratív komplexitás számos védjegye más országok tévéműsoraiban sokkal gyakoribb, és az is biztos, hogy a brit televízió amerikai műsorokra gyakorolt hatása sem becsülhető le. Mégis érdemes megvizsgálni, hogy az amerikai televíziózás, amely természetesen a nemzetközi tévés piacot is uralja, saját keretei között hogyan fejlődött.

elbeszélés átalakulásának értékelésétől, mégsem célozom emellett érvelni, hogy a kortárs televízió bármiben is jobb lenne, mint a 1970-es években; inkább azt szeretném megvizsgálni, hogyan és miért változtak meg az elbeszélői stratégiák, tekintetbe véve a változással járó szélesebb kulturális következményeket is.

A televíziózás kutatói eddig jellemzően vonakodtak a médium elbeszélőformáira összpontosítani vizsgálataikat, mivel a televíziózás kutatása a tömegkommunikáció és a kritikai kultúrakutatás ikerparadigmájából emelkedett ki, amelyek az esztétikai elemzés helyett hajlamosak inkább a társadalmi hatásokat preferálni, noha szembenézően más módszertan alapján dolgoznak. A hagyományos televíziós elbeszélés elemzői meglepően kevesen vannak – főként Horace Newcomb, Robert Allen, Sarah Kozloff, John Ellis és Jane Feuer klasszikus műveit tarthatjuk számon ezek között.⁶ Newcomb, Christopher Anderson, Thomas Schatz és Marc Dolan néhány megjegyzése az újszerű narratív stratégiákról napjaink narratív komplexitásának a *Magnumban* (*Magnum, P. I.*, 1980–1988), az *Egy kórház magánéletében* (*St. Elsewhere*, 1982–1988) és a *Twin Peaksben* megjelenő előzményeire utal.⁷ Nemrég Steven Johnson és Jeffrey Sconce írták le észrevételeiket korunk televíziózásának elbeszélő formáival kapcsolatban, és olyan következtetéseket von-

tak le, amelyekre még utalni fogok; véleményem szerint ezek az írások azt mutatják, hogy a médiakritika kezdi figyelmét a formai és esztétikai kérdések felé fordítani, amelyeket a televíziózás kutatásának eddigi története során jellemzően lesöpörtek a színről.⁸ Így tehát elég nagy mennyiségű forrás áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy részletes leírást adjunk a kortárs amerikai televízióban megjelenő, és a saját médiumán belül valódi esztétikai újításnak számító elbeszélőformáról. Ez az új elbeszélésmód, amit én narratív komplexitásnak nevezek, nem annyira egységes és szabályszerű, mint az epizodikus vagy szerializált formák konvenciói (mi több, legjellemzőbb tulajdonsága talán épp a szabálytalansága), mégis hasznos együtt vizsgálni azt az egyre nagyobb számú sorozatot, amelyek izgalmas módon helyezkednek szembe az epizodikus és szerializált hagyományok rendszerével. Míg egyesek „regényszerű” televíziózásnak nevezik ezt az újonnan kialakuló formát, véleményem szerint a regények, filmek, videojátékok és képregények nyilvánvaló hatásai ellenére ez kizárólag a televízió médiumának sajátja.⁹

Amikor a narratív komplexitást elbeszélésmódként vizsgáljuk, a történeti poétika paradigmáját követjük, amely a formai fejlődést a gyártás, a terjesztés és a befogadás sajátos történelmi kontextusába helyezi.¹⁰ A történeti poétikai megközelítést követve a média formai

6 Lásd: Newcomb, Horace: *TV: The Most Popular Art*. Garden City NY: Anchor Press, 1974.; Feuer, Jane: *Narrative Form in American Network Television*. In: MacCabe, Colin (ed.): *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986. pp. 101–114.; Allen, Robert C.: *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.; Kozloff, Sarah: *Narrative Theory and Television*. In: Allen, Robert C. (ed.): *Channels of Discourse, Reassembled*. 2nd ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992. pp. 61–100.; Ellis, John: *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

7 Lásd: Newcomb, Horace: *Magnum, Champagne of Television? Channels of Communications* (1985) pp. 23–26.; Anderson, Christopher: *Reflection on Magnum, P. I.* In: Newcomb, Horace (ed.): *Television: The Critical View*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1987. pp. 112–125.; Schatz, Thomas: *St. Elsewhere and the Evolution of the Ensemble Series*. In: Newcomb, Horace (ed.): *Television: The Critical View*. 4th ed. New York: Oxford UP, 1987. pp. 85–100.; Dolan, Marc: *The Peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks*. In: Lavery, David (ed.): *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. pp. 30–50.

8 Sconce, Jeffrey: *What If? Charting Television's New Textual Boundaries*. In: Spigel, Lynn – Olsson, Jan (eds.): *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham, NC: Duke UP, 2004. pp. 93–112.; Johnson, Steven: *Everything Bad Is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York: Riverhead Books, 2005.

9 A regényszerű televíziózás nagy hatású jellemzését lásd McGrath, Charles: *The Triumph of the Prime-Time Novel*. In: Newcomb, Horace (ed.): *Television: The Critical View*. 6th ed. New York: Oxford UP, 2000. pp. 242–52.

10 Lásd Bordwell, David: *Historical Poetics of Cinema*. In: Palmer, R. Barton (ed.): *The Cinematic Text: Methods and Approaches*.



Az elnök emberei

újtásait nem látomásos művészek kreatív áttöréseként értékeljük, hanem történelmi erők együttes munkájaként, ami képes bármilyen kreatív gyakorlat által megalapozot konvenciók átalakítására. Egy ilyesfajta elemzés a médium formális elemeit vizsgálja, továbbá azokat a történelmi kontextusokat, amelyek az újtások formálódását és bizonyos konvenciók megszilárdulását segítették elő. Akkor hát melyek azok a releváns kontextusok, amelyek hozzájárultak a narratív komplexitás kialakulásához? A médiaipar, a technika és a befogadói magatartások számos lényegbevágó átalakulása egyszerre zajlott a narratív komplexitás előretörésével, ami ugyan nem közvetlenül hatott erre a formai fejlődésre, de egyértelműen lehetővé tette a kreatív stratégiák virágzását. Habár e számtalan kontextuális fejlődés kapcsán még bőven lenne mit vizsgálni, az 1990-es évekbeli televíziós gyakorlat főbb változásainak rövid áttekintése megmutatja mindazt, hogy ezek a változások milyen hatással voltak az alkotófolyamatra, mind pedig azt, hogy a formai jellemzők miként nyúlnak mindig túl a szöveghatárokon.

A kortárs televíziózásban megjelenő narratív komplexitás előretörésére az egyik legnagyobb hatással a médium elismertségében bekövetkező változás és ennek az alkotókra gyakorolt vonzereje volt. Az elmúlt húsz év újszerű televíziós műsorainak jó része olyan alkotók műve, akik karrierjüket egy hagyományosan nagyobb kulturális presztízzsel bíró médium területén, filmesként kezdték: David Lynch (*Twin Peaks*) és Barry Levinson (*Gyilkos utcák* [*Homicide: Life on the Street*, 1993–1999]) mint rendezők, Aaron Sorkin (*Esti meccsek* [*Sports Night*, 1998–2000] és *Az elnök emberei*) Joss Whedon (*Buffy, a vámpírok réme* [*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003], *Angel* [1999–2004] és *Firefly*), Alan Ball (*Sírhant művek*) és J. J. Abrams (*Alias* [2001–2006] és *Lost*) mint forgatókönyvírók. A vonzerejében részben abból ered, hogy a televíziót producerközpontúnak tartják, ahol az írók és az ötletadók sokkal erősebb kontrollt tudnak gyakorolni művük felett, mint a film rendezőcentrikus világában. Emellett, ahogy a valóságshow-k – a forgatókönyv-alapú műsorok népszerű és költségkímélő alternatívájaként –

New York: AMS Press, 1989. pp. 369–398.; Jenkins, Henry: *Historical Poetics and the Popular Cinema*. In: Hollows, Joanne – Jancovich, Mark (eds.): *Approaches to the Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1995.; Mittel, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004. Ez utóbbi írás a *Dragnet*-en és más krimisorozatokon keresztül alkalmazza a történelmi poétikát a televízióra.



Veronica Mars

egyre nagyobb teret kapnak, a televíziós írók, mintha hangsúlyozni akarnák, hogy amit ők képesek nyújtani, az kizárólag a fikciós műsorok sajátja; a narratív komplexitás kiemeli a valóságshow-k egyik hiányosságát, előtérbe állítva a cselekmény és a szereplők drámai és humoros eszközökkel való óvatos formálását, amit a valóságalapú műsorok sokkal nehezebben tudnak megteremteni.¹¹ Az írók nagy része él is a nagyobb kihívást és kreatív sokszínűséget rejtő sorozatforma adta lehetőségekkel, hiszen a hosszan tartó karakterfejlődés, a folyamatos cselekménybonyolítás és az epizodikus variációk egyszerűen megvalósíthatatlanok egy kétórás film keretei között – figyeljük meg, hogy Joss Whedon *Serenity* (2005) című filmje, a *Firefly* elbeszélésének mentén haladva, egy egész évadnyi cselekményt zsúfolt a kétórás filmidőbe a történetmesélés változatosságának, a karakterek kidolgozásának és a folyamatos feszültség fenntartásának minimalizálásával. Miközben az elmúlt tíz évben az olyan kirakószzerűen felépülő filmek, mint a *Memento* (2000) és az *Adaptáció* (*Adaptation*, 2002) az innovatív elbeszélőformák egész tárházával álltak elő, a hollywoodi

konvenciók továbbra is a kasszadöntőgető első hétvéget biztosító, látványos formákat preferálják; ehhez képest a legnagyobb tévés sikerek között számos komplex elbeszélésű alkotást találunk, ami arra enged következtetni, hogy a televízió nézők többre becsülik a komplexitást, mint a mozik közönsége.

Természetesen a televíziós iparban történt változások elősegítették a komplex stratégiák megerősödését. A tradicionális produceri felfogás szerint a nézők nem követik hétről hétre a cselekményt, amit a szerializált elbeszélés megkövetelne, a szindikált sugárzás kényszerre pedig a konvencionális vígjáték- és krimisorozatok bármikor felcserélhető epizódjait részesíti előnyben. De ahogy a csatornák száma emelkedett, az egy műsorra eső nézőszám pedig csökkent, a hálózatok és a csatornák eljutottak annak felismeréséhez, hogy egy kicsi, de odaadó közönség állhatatos rajongása elegendő lehet egy műsor gazdaságosságának biztosításához. A *Buffy* és a *Veronica Mars* közönségadatai nem teszik e két műsört sikorsorozattá, de a UPN-hez és WB-hez hasonló új hálózatok* visszafogott elvárásai, valamint az ilyen műsorok vonzotta fiatalokból álló közönség és

¹¹ Nem szeretném azt sugallni, hogy a valóságshow-kban nincs jelen a komplexitás, azonban az ilyen műsorok többségének részeket átívelő dimenziói jellemzően a szereplőkből és a kapcsolatokból erednek (akárcsak a hagyományos szappanoperák esetében), semmint az eseményekből és a cselekményből.

* United Paramount Network (UPN): 1995 és 2006 között működött, országosan fogható amerikai televíziós hálózat, amelyet kezdetben a Viacom/Paramount és a Chris-Craft Industries, majd a CBS Corporation tulajdonolt. 2006-ban összeolvadt a

kultuszszerű lelkesedés arra bátorítja a hálózatokat, hogy a nézőszám növelésének érdekében teret adjanak az efféle kísérletezgetéseknek. Sok komplex sorozat kifejezetten olyan műveltebb, igényesebb közönséget vonz, akik *Az elnök emberei*, *A Simpson család* (*The Simpsons*, 1989–), a *Maffiózók* és más hasonló műsorok kivételével nem néznek tévét – mondanunk sem kell, hogy az a közönség, amelyik egyébként alig néz televíziót, a hirdetőik szemében különösen értékes. Az HBO-hoz hasonló kábelen jövő adók számára az olyan sorozatok, mint a *Drót*, az *Oz* (1997–2003) és a *Deadwood* (2004–2006), bár nem számíthatnak *Maffiózók*-szerű sikerre, presztízsükkel alátámasztják azt a csatornáról kialakított képet, miszerint az kifinomultabb a hagyományos tévéadóknál, és így megéri a havi előfizetési díjat (amellett, hogy a későbbi DVD-eladásokat is segítik). Habár sok komplex sorozat, például a *Firefly*, a *Boomtown*, a *Wonderfalls* (2004), vagy az egyik első újtító, a *My So-Called Life* (1994–1995), sosem kap elég időt, hogy megalapozott törzsközönsége alakuljon ki, ezek a rövid életű műsorok DVD-n új erőre kapnak, amikor a lelkes rajongók felfedezik maguknak, hogy ez az a forma, amelyben a tévésorozatokból is érdemes gyűjteményre szert tenni. Ezt a trendet aztán a médiaipar – az „újranézésre” leginkább alkalmas műsorok indításával – mohón meg is lovagolja.¹²

A technikai változások hasonló módon gyorsították fel ezt a folyamatot. A televíziózás első harminc évében a tévénezést elsősorban a hálózatok irányították, amelyek csekély választékot nyújtottak, erősen szabályozott műsorrenddel, miközben a műsorokat csak rajtuk keresztül lehetett elérni. Habár a szindikált formában az ismétlés egyre gyakoribb lett, az epizódokat jellemzően össze-vissza vetítették, ami az epizodikus

elbeszélés elterjedését ösztönözte, hogy az egyes részeket szinte véletlenszerű sorrendben lehessen vetíteni. A kábeltévék és a videó aranykora, az 1980-as évek közepe óta a mérleg sokkal inkább a nézői kontroll felé billent – a csatornák elszaporodása révén az ismétlés megszokottá vált, így a nézők bármikor csatlakozhatnak a kronológiai sorrendben megismételt sorozatokhoz, vagy egy héten többször is megnézhetik a legfrissebb kábelen jövő műsorok egy-egy elmulasztott epizódját. Az időprogramozású [time-shifting] technikák – a videó és a digitális felvevők – lehetővé tették, hogy a néző maga döntse el, mikor néz meg egy adott műsort, de – ami a cselekményépítkezés szempontjából talán még fontosabb – a néző így arra is képes, hogy egy-egy rész vagy jelenet újranézésével komplex mozzanatokra derítsen fényt. Míg egyes sorozatok videokazettán már évek óta elérhetőek voltak, a DVD praktikusabb csomagolása és jobb képminősége egy újfajta tévénezési szokás elterjedését idézte elő: a rajongók a sorozatokat évadonként fogyasztják (lásd a jól ismert próbálkozást, hogy a 24 valamelyik évadját a diegetikus időkeretnek megfelelően nézzék meg), arra ösztönözve őket, hogy többször is újranézzék ezeket az egykor tiszavirág életű szórakozási formának számító műsorokat.

A tévétől független technikai változások is hatással voltak a televíziós elbeszélésre. Az internet elterjedésével a rajongók a különféle információkból, értelmezésekből és a komplex elbeszélések személyes részvételt kívánó megvitatásából egyfajta „kollektív tudást” hozhatnak létre – és például a *Babylon 5* (1993–1998) vagy a *Veronica Mars* esetében még maguk az alkotók is beszálltak a vitákba, visszacsatolásként – tetszési és érthetőségi indexként – használva ezeket a fórumokat.¹³ Más digitális technikák, mint a videojátékok, a

szintén 1995-ben, a Tribune Broadcasting és a Warner Bros. által alapított, és szintén országosan fogható hálózattal, a WB Television Networkkel. Az összeolvadás eredményeként jött létre a CW Network, így az országosan fogható, „hagyományos”, földi frekvencián sugárzó, hálózatba szerveződött televíziós csatornák száma hatról ötre csökkent. (A három, klasszikus nagy, azaz a CBS, az ABC és az NBC mellett a Fox tartozik még ide.) 2008 áprilisa óta a WB online verzióban, korábbi programjait elérhetővé téve működik újra. [– a szerk.]

12 Johnson erről a „legkevésbé kifogásolható” műsorktól a „legújranézhetőbbek” felé való elmozdulás kapcsán ír.

13 Az efféle technológiai gyakorlat egyik első példájához lásd Jenkins, Henry: “Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?” *Alt. Tv. Twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery*. In: Lavery, David (ed.): *Full of Secrets: Critical Approaches to “Twin Peaks.”* Detroit: Wayne State University Press, 1995. pp. 51–69.; Jenkins sokatmondóan idéz egy internetes rajongótól: „El tudjátok képzelni, milyen lett volna a *Twin Peaks* a videó vagy a net megjelenése előtt? Maga lett volna a pokol!”



Veronica Mars

blogok, az online szerepjátékoldalak és a rajongói honlapok olyan birodalmat nyitottak meg a nézők előtt, ahol sokkal aktívabb részesei lehetnek ezeknek a fantáziavilágoknak, mint a hagyományos tévézés egyoldalú folyamatában. Ezáltal az olyan komplex narratíva szülte metaverzumok, mint Buffy Sunnydale-je vagy Simpsonék Springfieldje egy teljesen interaktív, személyes részvételt kívánó birodalomná tágulnak. A rajongói kultúra fogyasztói és kreatív gyakorlata, amit a kritikai kultúrakutatók az 1990-es években szubkulturális jelenségként ragadtak meg, az internet széles körűvé válásával jóval elterjedtebb lett, és egyre többen vették ki belőle a részüket, még inkább elfogadottá téve az aktív nézői viselkedést. Habár a

narratív komplexitás elterjedésére közvetlenül ezen technikák egyike sem hatott, a belőlük fakadó lehetőségek, illetve a médiaiparra és a nézőkre gyakorolt ösztönzés előmozdítják az ilyen sorozatok sikerét.

Noha túlzott leegyszerűsítés lenne azt állítani, hogy a műsortrendek a közönségizlés és a nézői gyakorlat egyértelmű leképezései lennének, nem kétséges, hogy a narratív komplexitást is magába foglaló újítások jó része azért maradhatott fenn, mert maguk a nézők is elfogadták azokat. A videóra rögzítés, a DVD-zés és az online részvétel révén a nézők egyre aktívabban fogyasztották a komplex elbeszélésű tévéműsorokat, elősegítve ezzel azok médiaiparon belüli sikerét. Mint lentebb kifejtem, ez a műsortípus aktív és figyelmes értelmezést kíván, a kortárs televíziózás kínálta összetett történetek és elbeszélismódok csak így fejthetők meg. A közönség hajlamos hagyományosabb társaiknál sokkal szenvedélyesebben és odaadóbban befogadni a komplex műsorokat, amelyek hatalmas rajongói kultúrák kialakításához és a televíziós iparnak címzett visszajelzésekhez adnak alapot (főleg amikor a kedvenc sorozataikat a megszüntetés veszélye fenyegeti). A narratív komplexitás előretörése maga után vonta az amatőr tévékritika megjelenését is: olyan oldalak tűntek fel, mint a televisionwithoutpity.com, ahol hétről hétre átgondolt és humoros kommentárok születnek az újabb epizódokról.¹⁴ Steven Johnson szerint a komplexitásnak ez a formája egyfajta „kognitív edzést” nyújt a nézőknek, ami erősíti a problémamegoldó és megfigyelési készségeiket – az kérdéses, hogy ez tapasztalati úton bizonyítható-e, az azonban nem kétséges, hogy a televíziós történetmesélésnek ez a fajtája a konvencionális műsoroknál még aktívabb elköteleződést kíván a nézőktől, cserébe viszont sokkal többet is kínál. Habár nehéz lenne azt állítani, hogy az ipari, alkotófolyamatbeli és technológiai változásoknak, valamint az interaktivitás fejlődésének egyértelmű következménye a narratív komplexitás előretörése, azt mindenképpen leszögezhetjük, hogy ezen tényezők együttese előkészítette a terepet az új forma kialakulásához és a növekvő népszerűségéhez.

¹⁴ Ez a weboldal valóságshow-k és drámai sorozatok epizódjait foglalja össze (de sitcomokét nem), de a drámák többségéről elmondható, hogy komplex elbeszéléssel élnek, míg azok a műsorok, amelyekre az érdeklődésük nem terjed ki, sokkal inkább hagyományosak.

Akkor hát mit is jelent pontosan a narratív komplexitás? A narratív komplexitás legalapvetőbb szinten az epizodikus formáknak a szerializált elbeszélés hatására történő újrafogalmazása, ami nem is annyira az epizodikus és szerializált formák teljes mértékű ötvözését jelenti, mint inkább hangsúlyeltolódást. A hagyományos epizodikus formát jellemző részvégi cselekménylezárás szükségességének elvetésével a narratív komplexitás a folyamatos történetet helyezi előtérbe műfajok egész során keresztül. A narratív komplexitás emellett eltávolítja a szerializált formát a szappanoperákra jellemzőnek gondolt műfaji jegyeiktől – sok (habár egyértelműen nem az összes) komplex sorozat a melodramatikus stílus és a cselekmény fölé rendelt, részletesen kidolgozott kapcsolati háló teljes elvetésével vagy visszafogásával meséli el szerializált történetét, ami a kortárs sorozatokat jelentősen eltávolítja a rossz híré szappanműfajhoz tapadó sztereotípiáktól.¹⁵ Ugyan a szappanoperák történetmesélése igencsak komplex lehet, és a cselekmény fordulópontjain felidézett viszonyok és háttértörténetek kibogozása is magas fokú aktivitást igényel a közönség részéről, a komplex elbeszélés módú sorozatok a cselekményszöveget a szappanoperáknál jóval központibb kérdésként kezelik, és a kapcsolatok, valamint a személyes drámák kibontakozásának kevésbé adnak teret.

A komplexitás felé mozdulás történetileg az 1970-es évek végére, 1980-as évek elejére tehető, amikor a népszerű főműsoridős szappanoperák, a *Dallas* (1978–1991) és a *Dinasztia* (*Dynasty*, 1981–1989) (akárcsak parodisztikus elődeik, a *Soap* [1977–1981] és a *Mary Hartman, Mary Hartman* [1976–1977]) még újdonságnak számítottak, míg a kritikusok által inkább ünnevelt (bár közönségüket eleinte nehezen találó) *Zsarublues** (*Hill Street Blues*, 1981–1987), az *Egy kórház magánélete* és a *Cheers* (1982–1993) bevezették

a szerializált történetmesélést a krimi- és a kórház-sorozatokat, valamint a sitcomok világába.¹⁶ A szappanoperákkal ellentétben ezekben a főműsoridős sorozatokban nem érhető tetten a késleltetett cselekményzárás iránti egységes elköteleződés, hiszen ezek a műsorok az epizódokon átívelő történetek és a folyamatos kapcsolati problémák mellett egy adott részre korlátozódó cselekményszálakat is használnak. Ezek az első fecskék az epizodikus és a szerializált cselekményszálakat többnyire tipikus műfaji konvenciókhoz kötődően választották szét: a kapcsolati bonyodalmak, akárcsak a szappanoperák esetében, több részen át húzódtak, míg egy bűnügy vagy orvosi eset egyetlen epizód – vagy egy dupla rész – alatt megoldódott. Így az egyes részek – a szappanoperáktól eltérően – saját egyéniséget kaptak, többek lettek, mint a történet nagy falának egyszerű téglái. A szerializált kapcsolatok és az epizodikus cselekményszálak ugyanígy elkülönülnek az olyan, 1980-as évek végi sorozatokban, mint *A simlis és a szende* (*Moonlighting*, 1985–1989), a *thirtysomething* (1987–1991) és a *Star Trek – Az új nemzedék* (*Star Trek: The Next Generation*, 1987–1994), amelyek mindegyike azokkal az újszerű elbeszélő eszközökkel élt, amik majd csak az 1990-es években válnak elterjedté.

Az 1990-es években és az azt követően született műsorok az 1980-as évek újításaira építik a cselekményszálakat több epizódon vagy évadon keresztül történő bonyolítását. Az ilyen évadokon átívelő történetmesélés felé tett első próbálkozások, nevezetesen a *Wiseguy* (1987–1990) és a *Crime Story* (1986–1988), sem közönségre, sem követőkre nem találtak, míg az 1990-es évek elején a *Twin Peaks* be nem robbant köztudatba. Ez a kultikus siker, amelynek hatása sokkal tartósabb volt, mint maga a sorozat, műsorok egész hullámát indította el, amelyek átvették az eredeti mű

¹⁵ Lásd Allen, Robert C.: *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985. A szappanoperákhoz és az elbeszélői komplexitáshoz kötődő, nemileg meghatározott örömök témája összetett, és túlmutat ennek az írásnak a keretein. Warhol tradicionálisan nőies elbeszélői finomságokról beszél, amelyek véleményem szerint a komplex műsorok sokkal férfiasabb műfajaiba és elbeszélői struktúráiba ágyazódnak, ezáltal jóval vegyesebb örömeket kínálnak, mint a hagyományos szappanoperák vagy procedurális krimik.

* Az első évadot még *Külvárosi körzet* címmel vetítette a Magyar Televízió az 1980-es évek elején. [– a ford.]

¹⁶ A korszak televíziós újításairól lásd: Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From "Hill St. Blues" to "ER."* New York: Continuum, 1996.



Maffiózók

kreatív elbeszélő stratégiáit, de mellőzték annak stilisztikai túlzásait és tematikus furcsaságait. A *Twin Peaks* – a krimi, a szappanopera és a művészfilm hatásos ötvözeteként – megmutatta a tévénézőknek és a csatornák vezetőinek, milyen narratív lehetőségek rejlenek a jövő epizodikus sorozataiban. Habár a *Twin Peaks* végeredményben bukásnak számított, a pozitív fogadtatás és az elismerések az 1990-es évek elején utat nyitottak az olyan sorozatoknak, amelyek – elsősorban a *Seinfeld* és az *X-akták* – már szabadabban nyúlhattak a történetmesélési formákhoz, és sokkal több nézőt vonzva alapozták meg a narratív komplexitás repertoárját.

Az *X-akták*ban jelenik meg az, amit a narratív komplexitás iskolapéldájának nevezhetünk: az epizodikus és a szerializált történetmesélés feltételeinek összjátéka. Az olyan komplex sorozatok, mint az *X-akták*, a *Buffy, a vámpírok réme*, az *Angel* vagy a *Maffiózók*, gyakran ingadoznak az évadokon átívelő cselekményszálak és az önmagukban kerek epizódok között. Ahogy Sconce írja, vegyük bármelyik *X-akták* epizódját, az vagy a nagy, átfogó „mitológiára”, egy folyamatos, gondosan kidolgozott összeesküvésszállra koncentrál, ami végeláthatatlanul késlelteti a megoldást és a lezárást, vagy önálló „a hét szörnye” sztorikat talál, ami általában a mitológia területén kívül esik. Habár az *X-akták*ban számos nagy hatású elbeszélés-

technikai újítással találkozhatunk, a sorozatot végül utolérő kreatív és kritikai hanyatlás rávilágít a narratív komplexitás egyik kulcsproblémájára: az epizodikus és szerializált konvenciókhoz kötődő eltérő elvárásokat és az általuk nyújtotta eltérő örömeket valahogy egyensúlyba kell hozni. Az *X-akták* sok nézője és kritikus szerint a sorozat abba a szakadékba zuhant bele, amely a túlságosan is összetett és az elégedetlenségig nyújtott mitológia, valamint – az időnként még az összeesküvésszóló, egyre bővülő tudásunknak is ellentmondó – „hét szörnye” epizódok ettől elkülönülő függetlensége között tátongott. Az igen népszerű (és meglehetősen parodisztikus) *Látogatók* (Jose Chung's *From Outer Space*, 1996) című epizód például a sorozatban megjelenő összeesküvéseket állítja pellengérré, miközben az általa bemutatott események aláadni látszanak a mitológia egyes, az idegenek földi jelenlétével kapcsolatos állításait. Annak ellenére, hogy a nézők kultikus odaadással próbálták megfejteni a Mulder ügynök vég nélküli nyomozását tápláló rejtélyeket, ez az epizód (sok másik mellett) bizonytalanságban hagyta őket afelől, hogy hogyan illeszthetők az események hézagmentesen a sorozat cselekményvilágába. A közönségizlés így két pártra szakadt: összeesküvésmániásokra, akik a súlyos mitológiai rejtélyek mellett az időnként önisméltó és tónusbeli eltéréseket mutató „hét szörnye” epizódokra csak zavaró tényezőként

tekintettek, és azokra a rajongókra, akik az egyre kifürkészhetlenebb és ellentmondásokkal telibb történeti ív fényében megtanulták értékelni a különálló részek következetességét – én magam a második csoportba tartoztam, míg végleg abba nem hagytam a sorozat nézését.

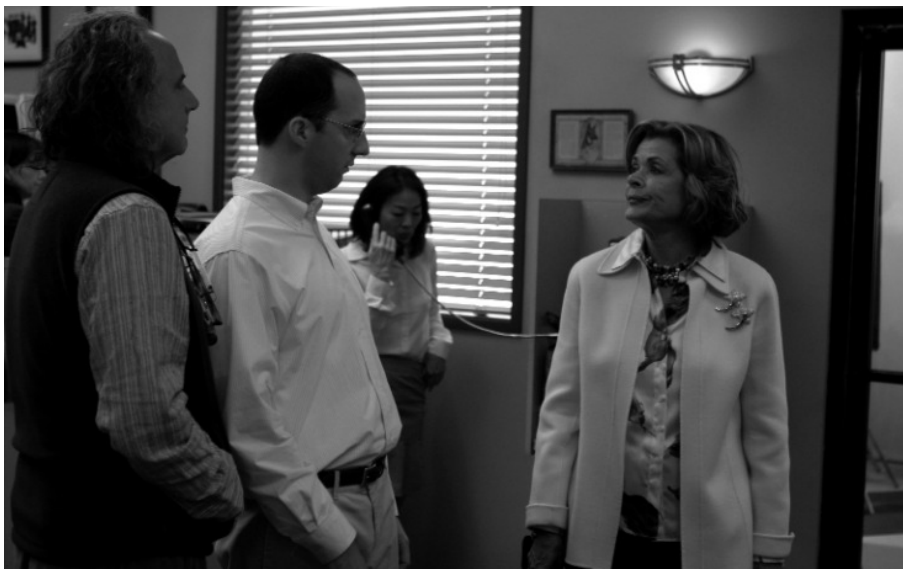
A *Buffy* és az *Angel* vitathatatlanul ügyesebben lavíroznak a serializált és epizodikus élmények támasztotta kettős igények között. Miközben mindkét sorozat (együtt és külön-külön is) gazdag és folyamatos mitológiát épített a jó és a rossz erőinek összeapásából, a cselekményszálak középpontjában egy konkrét gonosszal, vagy – Buffy szavajárásával élve – „rosszfiúval” folytatott, egész évadon át tartó küzdelem áll. Egy adott évadon belül szinte minden epizód előreviszi az évad történeti ívét, miközben koherens egészet alkot, aminek a végén még kisebb lezárást is kapunk. Még az igencsak kísérleti vagy „csiricsaré” epizódok is képesek egyensúlyozni az epizodikus és serializált igények között; például a *Buffy Csend* (*Hush*, 1999) című epizódja szó szerint a hét szörnyeit, az úgynevezett Úriembereket szerepelteti, akik ellopják Sunnydale városának hangját, ami egy hatásosan felépített, csaknem teljesen néma epizódot eredményez. Mégis, a csak ebben a részben szereplő szörnyek és az igen szokatlan, párbeszéd nélküli történetmesélés ellenére, a *Csend* több szempontból is továbbviszi a sorozat történeti ívét, hiszen a szereplők fontos titkokat fednek fel, és szorosabbra fűzik a kapcsolataikat, előremozdítva ezzel az egész évadon átívelő cselekményt. A *Buffy* és az *Angel* számos egyéb epizódja is hasonlóan eredeti könnyűbe bújtatva viszi előre az átfogó elbeszélést. Ezek a sorozatok a melodramatikus kapcsolati drámákat és a karakterfejlődést is beleszővik a történeti ívbe – a *Buffy* legjobb epizódjaiban előremutató cselekményszálakat találunk, amelyek a szereplőkből érzelmi reakciókat váltanak ki, és hagyják, hogy a kapcsolatok vigyék előre a cselekményt. Mindezt kiválóan szemlélteti a *Csend* című rész, amely egyszerre kínál egy kerek, lezárt „hét szörnye” történetet, miközben előrelépést jelent Buffy és Riley kapcsolatában, és tovább bonyolítja az egész évadot átfogó, az Iniciatíváról szóló szálát.

De a narratív komplexitást nem definiálhatjuk szimplán főműsoridős epizodikus serialitásként; ha a komplexitást tágabban értelmezzük, azt látjuk, hogy



Buffy, a vámpírok réme

sok sorozat szembehelyezkedik a serializáltság szabályaival, miközben olyan elbeszélő stratégiákat alkalmaz, amelyekkel az epizodikus konvenciók ellen is lázadhat. A *Seinfeld* című sorozatnak például elég vegyes kapcsolata van a serializált cselekményszervezéssel – egyik-másik évadban olyan több részen átívelő szituációk jönnek elő, mint Jerry NBC-s sitcom pilotja, George küszöbön álló esküvője, vagy Elaine új munkája. Ezek a cselekményszálak elsősorban a belső poénok és öntudatos utalások háttérül szolgálnak – George a Jerryvel közös „semmiről” szóló sitcomjuk egyik epizódjához abból merít ötletet, amikor egész este asztalra vártak a kínai étteremben (ami valóban egy korábbi epizód cselekményét adta). Azonban ezek a cselekményszálak és ívek alig igényelnek a korábbi részekkel kapcsolatos tudást, mivel maguk a cselekvések és események ritkán nyúlnak át egyik részből a másikba – valószínűleg azért, mert egy apró-cseprő részletekről és jelentéktelenségekről szóló sorozatból szinte maradéktalanul hiányoznak a számottevő cselekvések és események. Miközben a műsor cselekményvilágának értékeléséhez egyértelműen hozzátessz, ha észreveszünk olyan finomságokat, mint például az



Az ítélet: család

Art Vanderlayre vagy Bob Sacamanóra tett utalások, az elbeszélés megértéséhez nem kell ismernünk semmiféle átfogó cselekményívet, mint a *Buffy* vagy az *X-akták* esetében. A *Seinfeld* ennek ellenére a narratív komplexitás számos példáját nyújtja, többnyire azért, hogy dacol a lezárás, a megoldás és az elkülönülő cselekményszálak alkotta epizodikus konvenciókkal. Sok epizód tarthatatlan helyzetben hagyja a szereplőket – Kramert stricinek nézik és letartóztatják, Jerry berohan az erdőbe, miután farkasemberré vált, George egy sorozatgyilkos társaságában egy repülőgép végében ragad. Ezekből a megoldatlan helyzetekből nem lesznek a drámai sorozatoknál megszokott *cliffhangerek*, sokkal inkább egyszerű poénokként funkcionálnak, amelyek soha többé nem kerülnek elő.

A *Seinfeld* és sok más komplex elbeszélésű vígjáték-sorozat, így a *Simpson család*, a *Malcolm in the Middle* (2000–2006), a *Félig üres* és *Az ítélet: család* is úgy használja a televízió epizodikus formáját, hogy – miközben feltételes szerialitással él – aláássa a helyzetek folytatólágosságával és az egyensúlyi állapot visszatérésével kapcsolatos hagyományos elképzeléseket – egyes cselekményszálak valóban folytatódnak, míg másokról soha többé nem esik szó. *Az ítélet: család*, ami sokkal nyíltabban szerializált vígjáték, még inkább felforgatja

ezeket a konvenciókat, mivel minden epizód végét egy „A következő rész tartalmából” kezdetű jelenetsorral zárja, amelyek az adott epizód cselekményét folytatják. A sorozat rendszeres nézői azonban hamar rájönnek, hogy ezek a jelenetek nemcsak nem láthatók a következő epizódokban, de a cselekmény későbbi alakulása alapján meg sem történtek (habár a második évadban a sorozat kissé módosítja ezt a szabályt, így az előzetesek egyes eseményei diegetikus részét képezik a cselekménynek). A *Simpson család* az epizodikus formát ugyanilyen szertelenül, sőt parodisztikusan kezeli, úgy tagadva meg az epizódok közti folytonosságot, hogy mindig visszatérünk az örök jelen egyensúlyi állapotába, ahol Bart negyedikes, a család pedig a megszokott működésképtelenségben rekedt.¹⁷ Vannak azonban olyan mozzanatok, amelyek eltérnek ettől a szabálytól, így például Apu házassága és nyolcas ikrei, ami arra enged következtetni, hogy Springfield életében legalább két évet haladtunk előre – habár öregebb senki más nem lett. Mintegy viccet csinálva az egyensúlyi állapotba visszatérés szükségességéből, a *Simpson család* gyakran teremt nem egyértelmű elvárásokat azzal kapcsolatban, hogy egy-egy epizód végén vajon mely változások válnak semmissé (gyakori, hogy valaki elveszti az állását, romba dől a lakása, tönkremennek a

17 A *Simpson család*ban jelen lévő sitcomforma-paródiákról lásd Mittell, Jason: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

kapcsolatai, aztán a következő részben mindez mintha meg sem történt volna), és melyek lesznek tartósak a szerialitás szabályainak megfelelően – mint például Apu családja, Sintér igazgató és Miss Vadalma kapcsolata, vagy Maude Flanders halála. Ezek a komplex vígjátékok tehát szelektíven használják a szerializált forma szabályait: egyes eseményeket beleszőnek a háttértörténetbe, míg másokat zavaros körülmények között számúznak az elfelejtett epizodikus mozzanatok jól ismert birodalmába, ami felett aztán a nézők vagy szemet hunynak – következtelenségként könyvelve el a történeteket –, vagy pedig a narratív komplexitás kifinomult megnyilvánulását fedezik fel benne. Az internetes rajongói oldalak azt bizonyítják, hogy attól a pillanattól kezdve, hogy a közönség ezt a fajta „szabályszeget” az ilyen komplex vígjátéksorozatok nyújtotta igényes tréfaként fogadja el, ez utóbbi a gyakoribb.

A *Seinfeld*, a hagyományos televíziós elbeszélésnél megszokott történetmeselési mód sokkal öntudatosabb verzióját kínálva, a narratív komplexitás egy másik oldalát testesíti meg.¹⁸ A sorozat a cselekményszövevényes technikákkal játszik, valószínűtlen véletlenek, parodisztikus médiautalások és körkörös struktúra segítségével fonva össze a szereplők történetét egy adott epizódon belül. A két történetszál mozgató hagyományos televíziós elbeszélésnél az A és a B szál mutat-hat tematikai párhuzamokat, vagy szolgálhatnak egymás ellenpontjául, de a cselekmény szintjén ritkán találkoznak. A komplexitás, főleg a vígjátékok esetében, figyelmen kívül hagyja ezeket a szabályokat: a cselekményszálak közti viszonyok megváltoztatásával összefonódó történeteket hoz létre, amelyek gyakran ütköznek vagy találkoznak egymással. A *Seinfeld* a rá jellemző négy cselekményszál rendszerint teljesen külön indítja el, a gyakorlott néző pedig kezdhet tip-

pelni, hogy a diegézis során hogyan találkoznak a történetek a legvárhatóbb következményekkel.¹⁹ A *Félig üres* és *Az ítélet: család* átvette és tovább is fejlesztette ezt az egymásba fonódó cselekményszövevényes: az ütközéseket és találkozásokat több epizódra is kiterjeszti, aminek következtében a szerializált elbeszélésből gondosan kidolgozott belső poénok lesznek – ha nem tudjuk, hogy Larry a *Félig üres* első évadjában már találkozott a vak Michaellel, nem fogjuk érteni, amikor a negyedik évadban újra felbukkan. *Az ítélet* is hasonlóképp növeli az összefutó cselekményszálak számát, epizódonként néha akár hatot vagy még annál is többet váltogat, ami valószínűtlen véletleneket, fordulatokat és ironikus következményeket eredményez, amelyek egyike-másika csak részekkel vagy évadokkal később válik nyilvánvalóvá.

Miközben ez a fajta vígjátéki elbeszélés gyakran önmagában is igen szórakoztató, a nézők egészen sajátos élvezetet is találhatnak benne, olyat, amelyet a hagyományos televíziós elbeszélés nemigen tud nyújtani. A *Seinfeld*hez és *Az ítélet: család*hoz hasonló komplex vígjátékok nézői nemcsak a sitcomok által megjelenített diegetikus világra koncentrálnak, hanem azokban a kreatív technikákban is örömeiket lelik, amelyekkel az alkotók ilyen összetett cselekményszerkezetet képesek létrehozni – ezt a nézői magatartást Sconce „metareflexívnek” nevezi, ám a jelenség ennél részletesebb elemzést követel. Az ilyen jellegű nézői élmények Neil Harris P. T. Barnum tevékenységéről alkotott nagy hatású elméletét idézik: Harris azt állítja, hogy Barnum mechanikus mutatványai és tréfái hatására a közönség egyfajta „operatív esztétikát” sajátított el, amelyben az izgalmat nem a „mi fog történni?” szolgáltatta, sokkal inkább a „hogyan csinálta?”²⁰ A *Seinfeld* nézőiként számítnunk rá, hogy a bohózatba illő

18 A *Seinfeld* elbeszélői technikáiról lásd Smith, Greg M.: Plotting a TV Show about Nothing: Patterns of Narration in *Seinfeld*. *Creative Screenwriting* 2 (1995) no. 3. pp. 82–90.

19 A több szálon futó cselekményvezetéséről lásd: Johnson, Steven: *Everything Bad Is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York: Riverhead Books, 2005.

20 Lásd Harris, Neil: *Humbug: The Art of P. T. Barnum*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. A filmvígjáték működési esztétikáját kutató munkákhoz lásd még Gunning, Tom: *Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy*. In: Karnick, Kristine Brunovska – Jenkins, Henry (eds.): *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1995. pp. 87–105.; és Trahair, Lisa: *The Narrative-Machine: Buster Keaton's Cinematic Comedy, Deleuze's Recursion Function and the Operational Aesthetic*. *Senses of Cinema* 33 (Oct.–Dec. 2004).

végkifejletben minden szereplő jelentéktelen kis célja meghíúsul, mégis leülünk a képernyő elé, hogy lássuk, az írók hogyan bonyolítják addig a cselekmény fonalát, míg a négy cselekményszál egy működőképes Rube Goldberg-féle* vígjátéki elbeszélőgépezet formájában össze nem ér. Ebben a cselekményszövési módban van egy adag öntudatosság is, ami nemcsak a műsorokban megjelenő egyértelmű önreflexióban érhető tetten (mint a *Seinfeld*-féle sorozat-a-sorozatban, vagy *Az ítélet: családban* a televíziós technikák – a termék-elhelyezés, a dublőrhasználat vagy a belső hang – kikacsintó jelenléte), hanem abban is, hogy tisztában vannak vele: a közönség a komplex műsorokat a „hogyan fogják megcsinálni?” élvezetért is nézi. Ez az operatív esztétika az internetes rajongói fórumokon válik nyilvánvalóvá, ahol göröcső alá veszik mindazokat az eszközöket, amelyeket a komplex vígjátékok és drámák használnak a nézők irányítására, manipulálására, átverésére és félrevezetésére, ami a narratív technikák hatásmechanizmusainak megfejtéséből származó elemi örömről tanúskodik.²¹ Nemcsak azért nézzük ezeket a sorozatokat, hogy egy valóság-hű cselekményvilág magába szippantson bennünket (habár természetesen ez is megtörténhet), hanem azért is, hogy lássuk a fogaskerekek forgását, hogy megcsodálhassuk mindazt a mesterségbeli tudást, ami egy ilyen narratív mutatvány előállításához szükséges.

Az operatív esztétikát a komplex elbeszélésű műsorokban látványos pillanatok fokozzák, olyan jelenetek vagy epizódok, amelyeket a speciális effektusokkal rokoníthatunk. A filmek speciális effektusairól szóló írások kiemelik, hogy a félelemmel vegyes csodálatnak ezek a pillanatai kiragadják a nézőt a diegézisből, arra csábítva őket, hogy megcsodálják azokat a technikákat, amelyekkel bolygóközi utazásokat, valóság-hű dinoszauruszokat és a fák lombkoronáján zajló, gyönyörűen koreografált összecsapásokat visznek vászonra. A kortárs tömegfilmben ezek a látványosságok gyakran az

elbeszélés ellenében hatnak, mintegy visszatérve az elbeszélő filmet megelőző időkbe, az attrakciók mozi-jának korába, háttérbe szorítva a klasszikus elbeszélőformákat.²² Ugyan a televízió is alkalmaz ilyen speciális effektusokat (noha a tévé vizuális látványosságok terén kétségkívül többre becsüli a sörreklámok és a *Baywatch* [1989–2001] túlcsoportuló szépségide-áljait, mint a mozivásznak pirotechnikai trükkjeit), a narratív komplexitással élő műsorok másfajta attrakcióval szolgálnak: a narratív speciális effektussal. Az ilyen pillanatok az operatív esztétikát helyezik előtérbe, a figyelmet az elbeszélés konstruáltságára irányítják, és hatásukra elcsodálkozunk azon, hogy az írók hogyan tudták mindezt összerakni; ezekben a produkciókban – melyekben a realizmust gyakran barokkosan kusza előadásmód váltja fel – inkább az elbeszélés gépezetének működésére figyelünk, ahelyett, hogy belemerül-nénk a diegézisbe.

Ahogy egyre több sorozat épül fel a saját összetett szabályai szerint, azon is elmerenghetünk, hogy az alkotók – a témák és konvenciók barokkos variációit kínálva – vajon meddig tudják kitolni a komplexitás határait. Ezek a narratív speciális effektusok a műsorok tetőpontját jelenthetik: amikor a *Seinfeld* vagy *Az ítélet: család* sok-sok különálló cselekményszála összeér, vagy amikor a *Lost* és a *24* egy-egy fordulata miatt az epizód egész azt megelőző cselekményét újra kell gondolni. De a narratív látványosságok lehetnek variációk is egy témára – a *Sírhant művek* minden epizódot „a hét halálesetével” indít, de a második évadtól kezdve a készítőik mindig másképp mutatják be ezeket a haláleseteket, hogy különböző félrevezetésekkel és apró finomságokkal azokat a nézőket is lekössék, akik már tisztában vannak a sorozat belső szabályaival. A narratív látványosság különösen sokatmondó példáját találjuk a *Lost Tájékoztató (Orientation, 2005)* című epizódjában: miután felfedezték, mi rejlik a titokzatos ajtó mögött, két szereplő végignéz egy oktatófilmet,

* Rube Goldberg Pulitzer-díjas karikaturista, aki egyszerű feladatokat extrém bonyolult módon ellátó gépeiről ismert. [– a ford.]

²¹ Ehhez hasonló vitákat olvashatunk számos drámai sorozatról, így az *Alias*-ról, a *24*-ről és a *Lostról* a televisionwithoutpity.com, *A Simpson családról* az snpp.com, *Az ítélet: családról* pedig a the-op.com oldalon, habár ezekről a műsorokról bizonyára még jó néhány fórumon folyik vita.

²² Lásd: Ndalians, Angela: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.



Az itélet: család

amiből kiderül, hogy a hely eredetileg egy kutatóintézet egyik állomása volt. Miután megnézték a rejtélyes filmet, tele az első évad eseményeit más megvilágításba helyező, homályos részlettel, Locke vidáman felkiált: „Ezt meg kell néznünk még egyszer!” – ahogy ezt több millió, a kisfilm elemzésére készülő néző is tette, a sorozat diegetikus és formai rejtélyeinek megoldását kutatva. Ez nem a Tex Avery rajzfilmek saját szerkezetükre vonatkozó önreflexív tudatossága, de nem is a modernista művészfilm ama technikája, hogy nézőivel érzelmi távolságból szemléltesse önnön konstruált-ságát; az operatív reflexivitás egyszerre teszi izgalmassá a cselekményvilágot és értékelendővé annak konstruált voltát.

A narratív látványosság egy másik szintje kiterjedhet akár egész epizódokra is. Talán a *Buffy* használja legügyesebben a narratív látványosságokat: egész részek épülnek olyan narratív technikákra, mint a történetmesélő eszközök erős korlátozása (a *Csend* némasága), a műfajkeveredés (az *Egyszer, érzéssel* [*Once More with Feeling*, 2001] musicalbetétei), a nézőponteltolások (a megrögzött kívülről Xander előnyös szemszögéből elmesélt *A Zeppo* [*The Zeppo*, 1999] című epizód) vagy egy szokatlan narrátor előtérbe helyezése (Andrew *Emlékezet*-beli [*Storyteller*, 2003] áldokumentumfilmje). Habár ezen részek mindegyike, a *Star Trek – Az új nemzedék* (*Elmeállapot* [*Frame of Mind*, 1993], *Belső fény* [*The Inner Light*, 1992]), az *X-akták* (*Hétfő*

[*Monday*, 1999], *Háromszög* [*Triangle*, 1998]), az *Angel* (*Smile Time* [2004], *Spin in the Bottle* [2002]), a *Seinfeld* (*The Betrayal* [1997], *The Parking Lot* [1992]), a *Dokik* ([*Scrubs*, 2001–] *His Story* [2003], *My Screw Up* [2004]), és *A Simpson család* (*Trilogy of Error* [2001], 22 rövidfilm *Springfieldről* [22 *Short Films about Springfield*, 1996]) felsorolt epizódjaihoz hasonlóan diegetikus izalmakat és szórakozást is tartogatnak, ezekkel a műsorokkal kapcsolatban sokkal meghatározóbb élmény, hogy tanúi lehetünk annak a bámulatos elbeszélésbeli virtuskodásnak, ami igen látványosan, a szemünk láttára rúgja fel a történetmesélési konvenciókat. Az operatív esztétika segítségével ezek a komplex elbeszélések arra ösztönzik a nézőt, hogy a formai elemzés szintjére helyezkedve boncolgassa a történetmesélési fortélyok látványos megjelenítésére használt technikákat. Ezek a sorozatok erősen bátorítják ezt fajta a formatudatos tévénezést, mivel az általuk nyújtotta élvezet a tudatosságnak csak egy olyan szintjén válik hozzáférhetővé, ami meghaladja a nézők többségére jellemző, kizárólag a diegetikus cselekményre koncentráló tradíciót.

Nemcsak elszigetelt epizódokban jelenhet meg az operatív esztétika narratív látványosságokon keresztül; egész sorozatokat lehet ilyen történetmesélési mutatókra alapozni – akár a folyamatos, több részen átívelő cselekményszálak, akár a sorozat belső szerkezete révén. Az előbbit használja a narratív komplexitás



Sirhant művek

hatásos példáját nyújtó *Alias*, amikor a folyamatos és epizódyszerű kémthörténetek, valamint a családi és szakmabeli fejleményekre egyaránt kivetülő kapcsolati drámák között lavíroz. Narratív komplexitásának leggazdagabb pillanataiban azonban azok, amikor a cselekmény váratlan fordulatot vesz, aminek következtében a teljes szcenárió mintegy újraindítja magát, megváltoztatva szinte minden szereplő szakmai és interperszonális dinamikáját. Az első, és kétségkívül leghatásosabb ilyen „újraindítással” [reboot] a második évad közepe táján, a Szuperkupa [Super Bowl]* után vetített *Az első fázis (Phase One 2003)* című epizódban találkozhattunk; ez a rész a teljes kémszcenárióát átalakította, miután a mindeddig kettős ügynök főszereplő nyíltan CIA-ügynök lett, aki bár ugyanazt a gazembert üldözi, mások a szövetségesei és más indítékok vezérlik. Emellett a szereplők kapcsolataiban is változás állt be: egy gonosz ügynök lépett Sydney ártatlan kívülálló barátnője, Francie helyére, és Vaughn iránti

régóta érlelődő vonzalma is beteljesült végre – mindez egyetlen óra alatt! Habár ennek a változásnak a legfontosabb eredménye abban állt, hogy új életet lehelte ebbe az önisméltés határán álló történetbe, jelentős izgalmat rejtett az a hatásos módszer is, amivel a készítőik képesek voltak a szcenáriókat úgy átformálni, hogy az a diegézis szempontjából (legalábbis a sorozat saját elképesztő kémtechnológiai és mitológiai szabályai szerint) következetes, az elbeszélést tekintve érdekes, a szereplőkhöz és a kapcsolatokhoz pedig érzelmileg hű maradjon. A sorozat hasonló átdolgozására az *Alias* későbbi évadaiban is volt példa, ahogy a *Buffyban* (Buffy nővére, Dawn feltűnésével) és az *Angelben* is (amikor a főhősök kezébe kerül esküdt ellenségük jogi cégének irányítása). Ezekben az esetekben a közönség nemcsak a diegetikus csavarokban gyönyörködhet, de azokban kivételes történetmesélési technikákban is, amelyek az ilyen műveletek elvégzéséhez szükségesek – az elmesélt történet, és

* Az amerikaifutball-bajnokság döntője, a Szuperkupa (Super Bowl) hagyományosan a legnézettebb amerikai tévéadás. (Minden idők legnézettebb amerikai tévéadása egy sorozat, a *M.A.S.H.* 1983-as fináléja volt, amelyet a becslések szerint 105,9 millióan néztek. A 2008-as Szuperkupa minden idők második legnézettebb műsora volt, a csúcsponton 105,7 millió nézővel.) A meccs utáni időpontra helyezett sorozatok általában kiugró nézettséget – harminc, de adott esetben (mint a *Jóbarátok* rekordja 1996-ban) akár ötvenmillió feletti nézőt – érhetnek el. Az *Alias* vonatkozó epizódja ehhez képest jókora bukásnak számított, ugyanis csak valamivel több mint 17 millióan nézték. [– a szerk.]

annak a televíziós szabályokat áthágó elbeszélsmódja egyaránt izgalomba hoz bennünket.²³

A narratív látványosságokat már egy sorozat szerkezetének alapjaiba is bele lehet építeni – a 24 leginkább valós idejű elbeszélsszerkezetéről híres, ami narratológiai szempontból azt jelenti, hogy a cselekmény és az elbeszélés ideje (a reklámszünetektől eltekintve) megegyezik. Az még ennél is érdekesebb, hogy talán ez az egyetlen olyan tévésorozat, ami az általa alkalmazott narratív technikáról kapta a címét, nem saját diegetikus világára (a 24-es számnak a cselekményvilágban semmiféle szerepe nincs), hanem a történet elmeséléséhez szükséges órák (és epizódok) számára utalva. Több más sorozat is hasonlóképp inkább történetmeselési technikái miatt érdemel figyelmet, mintsem a sztorija miatt – a *Boomtown* elég átlagos bűnügyi történetekkel szolgál, ám a szereplők eltérő nézőpontjai között váltogató elbeszélsmód sokkal összetettebbnek és árnyaltabbnak láttatja az eseteket, mint amilyenek elsőre tűnénének. A *Jack és Bobby* (*Jack & Bobby*, 2004–2005) egy tinédzser testvérpár hétköznapi életéről szól, de egy ügyes ötletnek – a 2040-es évekbeli interjúk formájában megjelenő gyakori flashforwardoknak, előreugrásoknak – köszönhetően egy olyan jövőbeli történet körvonalazódik, amelyben egyikük az USA elnöke lesz, és amelynek eseményei és emberi kapcsolatai a kamaszkori családi dráma történéseire rímelnek. A *Reunion* (2005) egy gimnáziumi baráti társaság húsz éven átívelő története, amelynek minden egyes epizódja életük egy-egy évét meséli el.²⁴ Nem vitás, hogy ami ezekben a sorozatokban igazán lenyűgöző és jellegzetes, az nem a sztorijuknak köszönhető, hanem azoknak az elbeszélői struktúráknak, amelyekkel ezeket elmesélik.

A narratív komplexitással élő műsorok egy halom olyan történetmeselési eszközt is alkalmaznak, amelyek ugyan nem kizárólag ennek az elbeszélsmódnak a sajátjai, e műsorok mégis olyan gyakorisággal és rendszerességgel használják őket, amittől inkább válnak szabállyá, mint kivétellé. Az analepszisz, a kronológia megváltoztatása a hagyományos televíziózástól sem idegen: a flashbacket vagy arra használják, hogy felidézzék az elbeszélés szempontjából kulcsfontosságú múltbeli eseményeket (mint amikor a nyomozó felfedi egy bűnügy megoldását), vagy arra, hogy múlt időbe helyezzék egy teljes epizód cselekményét (mint Rob és Laura találkozásának történetét a *The Dick Van Dyke Show*-ban). Ugyanígy élnek a hagyományos sorozatok az álom- vagy fantáziajelenetekkel, eljátszva a különféle szcenáriók adta lehetőségekkel (mint az 1950-es évek sitcomjaként előadott *Roseanne*-epizód [1988–1997]) vagy betekintést nyerve egy szereplő belső életébe (az *Egy kórház magánélete* *Sweet Dreams* című experimentális részében). Egy másik eszköz, amellyel olyan hagyományos műsorok epizódjaiban találkozhatunk, mint az *All in the Family* (1971–1979) vagy a *Diff'rent Strokes* (1978–1986), a Kuroszava korszakalkotó filmje után gyakran „*Rasómon*”-effektusnak nevezett technika, amely ugyanazt a történetet több szemszögből meséli el. A belső hang, a narrátor a televízió-műsorokban igen ritka vendég, de az érzelmi hangsúlyok megteremtéséhez és a magyarázó átvezetésekhez az olyan hagyományos sorozatok is használják, mint a *Dragnet* (1951–1959) és a *The Wonder Years* (1988–1993). Ezek az eszközök, amelyek elütnek a hagyományos televíziós történetmeselés „túlzottan nyilvánvaló” módszereitől, a szabályoktól való eltérés félreérthetetlen jeleivel általában felismerhetőségük maximalizálására törek-szenek, magyarázó elbeszélések („Tisztán emlékszem

23 Az ilyesfajta narratív újraindítások előfutáraival művészfilmekben, például Luis Buñuel és David Lynch munkáiban találkozhatunk; azonban ennek az eszköznek egészen más a hatása egy hosszan tartó sorozat több évet átölelő narratívájában, mint egy egzisztenciális mozifilmben.

24 A tervek szerint a *Reunion* minden egyes évada egy másik baráti társaságra koncentrált volna, teljes mértékben lemondva a helyzetek és karakterek tévésorozatokra jellemző állandóságáról, a valóságshow-k jóval rugalmasabb, újabb meg újabb versenyzőket és helyszíneket felvonultató évadmodelljének alkalmazásával, de az eredeti előadásmód megváltoztatása nélkül. A sorozat nem érte el a várt nézettséget, így a feltett kérdéseket megválaszolatlanul hagyva még az első évad vége előtt levették a műsorról.

* *A vihar kapujában* (1950) című film eredeti címe. [– a ford.]



Sírhand művek

rá...”) és elképzelt scenáriók (hipnózis, bírósági tanúvallomás, egy fényképalbum feletti merengő visszaemlékezés) alkalmazásával emelve ki, hogy a sorozat miképpen él a szabálytalan szabályokkal.

A történetmeselési stratégiák efféle váltakozása a komplex elbeszélésű kortárs sorozatokban sokkal szokványosabb és jóval finomabban vagy késleltetettebben jelzett; az ilyen műsorok készítői nem félnek időről időre összezavarni a nézőket. A fantáziajelenetek mentesek az egyértelmű határvonalaktól vagy jelzésektől: a *Miért éppen Alaszka?* (*Northern Exposure*, 1990–1995), a *Sírhand művek*, a *Maffiózók* és a *Buffy* egyaránt bemutat olyan eseményeket, amelyek a szereplők szubjektivitása és a diegézis valósága között ingadoznak, és a kettő közötti folytonos határátlépések révén teremtik meg a karaktermélységet, a suspense-t és a komikus hatást. A komplex elbeszélés gyakran lépi át a negyedik falat, legyen szó akár a néző vizuálisan is jelzett megszólításáról (*Malcolm in the Middle*, *The Bernie Mac Show* [2001–2006]), akár a diegetikus és nondiegetikus közti határt elmosó, sokkal árnyaltabb belső hangról (*Dokik*, *Az ítélet: család*) – ezekkel a technikákkal szintén saját szabályszegésére hívja fel a

figyelmet. A *Lost*hoz, a *Jack és Bobby*hoz vagy a *Boomtown*hoz hasonló sorozatok minden epizódja tartalmaz – csekély iránymutatás mellett – analepsziszt, az *Alias* és *Az elnök emberei* pedig gyakran indít a sztori csúcspontját beharangozó jelenettel, hogy az időt visszapörgetve elmesélje, mi vezetett az epizódot nyitó, zavarba ejtő helyzethez. Ezekben a műsorokban a világos történetmeselési támpontok és útjelzők hiánya zavaros pillanatokot teremt, ami a közönséget a történet megértése érdekében sokkal aktívabb elköteleződésre ösztönzi, a rendszeres nézőket viszont, akik már kiismerték az adott műsor komplex elbeszélésének belső szabályait, megjutalmazza. Lehet, hogy ezek a stratégiák hasonlóak a művészfilmek formális vonatkozásaihoz, ám ezek a tömegek számára kifejezetten népszerű kontextusban jelennek meg – ideiglenesen összezavarhat minket a *Lost* vagy az *Alias* egy-egy pillanata, de ezekben a műsorokban ott a jutalom ígérete, hogy végül egy komplex, de koherens, kerek egész vár ránk, nem pedig a művészfilmek jó részére jellemző többértelműség és megkérdőjelezhető oksági viszony.²⁵

Az *elnök emberei A terápia* (Noël, 2000) című epizódja komplex módon használja ezeket a csapongó

25 A művészfilmes elbeszélés ilyen szempontú elemzéséről lásd Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*.

stratégiákat: a részt Josh Lyman terápiai ülése keretezi, amely a meglövését követő poszttraumás stresszt hivatott feldolgozni. Ez Josh narrációján keresztül lehetővé teszi az ismételt flashbackek alkalmazását. Azonban a túlburjánzó flashbackek sorrendje nem mindig egyértelmű, és a terápia jelen idejét a cselekmény múlt idejével összekötő hanghidakkal elbizonytalanító hatást vált ki a nézőben, amit a műsor a feszültség és az izgalom fokozására használ. Ezenkívül többször is látjuk, ahogy Josh egy üveggel elvágja a kezét, amelyet ő maga valóban megtörtént balesetnek, míg a terapeuta, helyesen, valami jóval erőszakosabb dolog elkendőzésére kitalált hazugságnak vél; ezeket a hazug flashbackeket egészen az epizód végéig semmi sem különbözteti meg a többi múltbeli eseménytől, a nézőre bízva az ellentmondások és a zavaros kronológia tisztázását. Az epizód csúcspontját az az ötperces jelenet alkotja, amely öt különböző idősíkl (köztük soha meg sem történt események) különálló hangjait és képeit fűzi össze ritmikus vágás segítségével, erős érzelmi ívet alkotva – ez az előadásmód, habár az európai művészfilmhez sokkal közelebb áll, mint az amerikai televíziózáshoz, végeredményben egy következetes, folyamatos elbeszélés szolgálatában áll. Ugyan az epizód nagyrészt szeriális izgalmakkal szolgál, hiszen minél többet tudunk Josh-ról, annál érzékenyebben érint bennünket az összeomlása, önállóan is megállja a helyét mint drámai erejű személyiségrajz (Bradley Whitford Emmy-díjat is kapott alakításáért), de csak ha képesek vagyunk elfogadni egyedi történetmesélési szabályait, amelyekhez a rendszeres nézőknek már volt idejük hozzászokni. A komplex elbeszélést alkalmazó műsorok ideiglenesen összevisszaságot, zavart kelthetnek, azonban a sorozatok rendszeres, kitartó nézésével és aktív elköteleződéssel a nézők fejében is összeáll a kép.²⁶

Manapság a média számos területén szembeötlő, hogy mennyire elengedhetetlen a befogadó számára a jártasság megszerzése a történetek és diegetikus világok dekódolásában.²⁷ A videojátékok természetesen arra alapoznak, hogy a legkülönbélebb cselekményvilágok és interface-ek megismerésének és a hozzájuk fűződő kapcsolat kialakításának a képessége elsajátítható – szinte minden játék rendelkezik is saját diegetikus oktatómodullal, ami a játékosokat az adott virtuális világban érvényes szabályok és elvárások mesterévé avatja. A mozikban is virágkorukat élik azok a „kirakósszerű filmek”, amelyek elbeszélésük megértéséhez elvárják a közönségtől, hogy kiismerjék az adott film szabályait; az olyan filmek, mint a *Hatodik érzék* (*The Sixth Sense*, 1999), a *Ponyvaregeny* (*Pulp Fiction*, 1994), a *Mementó*, a *Közönséges bűnözők* (*The Usual Suspects*, 1994), az *Adaptáció*, az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) és *A lé meg a Lola* (*Lola rennt*, 1998) egyfajta játékesztétikát tesznek magukévá, arra biztatva a nézőt, hogy komplex narratív stratégiáik megértéséhez az alkotókkal együtt dolgozzanak az értelmezési kódok feltörésén.²⁸ Létfonosságú azonban, hogy ezeknek a rejtvényfilmeknek nem az a céljuk, hogy rejtélyeikre idő előtt fény derüljön; sokkal inkább az, hogy a nézők kellőképpen tisztán lássanak narratív stratégiáik követéséhez, mégis élvezni tudják az abból fakadó örömeiket, hogy a film sikeresen manipulálta őket. Kétszemélyes, hogy aki előre kitalálja ezeknek a filmeknek a csavarjait, őszintén állíthatná, hogy jobban élvezte az előadást, mint az a készséges (de továbbra is aktív) néző, aki hagyja magát elsodortatni az árral. A kirakósfilmek betekintést nyújtanak az elbeszélés fogaskerekeinek működésébe, sőt akár hivalkodó bemutatót is tartanak a narratív látványosságokból – gondoljunk csak a *Hatodik érzék* végére, amikor flashbackek segítségével végül fény derül a

²⁶ Érdekes módon, amikor ezt a részt levetítettem a hallgatóimnak, az egyik diák, aki még egy epizódot sem látott a sorozatból, azt hitte, ez afféle ismétlődő rész, melyben minden flashback már korábban látott eseményeket mutat meg. Ehhez képest az egyetlen, azelőtt már leadott képsor Josh lelövésének néhány másodperces felvétele volt.

²⁷ Erről a médiaközi trendről lásd még Johnson: *Everything Bad Is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*.

²⁸ Egyértelmű, hogy ezek a rejtvényfilmek az ilyen technikák jó részét az elbeszéléssel már korábban kísérletező művészfilmekből kölcsönözték, de néhány, a *Magánbeszélgetéshez* (*The Conversation*, 1974) hasonló 1970-es évekbeli „paranoiafilm” kivételével ezeket a módszereket és formákat ritkán használták.

csavarra, és a film az orrunk alá döngöli, milyen mesterien tudott átverni minket. Noha csak kevés tévésorozat követte teljes mértékben a kirakósszerű filmek példáját (a *Seinfeld*, *A Simpson család*, a *Dokik* és a *Lost* egy-egy része utánozta ezeket az alkotásokat, amelyek maguk is sokat merítettek a nagy hatású antológiasorozatok, a *The Twilight Zone** [1959–1964] epizódjaiból), úgy tűnik, a videojátékok, a rejtvényfilmek és a komplex elbeszéléssel operáló tévésorozatok egyaránt kulcsfontosságúnak érzik, hogy a nézőt egyrészt magával ragadja a sztori, másrészt valóban meglepjék a történet elbeszélése során alkalmazott manipulációk. Ilyen az, amikor az operatív esztétika beindul – miközben a gép működését csodáljuk, magát az alkotást is élvezni akarjuk.

A komplex elbeszéléssel rendelkező tévéműsorok tehát egészen újfajta elköteleződésre ösztönzik a nézőt, sőt azt időnként egyenesen megkövetelik tőle. Habár a rajongói kultúra a *Star Trek* (1966–1969), a *Dr. Who* (1963–1989) és más hasonló sorozatok példáján már megmutatta, hogy a következetes háttértörténetek, az egységes karakterek és a belső logika megőrzésével is lehet szippantani a nézőt a cselekményvilágba, a kortárs sorozatok a cselekményvilág és a karakterek mellett az események és cselekmények komplex kérdéseit is hasonló alaposítással vizsgálják. Részben azért is nézzük a *Lost*-ot, az *Aliast*, a *Veronica Mars*-ot, az *X-akták*-at, a *Született feleségeket* (*Desperate Housewives*, 2004–) és a *Twin Peakset*, hogy megfejtjük a sorozatok központi talányát – elég csak megnézni bármelyik internetes rajongói fórumot, mindegyik hemzseg az efféle detektívszellemtől. De ahogy minden rejtvényalapú fikciós történet esetében, a közönség itt is azt igényli, hogy a sztori belső logikája egyrészt meglepetésekkel és akadályokkal, másrészt kielégítő magyarázatokkal szolgáljon. Az ilyen műsorok fogyasztása közben a néző egyszerre érzi, hogy magával ragadja a lenyűgöző diegézis (mint minden hatásos történet esetében), és hogy figyelme arra a csapongó a történetmesélési módra irányul, ami a műsorok komplexitásának és rejtélyességének megteremtéséhez szükséges. Így teszik ezek a sorozatok a nézők jó részét amatőr narratológusokká, akik észreveszik a szabályok

betartását és megszegését, helyre teszik a kronológiát, és kiemelik az egyes epizódok vagy akár egész szériák következetlenségeit és folytonosságait. Noha a közönség valószínűleg mindig is aktív volt, az ilyen folyamatokról szóló elemzések többsége a televíziós tartalom elfogadását tartják szem előtt, megbékélve a Madonna-klipek vagy a *Cosby* (*The Cosby Show*, 1984–1992) politikájával. A komplex elbeszélésű műsorok azonban a *forma* szintjén is lehetőséget nyújtanak az elköteleződésre, rávilágítanak a hagyományos televíziózás szabályszerűségeire, és feltárják mind az innovatív, évadokon átívelő történetmesélésben, mind pedig a kreatív, epizódokon belüli stratégiákban rejlő lehetőségeket.

Sok ilyen műsor nem is rejti véka alá, hogy nagymértékű elköteleződést kíván – nehéz elképzelni, hogy anélkül is lehetne nézni a *Lost* vagy *Az ítélet: család* epizódjait, hogy észrevennénk formai újításokat, vagy végiggondolnánk a flashbackek és az önreflexív narráció cselekményre gyakorolt hatását. Ezekre a sorozatokra nem tekinthetünk úgy, mint számunka közvetlen menekülési lehetőséget biztosító, valóságghű cselekményvilágokra nyíló ablakokra; a komplex elbeszélésű tévéműsorok megkövetelik, hogy magára az ablakkeretre is figyeljünk, elgondolkozzunk azon, hogy a diegézis mekkora szeletébe nyújt bepillantást, továbbá hogy az üvegtábla mennyire torzítva láttatja a mögötte kibontakozó cselekményt. Érdekes, hogy ezek a sorozatok arathatnak hatalmas közönségsikert (*Lost*, *Seinfeld*, *X-akták*), de korlátozódhatnak egy szűk rajongói rétegre is, amelyik hajlandó a dekódolásukhoz szükséges energiát rájuk áldozni (*Az ítélet: család*, *Veronica Mars*, *Firefly*) – bár sok ilyen kultuszszorozat elbeszélése kétségkívül olyan sokat kíván a nézőtől, amit a nagyközönség már nem tud megadni, egyes komplex műsorok növekvő népszerűsége mégis arra enged következtetni, hogy a szélesebb rétegek is élvezni tudják a komoly kihívást jelentő és komplikált történetmesélést. Ezzel azonban nem szeretném elbagatellizálni a karakterek kidolgozottságában, frappáns cselekményzárlatokban, konzisztens történetekben, akcióközpontú izgalomokban és humorban rejlő hagyo-

* Az eredeti sorozat alkotója, Rod Serling 1985 és 1989 között újabb epizódokat készített, melyeket *Alkonyzóna* cím alatt már a magyar tévék is vetítettek. [– a ford.]

mányos örömök fontosságát – az ereje teljében levő elbeszélői komplexitás rendelkezik mindezekkel, csak mindezt még megspékeli a formai igényesség operatív örömeivel. Egyértelmű, hogy a *Lost* egyik legfőbb vonzereje abból adódik, hogy a nézőkből képes szinte érzelmi kötődést kiváltani a szereplők iránt, akik beleszórtak ebbe az ismeretlen helyzetbe, amelyről – legalábbis e cikk írásának idején – megállapíthatatlan, hogy a sci-fi, a paranormális rejtélyek vagy a vallási allegóriák világába tartozik, és mindez egy olyan alaposan kidolgozott elbeszélésstruktúrára épül, amelyet az amerikai televíziózás korábban még nem látott.

Ez a narratív komplexitásról szóló írás azt az állítást próbálja igazolni, miszerint az elmúlt két évtizedben a televíziós történetmesélés területén új paradigma jelent meg, amely újrarajzolja az epizodikus és szerializált formákat elkülönítő határt, magasabb fokra emeli a történetmesélési mechanizmusokkal kapcsolatos öntudatosságot, és megköveteli a diegetikus élményekre és a formatudatosságra koncentrált, fokozott nézői elköteleződést. Ha megvizsgáljuk ennek a történetmesélési módnak a formai szerkezetét, összefüggéseket találunk a médiaipar és -technológia általánosabb jelenségeivel, egyes kreatív módszerekkel és a mindennapi élet gyakorlatával, amelyek mindegyike erősen rímel a napjainkban lezajló, a digitális média, valamint az interaktívabb kommunikációs és szórakozási formák elterjedéséhez köthető kulturális változásokra. A procedurális műveltség iránti igény alapvető trenddé vált, amely a televíziós elbeszélésben és olyan digitális médiaformákban jelenik meg, mint a videojátékok és az internetes oldalak; ez a fogyasztó részéről annak felismerését jelenti, hogy minden kifejezési mód bizonyos szabályokat követ, és hogy a forma tökéletes megértéséhez el kell sajátítanunk az azt megalapozó folyamatokat is. Ez világosan megmutatkozik a videojátékokban, ahol a siker záloga az átfogó procedurális ismeret, valamint az internethasználatban is, hiszen igen rövid idő alatt képesek voltunk rutinszerűen elsajátítani olyan tevékenységeket, mint a linkelés, a keresés vagy a könyvjelzők elhelyezése. Korunk komplex elbeszélést használó televíziózása a szövegértés és a médiában való tájékozódás képességét helyezi előtérbe, amelynek a nézők többsége birtokában van, mégis legtöbbször csak annak legalapvetőbb



Lost – Eltűntek

eszközeit alkalmazza. Ennek a jelenségnek a megértéséhez előbb a formális narratológia segítségével kell vázolnunk e történetmesélési mód szerkezetét és a határait, miközben egyéb módszerek alkalmazásával feltárhatjuk a komplex elbeszélésnek a kreativitással, a technikai újításokkal, az interaktív gyakorlattal és a nézői értelmezéssel összekapcsolódó dimenzióit. Ennek a történeti poétika paradigmájából eredő vizsgálati módnak megérdemelt helye van a médiatudomány sokrétű módszertanán belül – a formai újítások és a kulturális kontextusok közötti kapcsolat vizsgálata megmutatja, hogy a média minden aspektusát, a gyártástól a befogadásig azok a komplex eszközök határozzák meg, amelyek segítségével a televízió elmeséli a maga komplex történetét.

Hagen Péter fordítása