

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Jerman  
**Narativna analiza serije Kriva pota**  
Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Jerman

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

**Narativna analiza serije Kriva pota**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

## **Zahvala**

*Iskreno se zahvaljujem svojim najbližjim za podporo skozi celoten študijski proces ter potrpežljivost in spodbudne besede med nastajanjem diplomske naloge.*

*Zahvaljujem se tudi mentorju doc. dr. Dejanu Jontesu za vso strokovno pomoč in usmerjanje pri izdelavi diplomske naloge.*

## Narativna analiza serije Kriva pota

Diplomsko delo temelji na analizi serije Kriva pota (ang. »Breaking Bad«), ki jo je ustvarila televizijska hiša AMC. Njena gledanost je iz sezone v sezono naraščala, dokler ni z zadnjo epizodo dosegla kar 10,3 milijona gledalcev. K uspešnosti serije so prispevale predvsem njene narativne značilnosti in revolucija televizije, s katero je med drugim prišlo do pojava piratiziranja vsebin. S tem je namreč serija pridobila gledalce in postala bolj prepoznavna. Glavni namen diplomske naloge je bil proučiti narativno strukturo serije in razvoj likov. Analiza vseh sezon serije Kriva pota je bila izvedena na podlagi narativne teorije, skozi katero so bili predstavljeni glavni elementi narativnega teksta, tj. zgodba in diskurz, in značilnosti televizijske naracije. Razvoj glavnih likov serije, t.j. Walter White, Jesse Pinkman in Skyler White, je bil opredeljen skozi Chatmanov koncept jedrnih dogodkov. Za vsakega izmed glavnih likov so opredeljeni in na kratko opisani ključni dogodki, ki kažejo na njihove spremembe.

Ključne besede: narativna teorija, naracija, Kriva pota, razvoj likov, televizija.

## Narrative analysis of breaking bad tv series

The bachelor thesis is based on analysis of AMC's original series Breaking Bad. Its popularity grew through seasons and reached its peak with the release of the last episode with around 10.3 million viewers. The Breaking Bad's success can be attributed not only to its narrative structure and growth of characters, but also to the revolution of television and the piracy phenomenon, which helped raising its popularity and gaining more viewers. The main purpose of this bachelor thesis was to analyse the narrative structure of the series and growth of characters. The analysis of all the series' seasons is based on narrative theory, through which the main elements of narrative, i.e. story and discourse, and features of TV narration are described. Growth of main characters (Walter White, Jesse Pinkman and Skyler White) was analysed with Chatman's concept of kernels. Each of the main characters' key events, which reflect their changes, were defined and briefly described.

Key words: narrative theory, narrative, Breaking bad, character development, television.

## KAZALO

1	UVOD.....	6
2	REVOLUCIJA TELEVIZIJE.....	7
2.1	RAZVOJ PROGRAMA AMC.....	8
3	NARATIVNA TEORIJA .....	8
3.1	NARACIJA.....	9
3.2	ELEMENTI NARACIJE .....	10
3.2.1	ZGODBA .....	10
3.2.2	DISKURZ.....	13
3.3	TELEVIZIJSKA NARACIJA .....	18
3.3.1	SPORED.....	18
3.3.2	NADALJEVANKE/NANIZANKE .....	19
4	SERIJA KRIVA POTA.....	20
4.1	KRATEK POVZETEK ZGODBE .....	21
4.2	NARATIVNA STRUKTURA SERIJE KRIVA POTA .....	22
4.2.1	ANALIZA ZGODBE.....	22
4.3	ANALIZA LIKOV .....	24
4.3.1	WALTER WHITE.....	24
4.3.2	JESSE PINKMAN.....	26
4.3.3	SKYLER WHITE.....	27
5	SKLEP.....	28
6	LITERATURA .....	29

# 1 UVOD

Kriva pota je rezultat produkcije do tedaj še manj znane televizijske hiše AMC (American Movie Classics), ki je do takrat predvajala le že predvajane filme (Smith 2011, 151). S serijama Kriva pota in Ogllaševalci pa je prepoznavnost programa AMC zrasla, kar je bil tudi namen ustvarjenih serij (Smith 2011, 151). Njena gledanost je iz sezone v sezono naraščala, svoj vrhunec pa je dosegla z izdajo zadnje epizode. Takrat je dosegla kar 10,3 milijona gledalcev (Bernik 2013, 63). Glavni uspeh serije pripisujejo njeni celoviti zgodbi in drugačni narativni strukturi, kar bo tudi osrednja tema mojega diplomskega dela. Poleg poteka zgodbe me zanimajo tudi liki, ki v njej nastopajo, odnosi med njimi in njihov razvoj skozi serijo.

K raziskovanju teme sem pristopila z narativno analizo, ki se ukvarja s strukturo teksta in pripovedi. Serijo sem analizirala kot celoto in si za analizo izbrala dogodke, ki se mi zdijo ključni za potek zgodbe. Narativna analiza sicer ima določene omejitve, ker je precej formalistična, vendar pa njenega pomena ne smemo zanemariti (Kozloff v Allen 1992, 68). Pripoved oziroma naracija je namreč prisotna v našem vsakodnevem življenju.

V diplomskem delu bom najprej opredelila revolucijo televizije in razvoj programa AMC, saj je kontekst nastanka serije še ena izmed stvari, ki so pripomogle k njenemu uspehu. Za teoretični del naloge mi je bila glavna izhodiščna literatura Chatmanova knjiga *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. V tem delu diplomske naloge se bom ukvarjala z glavnimi koncepti narativne teorije. Opredelila bom zgodbo in diskurz ter elemente, ki ju sestavljajo, kar mi bo v pomoč pri analizi izbranega primera. Po splošnem delu narativne teorije se bom osredotočila še na specifične televizijske naracije. Nato bom natančneje opisala serijo ter njeno zgodbo in se lotila analize. Opisala bom še glavne like, ki so predmet moje raziskave, in jih s pomočjo narativne teorije natančneje analizirala. Največ poudarka bom dala razvoju glavnega lika Walterja Whita, potem pa bom naredila še krajšo analizo Jesseja Pinkmana in Skyler White.

Z analizo si bom poizkušala odgovoriti na zastavljena raziskovalna vprašanja:

1. Kakšna je narativna struktura serije?
2. Kako se v seriji razvijajo glavni liki (Walter White, Jesse Pinkman in Skyler White) in kateri so ključni dogodki za njihove spremembe?

## 2 REVOLUCIJA TELEVIZIJE

Vloga televizije in njena uporaba se z vzponom novih tehnologij spreminjata. Gledalec ima vedno več možnosti, saj lahko izbira med različnimi programi ter vsebinami. Hkrati ni več vezan na čas gledanja, pa tudi ne na točno določen prostor. Televizijske vsebine niso več zgolj vezane na televizijo kot obliko medija, saj nam to omogočajo tudi računalniki, tablični računalniki, pa tudi telefoni. Televizijo smo do sedaj poznali kot »okno v svet« ali »kulturno srce«, ki je skupaj zbralo družino, nam pripovedovalo zgodbe in nam omogočalo bežno pogledati zunanji svet (Lotz 2007, 3). Predvsem je bila locirana doma in namenjena množičnemu občinstvu. Danes se njena uporaba premakne iz okvirov doma v druge, tudi javne prostore, množično občinstvo pa se vedno bolj individualizira (Jontes 2017, 669). Tako pride do sprememb v produkcijskem procesu, ki vključujejo način, na katerega so ustvarjeni televizijski programi, kako so financirani in kako do njih dostopa občinstvo. Te spremembe pa so ustvarile nov način uporabe in dožemanja televizije (Lotz 2007, 3).

Amanda Lotz je v svoji knjigi umestila razvoj televizije do približno leta 2005. V prvih štiridesetih letih od njenega nastanka je televizija tako rekoč stagnirala. Ohranjala je standardne načine produciranja vsebin, kakovosti slike ter konvencije glede sporeda in žanra, ki so bile že določene. Nekaj sprememb je doživela okrog leta 1950, ko se je na televiziji začelo oglaševanje, saj so na ta način programi dobili v roke možnost urejanja sporeda (Lotz 2007, 7). Za tem sledi obdobje velikih mrež (ang. »*network era*«), ki se začne odvijati v začetku 50. let, na koncu 50. pa se nekako ustali. V tem obdobju se delovale tri večje mreže, to so NBC, CBA in ABC, ki so nagovarjale širša občinstva. Manjši ali lokalni studiji so bili odvisni od večjih mrež, saj so bile te edini njihovi potencialni kupci, to pa je pomenilo, da so morali ustvarjati vsebine, ki bi bile všeč njim (Lotz 2007, 9). Takrat je bila televizija še vedno pretežno domač medij, kar so vedeli tudi ustvarjalci programov, ki so računali na to, da se pred ekranom zbere celotna družina (Lotz 2007, 11). Konec obdobja zaznamujejo nove tehnologije, ki so gledalcu dale nadzor in izbiro (Lotz 2007, 12).

Temu obdobju sledi prehodno večkanalno obdobje, ki se začne okrog leta 1980. Poleg prej omenjenih programov se začnejo pojavljati novi, kar za gledalca pomeni večji spekter in večjo možnost izbire. Publika je vedno bolj specifična, saj z različni programi producirajo različne vsebine. Začnejo se razvijati programi, ki so namenjeni bolj določenemu tipu gledalca, prav tako razvoj tehnologije pripelje do pojava videorekorderjev in daljinskih upravljalnikov, kar da gledalcu ponovno večjo možnost izbire vsebin pa tudi časa gledanja (Lotz 2007, 13).

Prehodnemu obdobju je sledilo obdobje po velikih mrežah (NBC, CBS in ABC), ki je izbiro gledalca le še povečalo. Prav tako pride do velikih sprememb v uporabi medijev, saj si gledalci sami izberejo kaj, kdaj in kje bodo gledali izbrane programe. Veliko televizijske potrošnje se je preselilo na druge medije, kot so telefoni in računalniki (Lotz 2007, 15–16).

## 2.1 RAZVOJ PROGRAMA AMC

Tako kot mnogi ameriški programi kableske televizije je tudi program AMC preživel kar nekaj sprememb. Iz ene izmed najbolj stabilnih? se je namreč spremenila v eno izmed najmanj stabilnih znamk kableske televizije (Jaramillo 2012, 167). Prej se je strogo držala svojega načela in predvajala samo že predvajane filmske klasike, kar pa je bilo kasneje tudi vodilo za ustvarjanje novih izvirnih serij, kot so *Mad men*, *Breaking bad*, *Rubicon* in *The Killing*. Z njimi so začeli ustvarjati in utrjevati lastno znamko, kot je tudi značilno za tretje obdobje ameriške televizije (Smith 2011, 151). Znamčenje je pomembno za ohranjanje programov in ustvarjanje zvestega občinstva. Zato se morajo programi in njihove oddaje med seboj razlikovati. Od prepoznavnosti imena znamke je namreč odvisen njen obstoj (Caldwell 2006, 114). Znamke pa ne predstavlja zgolj logotip, ampak predvsem vrednote, ki jih sporoča. Le-te so nato razlog čustvene povezanosti med znamko in njenimi gledalci (Selznick 2009, 182). Tudi serija *Kriva pota* je torej odraz znamke AMC in njenih vrednot.

Razvoj programa AMC bi lahko opredelili s štirimi fazami: (1) začetki znamčenja programa, (2) rivalstvo s Turner Movie Classics, (3) premik k oglaševalsko podprtim vsebinam in (4) vrnitev k izvirnim serijam (Jaramillo 2012, 171). Spremembe so bile posledice različnih dejavnikov, vendar je AMC vedno ostal zvest svojim prvotnim načelom, ki jih je le malo posodobil in prilagodil situaciji. Največjo krizo identitete je doživel v tretji fazi, ko je stopil korak nazaj in sprejel dejstvo, da brez oglaševalsko podprtih vsebin ne more preživeti (Jaramillo 2012, 175). V četrti fazi razvoja program AMC preživi krizo, ki je nastala zaradi sprememb znamke. Še več prostora pustijo oglaševalskim vsebinam, ki jim nato pomagajo pri ustvarjanju novih izvirnih serij.

## 3 NARATIVNA TEORIJA

Naratologija je skupek pripovednih teorij, pripovednih tekstov, podob, prizorov, dogodkov; kulturnih artefaktov, ki pripovedujejo zgodbo. Je teorija, ki pomaga pri analizi in razumevanju pripovedi (Bal 2009, 3). Glavni začetki narativne teorije so se zgodili z razvojem in vzponom televizije. Njene korenine izvirajo iz Sovjetske zveze v poznih 20. letih prejšnjega stoletja. Posebej pomembna za njen razvoj so bila dela ruskih formalistov in Vladimirja Proppa (Kozloff



1992, 67). Chatman (1978, 19) pravi, da ima vsaka pripoved dva dela: zgodbo in diskurz. Kozloff (1992, 69) pa doda še tretji del – spored, ki tekst umešča v širši diskurz.

Pripovedna teorija ima določene omejitve, saj se ukvarja s splošno strukturo pripovedi in je kot taka »formalistična«. Osredotoča se na opisovanje in analizo notranjih formalnih parametrov v tekstu, od vsakega posameznika pa je odvisno, kako bo te parametre uporabil (Kozloff 1992, 68). Narativna teorija se ukvarja s posameznimi teksti in ne dvomi v način, na katerega je avtor želel nekaj povedati, pač pa jo zanima, kaj nam z njim pripoveduje ter kakšna je struktura povedanega (Chatman 1978, 19). Večina televizijskih programov pripoveduje neko zgodbo. Najdemo jih v različnih televizijskih vsebinah in žanrih, od najbolj očitnih pripovedovalk zgodbe, kot so »sitcomi«, akcijski trilerji, risanke, telenovele ipd., do manj očitnih, kot so oglasi, videospoti in dokumentarni filmi (Allrath in Gymnich 2005, 1). Vseprisotnost pripovedi nam tako nakazuje pomembnost in uporabnost narativne teorije.

Barthes je naratologijo opredelil kot vedo, ki preučuje zgodbe vseh vrst: umetniške in naravne, verbalne in upodobljene, filmske in slikovne (Herman v Herman in drugi 2010, 572). Opredeli tudi enak predmet raziskave, kot ga je Fernade de Saussure za lingvistiko: sistem, iz katerega izvira neskončno narativnih sporočil, ki so v osnovi lahko razumljeni kot zgodbe (Herman in drugi 2010, 573).

### 3.1 NARACIJA

Besedo naracija ali pripovedovanje po navadi povezujemo s pripovedkami, kratkimi zgodbami in pravljicami, vendar pa beseda izhaja iz glagola pripovedovati in se ne nanaša zgolj na literarne zvrsti. Naracija je tako rekoč povsod okoli nas in je prisotna vedno, ko nam nekdo o nečem nekaj pripoveduje (Fludernik 2009, 12). To je lahko učitelj v šoli, novinar na radiu, prijatelj pri večerji, neznanec na avtobusu ali pa starš, ki bere pravljico. Naracija je širok pojem in pogosto nezavedna aktivnost, ki pa jo v vsakdanjem življenju počnemo vsi (Fludernik 2009, 12). Ko pripovedujemo, gre vedno za sosledje nekih dogodkov. Ti dogodki imajo nek vzrok in posledico, dogajajo se v nekem času in v nekem prostoru (Bordwell 2008, 75). Ko spremljamo neko naracijo, pa gre vedno za zbiranje določenih informacij (Newman 2006, 17).

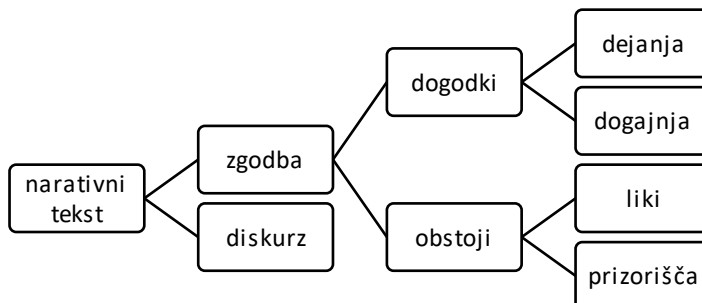
Naracija je osnovno sredstvo, s katerim ljudje osmišljamo svet (Bordwell 2008, 75), in osnovna strategija, s pomočjo katere ljudje osmislimo čas, postopek in spremembe (Herman 2007, 3). Naracije ne smemo enačiti z zgodbo, saj naracija pomeni proces pripovedovanja zgodbe in je tako njena nadpomenka (Porter Abbott v Herman 2007, 39). Bal naracijo opredeli kot tekst, v katerem narator pripoveduje zgodbo (2009, 15). Chatman pa jo v svoji knjigi *Story*

& Discourse opredeli kot konstrukt, ki mu lahko pripišemo tri komponente: celovitost/popolnost, preoblikovanje in samoregulacijo (1978, 21).

### 3.2 ELEMENTI NARACIJE

Naracija je zelo širok pojem, ki zajema vse, kar se v pripovedi zgodi, dogaja in tam zgolj je. Vsaka naracija ima torej zgodbo in diskurz. Če je v naratologiji zgodba »kaj«, je diskurz »kako« (Chatman 1978, 19). Aristotel je to opredelil že v svoji knjigi Poetika kot imitacijo vsakdanjih dejanj resničnega sveta (praxis), ki ustvarja nek argument (logos), elementov, ki ustvarjajo zgodbo (mytos) (Chatman 1978, 19). Ruski formalisti so naracijo razdelili na »fabulo«, ki jo opredelijo kot zgodbo in vsoto vseh dogodkov v njej, ter na »plot«, način, na katerega je zgodba povedana oziroma način, na katerega so med seboj povezani dogodki v njej (Chatman 1978, 19). V zadnjih 75 letih je razlikovanje med zgodbo in diskurzom v narativni teoriji pripomoglo k razumevanju tega, kako pripoved sploh doseže svoj učinek (Porter Abbott v Herman 2007, 40). Vsak tekst pa gledalec razume skozi lastno predznanje o določeni zadevi. Gledanje televizije ima vedno več možnih izidov, saj je filtrirano skozi osebna in družbena izkustva gledalca (Russel in drugi 2013, 120). Ustvarjalci televizijskih serij torej ne morejo popolnoma vplivati na pomene, ki jih tekst ustvari pri gledalcih.

Slika 3.1: Strukturalistična delitev naracije:



Vir: Chatman (1978, 19).

#### 3.2.1 ZGODBA

Zgodba je časovno zaporedje dogodkov, ki so opredeljeni kot sprememba stanj (Kozloff 1992, 69). Vse zgodbe se premikajo v eno smer. Če poznamo začetek, se bo tam začela, in če nam je poznan konec, potem se bo tam končala (Porter Abbott v Herman 2007, 39). Vendar pa se dogodki v zgodbi ne dogajajo v vakuumu, pač pa jih izvajajo liki na določenih prostorih. Chatman to opredeli kot obstoje. Dogodki in obstoji so torej osnovna komponenta vsake zgodbe (Kozloff 1992, 70).

### 3.2.1.1 DOGODKI

In čeprav se v resničnem svetu vse dogaja samo po sebi, so dogodki v zgodbi med seboj povezani v določenem časovnem zaporedju (zgodilo se je X, potem se je zgodilo Y) ali pa so povedani v vzročno posledičnem razmerju (ker se je zgodil Y, se je zgodilo Z) (Kozloff 1992, 70). Morda se njihova relevantnost v pripovedi ne pokaže takoj, vendar pa vloga prej ali slej pride do izraza (Chatman 1978, 22). Vendar pa vsi dogodki v zgodbi niso enako pomembni, kot je izpostavil že Barthes. Tako je Chatman določene dogodke poimenoval jedro (ang. »*kernels*«), ti odpirajo možnosti in so ključni za razvoj zgodbe, medtem ko so sateliti (ang. »*satellites*«) rutinski in bolj obstranski dogodki, ki niso tako pomembni (Kozloff 1992, 70). Vladimir Propp je s svojo raziskavo *Morphology of the Folktale* postavil tezo, da dogodki v zgodbi vedno padejo v nek vzorec oziroma se vedno dogajajo po nekem ključu. Prav tako pravi, da glavni liki, ki nastopajo v zgodbah, padejo v vzorec, sestavljen iz sedmih tipov dramatičnih osebnosti: junak, zlobnež, darovalec, pomočnik, pošiljatelj, princesa in njen oče. Dejanja in funkcije teh likov razvijajo zgodbo naprej; Propp je glede na to definiral določene zakone, ki naj bi veljali v pravljicah:

1. Funkcije likov služijo kot trdni in dosledni elementi zgodbe ne glede na to, kako so izpolnjeni.
2. Število funkcij v pravljici je omejeno.
3. Zaporedje funkcij je vedno enako.
4. Vse pravljice imajo enako strukturo.

Nato je opredelil še 31 funkcij, ki se zgodijo v pravljicah (Kozloff 1992, 71). Proppova tipologija ima določene omejitve. Napisana je bila namreč za pravljice in je zastavljena zelo široko. Moderna literatura in filmi namreč niso tako črno-beli kot pravljice (Chatman 1978, 92). Tudi Bordwell dvomi o veljavnosti Proppove sheme in pravi, da jo njeni zagovorniki uporabljajo preveč slučajno in dopuščajo preveč izjem (Kozloff 1992, 72).

Chatman (1978, 59) v svojem delu izpostavi koncepta negotovosti oziroma napetosti in presenečenja, ki ju povezuje z jedri in sateliti. Določen dogodek, ki ga opredelimo kot jedro, odpre številne možnosti, kar bralca oziroma gledalca pušča v negotovosti (Kozloff 1992, 73). Kritiki opozarjajo na pomanjkanje le-teh v televizijskih tekstih, kar je posledica njihove formulaične oblike (Kozloff 1992, 73).

### 3.2.1.2 OBSTOJI

Poleg dogodkov so pomembni elementi zgodbe tudi obstoji, ki vključujejo like in prostore. Če je dimenzija dogodkov »čas«, je dimenzija obstojev »prizorišče« (Chatman 1978, 96).

### 3.2.1.2.1 PRIZORIŠČA

V narativni teoriji ločujemo med prizoriščem zgodbe in prizoriščem diskurza. Ta razlika se najbolj vidi v vizualni naraciji. V filmih je eksplicitni prostor zgodbe tisti, ki ga vidimo na ekranu, implicitni pa predstavlja tistega, ki ni viden direktno na ekranu, ampak je viden likom, je v slušnem polju ali pa zgolj nakazan z dejanji (Chatman 1978, 96). Ko govorimo o prostoru kot komponenti obstojev, lahko naštejemo določene prostorske parametre, ki v filmski naraciji določajo zgodbo. Chatman (1978, 97) pravi, da lahko vsakemu prostoru določimo: (1) velikost oziroma lestvico, (2) konturo, gostoto in teksturo, (3) položaj, (4) stopnjo, vrsto in površino razsvetljenosti ter (5) jasnost in stopnjo optične resolucija.

Meje med prostorom zgodbe in diskurza ni enostavno določiti, saj postavitve nima naravne logike v resničnem svetu. Postavitve objektov je relativna glede na ostale objekte in glede na pozicijo gledalca. Režiser pa pri tem kontrolira kot snemanja in oddaljenost od objekta, med tem ko v resničnem svetu ni tako (Chatman 1978, 98). Filmi so več kot le nekaj posameznih kadrov. V kadrih se obstoji in kamera premikajo v neskončno možnih kombinacijah, prav tako pa so posamezni posnetki lahko naknadno urejeni (Chatman 1978, 101).

Pri verbalni naraciji si mora bralec prostor predstavljati in si ga ustvariti v svoji domišljiji. Ne obstaja torej običajni pogled na obstoje, kot je to narejeno v filmih, kjer slika določa našo predstavo o nekom ali nečem. V filmski naraciji prostor mobilizira prostorsko percepcijo in zaznavo zgodbe (Bordwell 1985, 99). Bordwell (1985, 101) pri analizi prostorskega prikaza predpostavlja, da gledalec deluje na podlagi razumevanja namigov, ki mu jih posreduje medij, in stilistične konvencije. Torej da gledalec med seboj poveže določene namige glede na njihovo dvoumnost ali pomanjkljivost in jih osmisli skozi resnični svet.

Ravno prizorišča pa so pri televizijski naraciji tista, ki po navadi niso v ospredju. Večji poudarek je na likih in odnosih, ki se med njimi razvijajo (Kozloff 1992, 75).

Liki obstajajo in se gibljejo po prostoru, ki obstaja na abstraktni narativni ravni. Prizorišče torej v grobem vsebuje figure/osebe in tla (Chatman 1978, 138). Glavna funkcija prizorišča je, da pomaga ustvarjati vzdušje zgodbe (Chatman 1978, 141). Prizorišče je pomemben del mizanscene, ki je lahko umetno ali pa naravno konstruirana. In čeprav je v gledališču na odru najpomembnejši človek, pa lahko televizijski posnetek prikazuje tudi zgolj prizorišče (Bordwell 2008, 115). Chatman (1978, 139–140) opredeli tri kriterije, ki pomagajo pri razlikovanju med liki in osebami, ki nastopajo, vendar pa so del prizorišča: (1) biološki kriterij, (2) identiteta oziroma poimenovanje in (3) pomembnost.

### 3.2.1.2.2 LIKI

Lik v najširšem smislu predstavlja katera koli entiteta, posameznik ali skupnost, ki je predstavljena v narativnem delu. Po navadi so liki ljudje ali pa počlovečena bitja (Margolin v Herman 2007, 66) lahko pa like predstavlja zgolj glas (Bordwell 2008, 78). Njihova prisotnost v filmu močno pripomore h gledalčevi vključenosti ob gledanju. Liki so posredniki med vzrokom in posledico. Z izzivanjem in odzivanjem na dogodke igrajo vlogo v filmskem formalnem sistemu (Bordwell 2008, 77). Poleg telesa like zaznamujejo določene lastnosti oziroma karakteristike. »Karakterizacija likov« je v Handbook of literature (William F. Thrall in Addison Hibbard, 1936) definirana kot upodobitev jasne podobe osebe, njenih dejanj in načina razmišljanja ter življenja. Človeška narava, okolje, navade, čustva, poželenja, instinkti – vse to naredi človeka in dober pisatelj svoje glavne like predstavi z jasno upodobitvijo vseh naštetih komponent (Chatman 1978, 107). Edinstvenost lika se izgubi, ko postane prototip družbenega razreda, določenega okolja ali zgodovinskega obdobja (Bordwell 1985, 235). Občinstvo se pri branju likov zanaša na lastno znanje in izkušnje o značajskih lastnosti ljudi, ki ga je pridobilo iz vsakdanjega življenja, kar pomeni, da so liki prebrani na enak način kot resnične osebe (Chatman 1978, 125).

Karakterje lahko umestimo v določene kategorije, ki jih navaja Sarah Kozloff (1992, 76). Ena izmed njih je Proppova tipologija 7 dramatičnih osebnosti, ki sem jo opredelila v prejšnjem odstavku. Greimasov model je preoblikovan po Proppovi tipologiji in predpostavlja subjekt, objekt pošiljatelja, pomočnika, prejemnika in nasprotnika. Nenazadnje pa lahko like kategoriziramo tudi glede na vlogo, ki jo imajo v določenem žanru (»oče« v družinski komediji, »detektiv« v policijski nanizanki, »zlobna ženska« v telenoveli itd.). Čeprav so vloge likov zelo »formulaične« narave, pa je interes gledalca ravno v karakterju, ki te vloge dopolnjujejo (Kozloff 1992, 76). Televizijske serije tako poskušajo ustvariti neko napetost ali skrivnost, ki je usmerjena v razvoj lika ali nekega odnosa (Kozloff 1992, 76).

### 3.2.2 DISKURZ

Narativna teorija ločuje zgodbo od njene interpretacije, saj je vsaka zgodba lahko povedana na več različnih načinov. Diskurz je del naracije, ki se nanaša na način oziroma izraz, na katerega je zgodba povedana. Izrazna raven naracije vsebuje skupek narativnih izražanj, osnovna komponenta ponazarjanja vsebine oziroma bistva pa je izraz (ang. »statement«) (Chatman 1978, 146). Izraz se od diskurza do diskurza spreminja. To je lahko določena drža pri plesu, določeno zaporedje posnetkov v filmu, odstavek v romanu ali pa zgolj beseda. Narativni izrazi so lahko »procesik«, torej opisujejo neko dejanje oziroma dogajanje, ali pa »stanja« (Chatman 1978, 146). Platon je to razliko poimenoval »mimesis« in »diegesis«, kar

lahko v današnjem času razumemo kot razliko med prikazovanjem in pripovedovanjem. »Stanje« je lahko prikazano ali pa nam ga nekdo pripoveduje. Ko govorimo o posredovani naraciji, imamo v mislih naratorja, ki pripoveduje zgodbo občinstvu (Chatman 1978, 146).

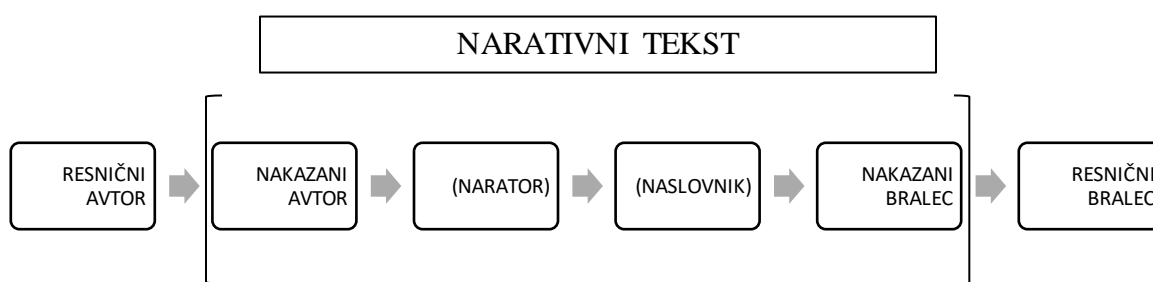
Tudi diskurz kot drugo komponento naracije Chatman razdeli na dva dela. Pravi, da se le-ta deli na narativno transmisijo in njeno manifestacijo. Narativna transmisija oziroma prenos se nanaša na razmerje med časom zgodbe in časom, ko je le-ta povedana, ter na perspektivo, iz katere je povedana (kdo jo govori, iz kakšnega stališča izhaja itd.). Manifestacija pa je zgolj medij, ki nam pripoved podaja (verbalni, filmski, glasbeni itd.) (Chatman 1978, 22).

### 3.2.2.1 UDELEŽENCI

Naracija je komunikacijsko dejanje, za katerega ne potrebujemo zgolj zgodbe, ampak tudi pripovedovalca in poslušalce. Precejšen del narativne teorije se ukvarja ravno z analizo udeležencev in izmenjavo, ki poteka med njimi. Medtem ko so si včasih zgodbe pripovedovali, pa je narativna teorija z vzponom literature postala bolj kompleksna. Namesto da bi poslušali pripovedovalca, zdaj beremo natisnjene tekste, kjer si avtor namerno izmisli pripovedovalca, ki mu pravimo narator (Kozloff 1992, 77). Teoretično vse literarne naracije vsebujejo šest udeležencev: resničnega avtorja, nakazanega avtorja, naratorja, naslovnika, nakazanega bralca in resničnega bralca (Kozloff 1992, 77).

Ločiti moramo glavno razliko, ki ločuje resničnega in nakazanega avtorja naracije. Resnični avtor je tisti, ki je besedilo dejansko napisal, torej tvorec besedila, medtem ko je nakazani avtor namišljeni avtor, ki si ga bralec ustvari v svojih mislih skozi branje besedila. Ne smemo ga zamenjati niti z naratorjem, torej tistim, ki nam zgodbo v besedilu pripoveduje, saj nam nakazani avtor za razliko od naratorja tekom zgodbe ne pove nič. Nima »glasu« in ne direktnega načina komuniciranja (Chatman 1978, 148). Obstaja torej zgolj v mislih bralcev besedila. Nasproti nakazanega avtorja je nakazani bralec, ki je ustvarjen v mislih resničnega avtorja. Predstavlja tistega bralca, ki si ga avtor besedila zamisli kot ciljno publiko njegovega teksta, torej tistega, za katerega je pisal besedilo (Kozloff 1992, 78). Tako kot nakazani avtor je tudi nakazani bralec vedno prisoten, medtem ko narator in naslovnik nista nujna udeleženca naracije (Chatman 1978, 150). Narator je tista oseba v tekstu, ki je jasno predstavljena kot pripovedovalec v zgodbi ali nekdo. Naslovnik pa je neopredeljena oseba, ki jo narator naslavlja (Kozloff 1992, 78).

Slika 3.2: Udeleženci naracije:



Vir: Chatman (1978, 151).

Zgornji diagram nakazuje na to, da sta za naracijo bistvena samo nakazani avtor in nakazani bralec, narator in naslovnik pa sta opcijska. Resnični avtor in resnični bralec sta postavljena izven narativne transakcije, vendar pa sta za njo nepogrešljiva (Chatman 1978, 151).

Če diagram iz literature postavimo v televizijski kontekst, je slika nekoliko drugačna. Na primeru televizijskih serij in filmov je težje točno opredeliti resničnega avtorja. Problem se pojavi tudi pri določanju nakazanega avtorja, saj ne gre za resnično osebo, pač pa za konstrukt v mislih gledalcev (Kozloff 1992, 78). Tudi narator vsebine je bolj zabrisan kot pri literaturi, saj lahko v filmu naratorja predstavlja zgodba sama po sebi ter točno določen vrstni red dogodkov. Zgodba se lahko pripoveduje tudi skozi glasbo ali slike, lahko pa je v zgodbi tudi oseba, ki nam jo pripoveduje, torej je v vlogi naratorja. Za naracijo se pogosto uporablja tudi »voice-over«, ki pa je značilen predvsem za oglase, dokumentarce, novice, pa tudi za filme in televizijske serije (Kozloff 1992, 80). V televizijski naraciji je kamera glavni pripovedovalec zgodbe. Ta nam omogoča okno v svet, ki ga vidijo gledalci (Allrath in Gymnich 2005, 115). Pri naslovniku v televizijskih žanrih avtorica Kozloff (1992, 80) navaja dva tipa. Prvi tip se nanaša na televizijske oddaje, ki so snemane pred publiko (npr. Ellen, Hot in Cleveland itd.), drugi tip pa predpostavlja t. i. »popolnega poslušalca«. Pri slednjem gre za lik, ki prisluhne zgodbi pripovedovalca (Kozloff 1992, 80). Nakazan gledalec je tako kot pri literaturi nekdo, ki je predviden kot ciljna publika neke televizijske oddaje ali filma. Pri resničnem gledalcu pa gre za resnično osebo, ki to oddajo ali film gleda.

#### 3.2.2.1.1 NARATOR

Analiza naratorja se v narativni teoriji osredotoča na vprašanja, povezana z odnosom naratorja do zgodbe, ki jo pripoveduje, ter do sveta, ki ga konstruira v zgodbi. Ta del teorije se imenuje diegeza (»diegesis«) (Kozloff 1992, 81). Narator je lahko genialen, neumen, strasten, neuravnovešen ali pa hladen. Lahko so si torej zelo različni, kar vpliva na to, kako bodo zgodbo

povedali. Sarah Kozloff se v svojem poglavju *Narrative theory and television* ukvarja s šestimi različnimi spremenljivkami, ko govorimo o naratorju v zgodbi.

Prva spremenljivka je oddaljenost naratorja od dogajanja. So vanj vpeti ali ga opazujejo zgolj od daleč? Pri tem ločujemo homodiegetične in heterodiegetične naratorje (Porter Abbott v Herman 2007, 42). Heterodiegetični narator ni vpleten v samo zgodbo, ki jo pripoveduje. So distancirani in njihova pripoved je zato bolj objektivna. So zanesljivejši in odločnejši pri podajanju informacij in dogajanje po navadi pripovedujejo v tretji osebi. Za razliko od heterodiegetičnega naratorja pa je homodiegetični narator prisoten v sami zgodbi, ki jo pripoveduje, torej bližje dogajanju v primerjavi s prvim. To pomeni, da je v pripovedovanju zgodbe prisotno njegovo mnenje in da so informacije posledično manj zanesljive, saj pri tem vedno zastopa neko svoje stališče. Skozi pripoved zgodbe lahko začutimo tudi njegovo osebnost (Porter Abbott v Herman 2007, 42). Paziti moramo na to, da so tudi homodiegetični naratorji lahko hladni in zadržani, posledično je njihova vpletenost v zgodbo drugačna oziroma se izraža na drugačen način.

Druga spremenljivka oziroma vprašanje, s katerim se ukvarja avtorica, je, ali narator pripoveduje celotno zgodbo ali le del zgodbe, ki pa je vpletena v širši kontekst. Ko lik znotraj nekega programa govori zgodbo o nekom drugem, govorimo o pripovedi, ki je le del nekega širšega konteksta. Za takšne pripovedovalce po navadi velja, da imajo manj znanja in moči. Nasproti njim so pripovedovalci, ki nam zgodbo pripovedujejo tako, da gledalcu predstavijo vsako epizodo, predstavijo mu informacije in komentarje ter jih na koncu povežejo v neko celoto z zaključkom (Kozloff 1992, 82).

Tretja obravnavana spremenljivka ločuje naratorje glede na stopnjo njihove distance v smislu časa in prostora. Sprašuje se, koliko časa je minilo od dogajanja in dejanskega pripovedovanja zgodbe. Narator lahko pripoveduje zgodbo, ki se je odvila pred leti ali pa zgodbo, ki se odvija v tem trenutku (Kozloff 1992, 83).

Četrta spremenljivka se osredotoča na stopnjo distance naratorja v smislu transparentnosti, ironije in samozavedanja. Večina jih želi ostati nevtralna, saj naj bi gledalec spregledal dejstvo, da je pripoved posredovana. Želijo se čimbolj približati sliki realnosti. Obstajajo pa tudi naratorji, ki namenoma kršijo te zakonitosti realizma (Kozloff 1992, 83).

Peta spremenljivka postavlja vprašanje zanesljivosti naratorja. Heterodiegetični naratorji si želijo biti čimbolj zanesljivi in iskreni ter z vsakim delom besedila podkrepiti svojo



kredibilnost. Zanesljivost naratorja se nam pokaže v razmerju med povedanimi besedami in našim prepričanjem, kaj nam je resnični avtor želel povedati (Kozloff 1992, 84).

Zadnja, šesta spremenljivka pa se osredotoča na stopnjo naratorjeve vsevednosti. Le-ta se lahko zgodi na različnih nivojih. Vsevednost lahko pomeni, da narator pozna razplet zgodbe, razmišljanje in občutja likov ali pa da ima možnost premikanja v času in prostoru. Eden izmed kriterijev, ki nam govori o naratorjevi vsevednosti, je, ali zgodbo pripoveduje »omejeno«, to je zgolj dogajanje in zgodbo glavnega lika, ali »neomejeno«, torej prehaja med različnimi liki (Kozloff 1992, 84).

Chatman opredeli še razliko med odkritim in prikritim naratorjem, od česar je odvisna njegova slišnost oziroma razločnost. Prikriti narator je tisti, ki se v zgodbi ne pokaže, predstavlja ga zgolj glas, ki nam pripoveduje zgodbo, nam govori o dogodkih, likih ter prizoriščih skozi indirektno komunikacijo (Chatman 1978, 197). Navzočnost odkritega naratorja pa se pokaže z natančnim opisom in direktno komunikacijo z naslovnikom. Ko natančno opisuje prizorišče ali dogajanje, se v besedilu čuti njegova prisotnost (Chatman 1978, 219).

Chatman (1978, 152) v svoji knjigi opredeli tri različna stališča, po katerih se ločuje način pripovedovanja naratorja. Prvo stališče imenuje zaznavno stališče (perceptual), ko narator pripoveduje o dejanskih stvareh, kot jih je videl v resničnem svetu. Drugo stališče imenuje konceptualno stališče, ko narator pripoveduje o stvareh, ki se ne nanašajo na dejansko fizično situacijo v resničnem svetu, pač pa pripoveduje o njegovem načinu razmišljanja in odnosu do določenih konceptov. Tretje stališče pa imenuje stališče zanimanja, le-ta se nanaša na dejanja in stanja, ki niso fizično navzoča ne konceptualna.

#### 3.2.2.2 ČAS

Christian Metz je napisal, da obstaja »čas, ko je nekaj povedano« in »čas, ko se je nekaj zgodilo« (Kozloff 1992, 85). Obstaja čas zgodbe in čas diskurza, razmerje med njima pa je preučeval Gerard Genete, ki je nato razlikoval tri kategorije: zaporedje, trajanje in frekvenco (Chatman 1978, 62-63).

Dogodki se v zgodbi dogajajo v nekem časovnem zaporedju, vendar pa ni nujno, da se bo narator ob pripovedovanju zgodbe posluževal tega kronološkega zaporedja. Dogodki so lahko povedani v katerem koli zaporedju, ki je po mnenju pripovedovalca učinkovit (Kozloff 1992, 85). Preteklost, sedanjost in prihodnost določenega dogodka ali dejanja vpliva na naše razumevanje in interpretacijo le-tega (Bridgeman v Herman 2007, 52). Po zaporedju dogodkov

v diskurzu sklepamo zaporedje dogodkov v zgodbi (Bordwell 2008, 80). Genete razlikuje med normalnim zaporedjem, kjer se potek diskurza ujema s potekom zgodbe, in med anahronističnim zaporedjem, ki vključuje »*flashbacke*« in »*flashforwarde*« (Chatman 1978, 64). V naraciji se lahko več zgodb dogaja v istem časovnem obdobju, vendar pa lahko narator govori le o eni zgodbi naenkrat.

Trajanje zadeva razmerje med časom dejanskega dogajanja neke zgodbe in časom, ki traja, da je le-ta povedana (Chatman 1978, 67–68). Ustvarjalci filma lahko manipulirajo s časom prikazovanja neke zgodbe v filmu neodvisno od njenega dejanskega trajanja (npr. 7 let zgodbe skrčijo v film dolg 130 minut) (Bordwell 2008, 81). Seymour Chatman določi pet razmerij med trajanjem zgodbe in trajanjem diskurza. (1) Povzetek prepoznamo, ko je čas diskurza krajši od časa zgodbe, pri čemer gre za rezanje posnetkov in montažo sekvenc. (2) Elipsa oziroma izpad se uporablja za rezanje rutinskih dogodkov, ki niso ključni za zgodbo, takrat je čas diskurza enak nič. (3) Scena – ko je čas diskurza enak času zgodbe – zgodbo predstavi popolnoma takšno, kakršna je v dejanskem času. (4) Razteg je uporabljen v počasnih posnetkih, ko je čas diskurza daljši od časa zgodbe. (5) Premor pomeni, da je čas zgodbe enak nič in bi lahko pomenilo zamrznitev nekega posnetka (Kozloff 1992, 88).

Čas je v naraciji nakazan skozi uporabo glagolov, njihovih časov in naklonov, pa tudi skozi prislove in druga semantična sredstva (Chatman 1978, 80). Obstaja torej mnogo načinov, na katere diskurz manipulira z zaporedjem, trajanjem in frekvenco zgodbe, vendar pa je na vsakem gledalcu, da postavlja predpostavke in ustvarja neka pričakovanja (Bordwell 2008, 82). Na koncu koncev gledalec zgodbo osmisli.

### 3.3 TELEVIZIJSKA NARACIJA

Televizija je stroj za proizvodnjo zgodb. Vsak dan nam posreduje na tisoče ur pripovedi, ki po kabljih pridejo do naših sprejemnikov in nato v naše misli (Newman 2006, 16). V spremljanju neke pripovedi gledalec zbira informacije. Ustvarjalci televizijskih vsebin poizkušajo gledalcu te informacije podajati na tak način, da se mu zdijo nujne, presenetljive in čustveno odmevne (Newman 2006, 17). Medtem ko je pri filmu čas snemanja vedno pred časom predvajanja, je televizija lahko snemalni medij ali pa medij simultane prenosa. Pri televizijskem mediju je zato potrebno ločiti tri časovne sheme: čas, ko je nekaj povedano; čas pripovedi in čas prenašanja (Kozloff 1992, 89).

#### 3.3.1 SPORED

Televizijska naracija se od filmov in literature razlikuje po tem, da je vsak tekst del nekega sporeda (Kozloff 1992, 89). Vloga sporeda se je zaradi razvoja televizije spremenila. Z

začetkom televizije je gledalec lahko gledal le tisto, kar se je v nekem trenutku predvajalo. Kasneje se so si oddaje snemali na kasete, s čimer so si lahko omogočili ogled zamujenih televizijskih vsebin in gledanje neke vsebine večkrat. Danes pa imamo možnost gledanja »za nazaj«, saj se vsebine shranjujejo na vmesnike še nekaj dni po predvajanju oddaje.

Med drugim se pojavi tudi piratiziranje vsebin, kar lahko dvigne gledanost in prepoznavnost televizijskih vsebin. S piratstvom se namreč poveča dostopnost in ustvari reklama od ust do ust. To gre v prid predvsem spregledanim serijam, kar začenjajo izkoriščati tudi veliki ponudniki vsebin (Bernik 2013, 63). Z razvojem televizije se tako spreminjajo gledalske navade ljudi. Piratiziranje vsebin in pojav Netflixa ter podobnih platform je omogočilo, da gledalec lahko pogleda več epizod serije ali delov oddaje zapored, namesto ene epizode vsak teden, kot je to zahtevala tradicionalna televizija (Schweidel in Moe 2016, 1).

### 3.3.2 NADALJEVANKE/NANIZANKE

V zadnjih 25 letih obstajata na televiziji dva tipa enournih programov, ki se vrtijo v najbolj gledanem terminu. To so nanizanke in nadaljevanke (Newman 2006, 16). Beseda nanizanke (ang. series) se nanaša na oddaje, kjer so liki in prizorišča »reciklirani«, torej uporabljeni večkrat, vendar pa vsak del zastopa svojo zgodbo, ki se na koncu epizode tudi zaključi (Kozloff 1992, 90). Gre torej za zgodbe epizodičnega formata, kjer se problemi zgodijo v začetku epizode in so do konca nje tudi rešeni (Newman 2006, 16). V nadaljevankah (ang. serial) pa se zgodba ne zaključi v vsaki epizodi, pač pa se iz ene v drugo nadaljuje, tudi če so vmes prisotne določene prekinitve, na primer če je kakšen izmed igralcev v določenem delu odsoten (Kozloff 1992, 91). V nadaljevankah so torej prirejene zgodbe dolgega formata (Newman 2006, 16). Med njimi ločimo tiste, ki se z zadnjim delom zaključijo (npr. mini serije), in tiste, ki se zaključijo, vendar gledalcu ne ponudijo popolnega zaključka (npr. telenovele) (Kozloff 1992, 91).

Oblika nanizank ima določene posledice. Prva izmed posledic je ta, da dobi gledalec občutek, da glavni igralci niso nikoli v zares pravi nevarnosti, saj v različnih epizodah nastopajo enaki igralci. Po drugi strani se zgodba v nanizankah odvija brez neke progresije, zato gledalec zanimivosti išče v bolj površinskih zadevah, kot so nova skrivnost, ki jo morajo rešiti, nov zlobnež, ki ga morajo ujeti, nova ljubezen ... Nanizankam očitajo, da njihovi igralci nimajo ne spomina in ne zgodovine, saj iz epizode v epizodo ponavljajo ista dejanja in iste besede. Bistveno je to, da nanizanke ne težijo k zaključku, ampak ohranjajo svojo problematičnost skozi njen potek (Kozloff 1992, 91).

Tudi razvoj nadaljevanek ima svoje značilnosti. Prva je ta, da mora na začetku vsake epizode seznaniti gledalca s ključnimi dogajanjem za epizodo, ki prihaja. Isti učinek lahko dosežejo tudi s tem, da se igralci v tisti epizodi pogovarjajo o ključnih stvareh, ki so se zgodile. To je namenjeno tistim, ki nadaljevanke ne gledajo, in pa tistim, ki so prejšnji del izpustili. Druga značilnost pa je ta, da je potrebno zagotoviti interes gledalcev, da si bodo ogledali tudi naslednji del, ki izide naslednjič. Za to se uporabljajo t. i. »cliffhangerji«, kjer velja, da daljša kot je časovna prekinitev do naslednje epizode, daljši bo cliffhanger. Ti se zgodijo na koncu in za njih je značilna šokantna situacija glavnih akterjev v nadaljevanke. Takšen konec zagotovi, da si bodo gledalci z zanimanjem razpleta pogledali naslednji del (Kozloff 1992, 91–92).

Ločnica med nanizankami in nadaljevanke je vedno bolj zabrisana, ker se tendenca vedno bolj nagiba k nadaljevanke. Čeprav je bila meja vedno tanka, saj so nanizanke vedno vsebovale določene lastnosti nadaljevanek (Kozloff 1992, 92).

#### 4 SERIJA KRIVA POTA

Kriva pota (ang. *Breaking Bad*) je serija oziroma nadaljevanka, ki jo je leta 2008 ustvaril Vince Gilligan. Gradila se je v petih sezonah in svoj vrhunec doživela leta 2013 s predvajanjem zadnjega dela zadnje, pete sezone. Serijo je zaznamovala izjemna rast priljubljenosti, saj jo je v prvi in drugi sezoni spremljalo 1,5 milijona gledalcev, v tretji 1,6 milijona gledalcev, v četrti 2,8 milijona gledalcev, v peti sezoni pa je gledanost narasla na kar 10,3 milijona gledalcev (Bernik 2013, 63). K prepoznavnosti in gledanosti serije je pripomoglo tudi piratiziranje vsebin, saj je po podatkih TorrentFreaka v prvih dvanajstih urah po objavi prve piratske verzije serijo snelo kar pol milijona ljudi (Bernik 2013, 63). Kriva pota je serija nagrajena z emmyjem, ki so jo zaznamovale spletke in dvoumni antijunaki (Larabee 2013, 1131). Ob snemanju zadnje sezone je prejela še mnoge druge nagrade, vključno z 10 *Primetime* emmyji, 3 zaporednimi nagradami za najboljšega igralca, ki jih je prejel Bryan Cranston (Walter White), nagrado za najboljšo žensko in moško stransko vlogo (Anna Gunn v vlogi Skyler White in Paul Aaron v vlogi Jesseja Pinkmana), poleg tega pa je bila nominirana za nagrado Golden Globe za najboljšo serijo – dramo (Tzanelli in Yar 2014, 189). Uspešnost serije mnogi pripisujejo njeni kompleksni, a celoviti zgodbi, ki nas brez odvečnih podatkov in nepomembnih prizorov pripelje od »glave« do »repa«. Prav tako smo tekom zgodbe pričali izjemnemu razvoju likov. Spoznamo vse plasti in dimenzije glavnega lika Walterja Whita, ki nas iz reakcije v reakcijo preseneča. Zaradi njegovih odločitev, ki sprožijo niz zapletov in nesrečnih dogodkov, se gledalec sprašuje, kako daleč bo Walter šel. Poleg njega spremembo doživijo tudi ostali glavni liki, ki so vpleteni

v zgodbo. Predvsem me bodo zanimali tisti, ki so tesno povezani z Walterjem in imajo v zgodbi ključne vloge. To sta Walterjeva žena Skyler in njegov delavski partner Jesse Pinkman.

Kljub izjemnemu komercialnemu uspehu in navdušenju kritikov pa se serija ni mogla izogniti tudi negativnim kritikam občinstva. Predvsem se te nanašajo na vpliv, ki bi ga lahko imela serija na mlajše občinstvo, zaradi učitelja, ki je svoje znanje kemije usmeril v proizvodnjo zelo zasvojljive droge. Vendar pa je poleg glamuroznosti tudi veliko brutalnih smrti žrtev, ki so posledice posla z metamfetamini (Pierson 2013, 2). Poleg nasilja in spornih vsebin pa se serija dotika tudi nekaterih poglobitvenih tematik, kot so: družbena ranljivost srednjega sloja, ameriški delavski razred v neoliberalni družbi in ekonomiji, latinoameriška rasa in mejna politika, globalna ekonomija in kriza moškosti itd. (Pierson 2013, 2).

#### 4.1 KRATEK POVZETEK ZGODBE

Serija nas pelje skozi življenje Walterja Whita, 50-letnega kemijskega genija in nominirana za Nobelovo nagrado iz nuklearne kemije. Čeprav je njegovo znanje kemije izjemno, pa so ga odločitve iz preteklosti stale ugodja v prihodnosti. Kot mladenič je zaradi spora med prijatelji in sodelavci za pet tisoč dolarjev kolegom prodal podjetje, ki je danes vredno milijarde. Ta rana ga še danes boli, saj namesto da dela v podjetju, ki ga je deloma ustvaril, poučuje kemijo nezainteresiranim srednješolcem. Njegova manjvrednost in ponižanje se še stopnjujeta s popoldanskim delom v avtopralnici in dejstvom, da se družina srednjega razreda težko prebija iz meseca v mesec. Vse, kar se dogaja v Walterjevem življenju, kaže na njegovo nemoč in posledično frustracijo. Povrh vsega mu začne pešati še zdravje. Po diagnozi pljučnega raka začne preizpraševati sebe in svoje bistvo na tem svetu, zaveda se namreč, da so mu dnevi štet. Prav tako razmišlja o tem, kaj bo zapustil svoji družini, če se zdravnikove napovedi uresničijo. Naključja in želja po vznemirljivejšem življenju ga pripeljejo do bivšega učenca Jesseja Pinkmana, ki se ukvarja z izdelavo in prodajo metamfetamina. Spremljamo torej življenje ljudi, ki so zavestno obrnili hrbet normalnemu ameriškemu življenju, saj so se naveličali biti zgolj dobri (Ognjanovič 2012, 32). Da bi torej ob svojih zadnjih dnevih Walter poskrbel za svojo družino ter začutil življenje in svojo korist, se odloči združiti z Jessiejem v poslovno-partnerski odnos. Kot največji problem te odločitve se izkaže Walterjevo nepoznavanje ilegalnega posla (Kopak in Sefiha 2014, 96). Profesorju kemije postane vloga zločinca vseč, v ozadju pa so ves čas misli, da to počne za svojo družino. Njegovo življenje postaja vse bolj zapleteno in njegovi problemi vse bolj obsežni, dokler ne zabrede že tako globoko, da Walter White oviram ni več kos. Takrat se prelevi v kralja metamfetaminov – Heisenberga.

## 4.2 NARATIVNA STRUKTURA SERIJE KRIVA POTA

### 4.2.1 ANALIZA ZGODBE

Zgodba, ki jo spremljamo, je večplastna. Po eni strani se sprašujemo, ali se bo Walter spremenil v hladnokrvnega preprodajalca drog, po drugi strani pa sočustvujemo z njim in si želimo, da ga njegova bolezen ne pokonča. Želimo si, da bi uspel in poskrbel za svojo družino, a hkrati nas moti način, na katerega se je tega lotil. Prav tako je za razvoj zgodbe pomemben tudi odnos, ki ga ustvarita Walter in Jesse. Začetek njunega sodelovanja je rezultat Walterjevega cilja – zaslužiti denar in poskrbeti za družino, Jesse pa je sredstvo, ki mu bo pomagalo ta cilj doseči. Iz zaničevanja in sovraštva se razvije zaupanje, pa vendar ves čas dvomimo v Walterjeve resnične namere. Osrednja in najpomembnejša zgodba skozi vseh pet sezon pa ostaja Walterjeva preobrazba v zločinca in dogodki povezani z njo. Prisotne je ogromno negotovosti in napetosti, kar dela serijo zanimivo. O pomenu napetosti v zgodbah je govoril že Chatman, ki predpostavi, da se vsi jedrni dogodki zgodijo v okviru neke napetosti, kar drži tudi za serijo Kriva pota.

Zgodba se v seriji razvija skozi pet sezon in se odvija počasi. Povezana je v celoto in vse, kar se v seriji zgodi, se zgodi z razlogom. Čeprav se od začetka do konca zgodba in liki popolnoma spremenijo, so spremembe za gledalca smiselne. Zgodba je razpeta med vseh pet sezon, njen vrh pa je po mojem mnenju v tretji sezoni serije, kjer se stvari do konca zapletejo. Walter je že globoko v poslu, njegova družina zaradi tega začne počasi razpadati, Jesse je zlomljen zaradi smrti svoje punce, odnos med njim in Walterjem pa se najprej začne krhati, potem pa se poglobi zaradi skupnih interesov. Od tretje sezone dalje je potrebno zaplete reševati, kar po navadi potegne za sabo nove zaplete.

Prizorišče zgodbe je mesto Albuquerque v Novi Mehiki in se od dogodka do dogodka spreminja. Med spremljanjem serije se premikamo iz Walterjeve do Jessejeve hiše, po obstranskih puščavah mesta, premičnih in nepremičnih laboratorijih, odvetniških pisarnah itd. Prizorišče snemanja, tako kot pravi Chatman (1978, 138), ustvarja vzdušje zgodbe. Na primer puščava, kjer kuhata, ustvari občutek samote, odmaknjenosti in varnosti, saj ju med kuhanjem ne more nihče zalotiti. Ko kuhata v Jessejevi hiši, ki jo razstavlja njegova nepremičninska agentka, je napetost veliko večja, saj so možnosti, da ju kdo zaloti, večje.

Čeprav lok zgodbe poteka preko vseh pet sezon, pa ima vsaka sezona zase nek zaključek. Prva sezona je namenjena spoznavanju Walterja Whita, njegovemu boju proti bolezni in preboju v posel metamfetaminov. Druga sezona je namenjena spoznavanju Jesseja in njegove preteklosti. V tretji sezoni bolj spoznamo Skyler, ki v tej sezoni naredi tudi največji preobrat.

Iz skrbne matere in žene, ki smo jo do sedaj imeli za pošteno in dobro osebo, se razvije v ženo, ki možu pomaga pri organiziranem kriminalu. Četrta sezona se konča s smrtjo Gustava Fringa, kar da gledalcu upanje, da sta Jesse in Walter izven nevarnosti. V peti sezoni pa se pokaže, v kakšnih razsežnostih je posel dejansko potekal. Walter še zdaleč ni ubil zadnjega človeka v verigi, pač pa jo je le pretrgal. V peti sezoni z Walterjem ne sočustvujemo več. Vidimo ga kot sebičnega spletkarja, ki zaradi svojih interesov pokoplje vse, ki jih ima rad. Na koncu pete sezone Walter poizkuša popraviti nepopravljivo škodo.

V seriji so dogodki in stanja gledalcu predstavljeni direktno in ne posredno preko naratorja. Gledalec je torej direktna priča akciji, ki se dogaja, kamera pa je v tem primeru glavni pripovedovalec zgodbe. Zgoda, ki jo spremljamo, je povedana v celoti. V petih sezonah spremljamo dve leti življenja glavnega junaka Walterja. Od začetnega dogodka, ko Walter zboli za rakom, nas pripelje do konca, to je njegova smrt. Poleg tega nam s »flashbacki« predstavijo tudi ozadje zgodbe in razloge za Walterjevo hrepenenje po moči. Prav tako se zgodba načeloma odvija v času, ki jo gledalec gleda na ekranu in v logičnem časovnem zaporedju. Večinoma je torej čas diskurza enak času zgodbe. Izjema so posnetki, ki prikazujejo Walterjevo mladost.

Prav tako smo v uvodnem delu epizode večkrat deležni »teaserjev«. Ti nam pokažejo, kako se bo epizoda končala ali pa prikazujejo odsek iz Walterjeve preteklosti. Takrat se čas diskurza razlikuje od časa zgodbe, saj nas popelje v prihodnost ali preteklost. Gre torej za anahronistično zaporedje dogodkov, ki vključujejo »flashforwards« in »flashbacks«. »Teaser« ali »cold open« je kratek začetni odlomek epizode, ki ga vstavijo pred prvo dejanje zgodbe v epizodi (Sánchez-Baró 2013, 139). Na ta način v seriji ustvarijo napetost, gledalca postavijo direktno v dogajanje, hkrati pa ga vedno pustijo v pričakovanju razpleta epizode. Pri seriji Kriva pota so v »teaserjih« večinoma približani posnetki, ki vsebujejo veliko podrobnosti, ampak pustijo gledalca brez konteksta. To je še ena izmed strategij, ki gledalca pritegnejo k zgodbi.

Pri analizi narativne strukture serije je pomembno razumevanje uvodnega dela serije. Uvodna epizoda (*ang. pilot*) predstavi zgodbo, hkrati pa postavi osnovna pravila, po katerih se bo serija odvijala (Sánchez-Baró 2013, 140). V primeru serije Kriva pota nam uvodna epizoda določi prostor dogajanja, to je mesto Albuquerque, in predstavi ozadje glavnega lika. Izvemo torej, kdo je Walter White, kako je prišel do točke, v kateri je obstal, spoznamo njegovo življenje in družino. V prvi epizodi se zgodi prvi in ključni preobrat, to je njegova bolezen, ki nato vodi v vrsto odločitev, ki zaznamujejo njegov lik in potek zgodbe. Na začetku izvemo za njegov cilj, ki ga bo skozi nadaljevanje serije poizkušal doseči, mi pa si želimo izvedeti, kako.

### 4.3 ANALIZA LIKOV

Likov, ki nastopajo v zgodbi, ne moremo točno opredeliti, saj se njihova vloga glede na razvoj spreminja. V nadaljevanju se bom posvetila opisu in razvoju glavnih likov v seriji. Zanimalo me bo, kateri so ključni oziroma jedrni dogodki, zaradi katerih pride do sprememb v osebnostih likov in kako se te spremembe kažejo v nadaljevanju. Morda je beseda »sprememba« osebnosti napačna, saj dejansko govorimo o odkrivanju drugih dimenzij, ki se nam v seriji pokažejo zaradi določenih dogodkov. Predstavila bom kontekst, v katerem se spremembe zgodijo, in opredelila ključni dogodek. Preobrazbi glavnega lika bom posvetila največ pozornosti, zraven pa me bosta zanimala še Jesse Pinkman in Skyler White, ki se mi poleg Walterja zdita ključni osebi v seriji.

#### 4.3.1 WALTER WHITE

Walter White naredi v seriji največjo spremembo oziroma preobrat. V petih sezonah spoznamo njegovo večplastnost in spremljamo njegovo preobrazbo iz srednješolskega učitelja do nevarnega zločinca Heisenberga. Vince Gillighan pravi, da je z razvojem Walterja Whita namerno preizkušal meje občinstva, ki sočustvuje z vedno bolj nemoralnim likom (Smith 2014, 32). Walter White je moški srednjega razreda, ki mu v življenju nikoli ni uspelo. Je oseba, s katero sočustvujemo, in je lik, s katerim se lahko gledalci poistovetijo. Njegova frustracija in nezadovoljstvo izvirata iz njegove nemoči in ponižanja, ki ga čuti zaradi svojega neuspeha iz preteklosti. Skozi transformacijo v Heisenberga se Walter reši vsakdanjih domačih opravil in omejitev ter si na ta način povrne status tradicionalnega moškega, pri katerem cenimo agresijo, nasilje in neusmiljenost. Srečamo se torej s konceptom hegemonične moškosti (Pierson 2013, 9).

Prvi dogodek, zaradi katerega se dejansko vse začne, je novica, da ima Walter raka. To sproži, da se začne zavedati svoje neuporabnosti in potenciala, ki ga ima. Vsa potlačena jeza, ki se je kopičila v njem zaradi neuspehov, rezultira v odločitvi, da začne s kuhanjem metamfetamina in v posel zveče še nekdanjega učenca. Walter se postavi v vlogo antijunaka torej nekoga, ki je bil primoran delati slabe stvari zaradi svoje bolezni. Sprožilec, da je iz junaka postal antijunak, je torej misel, da mora poskrbeti za svojo družino (Ognjanovič 2012, 32). Še vedno ga razumemo in nekako podpiramo nemoralna dejanja zaradi sočutja, ki ga imamo do lika. V trenutku, ko izve, da se njegovo življenje bliža h koncu, se zmanjšata njegova skrb in mar za to, kaj je prav in kaj narobe.

Drugi ključni dogodek v razvoju Walterja Whita je v šestem delu druge sezone, ko začne poslovanje s Tucom, vzkipljivim Mehičanom, pri katerem zgolj napačna beseda ali pogled



sprožita bes in agresijo. Po dogodku v Tucovih pisarnah, kjer mu Walter grozi in ga s tem prisili, da mu plača za ukradeno drogo in Jessejevo zdravljenje, ga vedno bolj vidimo v vlogi Heisenberga, proizvajalca droge. Po srečanju vidimo Walterjev »close-up«, ki je v avtu z vsem zasluženim denarjem. Zadere se in udarja po volanu, ker mu je uspelo in ker čuti olajšanje, da je sploh preživel.

Tretji jedrni dogodek, ki ga spremljata velika mera napetosti in zgroženosti gledalca, se zgodi v enajstem delu druge sezone. Bolj kot za dogodek gre dejansko za odločitev, ki nas je vse pretresla. Walter se namreč odloči, da bo pustil, da se Jessejeva punca Jane zadrogirana zaduši v lastnem bruhanju. To bi v tistem trenutku lahko preprečil, ampak se odloči, da je pomembnejše to, da z Jessejem speljeta pomemben posel. Na Jesseja gleda kot na lastnega sina, kar lahko razberemo iz naključnega pogovora z Janinim očetom. Ima ga rad, svoje dejanje pa opravičuje z dejstvom, da je Jesseja želel zaščititi, saj on ve, kaj je najboljšo za njega. Walter ima zaradi odločitve slabo vest tudi zato, ker je smrt vodila v letalsko nesrečo in v stotine mrtvih. To vidimo v njegovem govoru v šoli, kjer poizkusi nekako upravičiti nesrečo, ki se je zgodila. Odnosi med Jessejem in Walterjem so vedno bolj napeti, saj je v igri posel, vreden ogromne količine denarja, ki bi ga zaradi Jessejeve odvisnosti skoraj izgubila.

Četrty dogodek, ki se mi zdi ključen za razvoj Walterja, je simbolni prikaz popolne preobrazbe v Heisenberga. To se zgodi na koncu četrte sezone, kjer Walter obupano išče denar za pobeg, saj je s svojimi dejanji spravil sebe in družino v nevarnost. Ko pride po denar, ki ga je skrtil v temelje svoje hiše, ugotovi, da ga je Skyler dala svojemu ljubimcu. Obupanost in nato histeričen smeh ter oddaljevanje kamere, ki ga snema od zgoraj, simbolizirajo njegovo preobrazbo.

Zadnji ključni prizor pa je na koncu serije, ko Walter doseže odrešitev. Začne se zavedati, kaj vse je naredil zaradi svoje sebičnosti in požrešnosti po moči in denarju. To ga je stalo družine in prijateljev. Popraviti si želi, kar se popraviti da, čeprav je njegova družina sesuta, Hank je umorjen, Jesse pa v ujetništvu neonacistov, ki ga izkoriščajo za kuhanje droge. Poleg vsega se je vrnil še pljučni rak. Ključni trenutek pa je po mojem mnenju, ko obiše Skyler in ji končno prizna, da je vse to počel zaradi sebe. Pravi, da mu je bilo všeč, da je bil v tem dober in da se je počutil živega. Takrat vidimo nekakšno olajšanje na njenem obrazu, ker ji je končno povedal resnico.

#### 4.3.2 JESSE PINKMAN

Med tem ko smo pri Walterju spremljali preobrazbo iz ubogega učitelja v barabo, je pri Jesseju proces ravno obraten. V začetku serije je prikazan kot oseba, ki mu paše življenje brez odgovornosti. Živi v hiši pokojne tete, za katero je skrbel v času njene bolezni. Preživlja se z denarjem, ki ga zasluži od prodajanja kristalov. Je odvisnik in s takimi ljudmi se tudi druží. Načeloma mu v življenju nič ne manjka. Ko spozna Walterja in sprejme sodelovanje, ki mu ne more reči ne, saj bi ga drugače Walter izdal policiji, se mu življenje začne obračati. Tekom prve sezone ga vidimo kot nezanesljivega in ne preveč pametnega lenuha. Malo nam gre na živce, saj stvari dela po svoje, kar ju z Walterjem večkrat pripelje v težave. Čeprav je vedno v podrejenem položaju, se Walterjevimi ukazom ves čas upira. Njegov razvoj bi opredelila s tremi smrtmi, ki so ga zaznamovale.

Prvi dogodek, ki bi ga opredelila kot ključnega za Jessejev razvoj, je Tucova smrt. Takrat mu DEA vzame ves denar, domači ga vržejo iz hiše in ostane brez vsega. To je točka, ko je na dnu, in točka, ko prvič vidi, da je sam in da se ne more na nikogar obrniti za pomoč. Takrat se gledalcu zasmili in začne sočustvovati z njim. Nikoli več se ne želi izpostaviti takšni nevarnosti, zato prevzame vajeti v svoje roke. To sta trenutka, ko pokaže samoiniciativo in ko tudi njega zamika služiti večje količine denarja. Prvič se postavi Walterju po robu in določi, kako bo njun posel potekal od te točke dalje. Prvič postavi Walterja pred dejstvo, da brez njega ne more preživeti v tem poslu.

Druga smrt je Janina. Za razliko od prejšnje smrti, ki ga je motivirala, ga ta popolnoma uniči. Izgubil je osebo, ki jo je imel res rad in s katero je imel posebno vez. Takrat izgubi motivacijo za kuhanje in življenje na splošno. Ne želi si stika z nikomer. Kmalu pa ugotovi, da je edina stvar, v kateri je dober, kuhanje. To je tudi edina stvar, s katero se v tem trenutku lahko zamoti, da ne misli ves čas na Jane. Z Walterjem se oddaljita, ko ne kuha več, še bolj pa se oddaljita, ko želi ponovno začeti.

Tretja smrt pa je umor Gala, ki je prišel v Gusov laboratorij kot Walterjeva zamenjava. Jesse ga je primoran ubiti, da reši Walterjevo življenje. Po tem umoru se začne zavedati, kaj vse je naredil zaradi Walterja. Njun odnos je jemal kot sodelovanje in do njega je bil vedno pošten, medtem ko ga je Walter večkrat zmanipuliral. Jesse se nam vedno bolj smili zaradi spletk, ki jih je bil deležen, in stvari, ki jih je pretrpel. Nikoli se ni znal zares postaviti zase in tako je še vedno.

### 4.3.3 SKYLER WHITE

Skyler nam je predstavljena kot poštena oseba, ki podpira svojega moža, čeprav globoko v sebi ve, da kar je dosegel, je dosegel. Ves čas ga ujčka in se obnaša kot njegova mama, hkrati pa ve, da je zguba, čeprav si tega ne želi pokazati. Tudi ona je lik, ki je tako kot Walter zašla na »kriva pota«. Ker s svojimi izpadi zavira Walterjev uspeh, nam gre v seriji malo na živce. To je predvsem v začetnih sezonah serije, ko je na Walterja jezna zaradi njegovih nepojasnjenih izhodov. Tudi ko izve za Walterjevo bolezen, je pripravljena narediti vse, da bi ozdravel.

Prvi dogodek, ki kaže na spremembo njenega lika, se zgodi na koncu druge sezone, ko izve za Walterjev drugi telefon. Takrat dobi potrditev, da ji Walter laže in da jo je imel za norca. Ne zaupa mu več in izgubil je vso njeno podporo, saj se počuti izigrano. Uvidevnost in potrpežljivost sta zamenjali sumničavost in hladnost, saj je bilo vse, kar je želela, to, da bi bil mož do nje iskren. Walterju da jasno vedeti, da ni več tako naivna in da ne verjame več njegovim lažem. Tudi družina začne v tistem trenutku počasi razpadati. Ko izve za lažni telefon, ugotovi še za vse ostale laži, ki jih je Walter povedal. Od tega da Elliot in Gretchen nista plačevala za njegovo zdravljenje, do tega da njegova mati sploh ne ve, da ima raka, kaj šele da bi bil pretekli vikend pri njej. Kmalu zatem izve še, da se Walter ukvarja s proizvodnjo metamfetaminov. Takrat je odločena, da se bo od njega ločila in zaščitila družino pred zlobnim očetom.

Drugi dogodek, ki se mi zdi pomemben, je v začetku četrte sezone, ko se vda v usodo in začne Walterju pomagati pri poslu. Skrivati začne njegov denar in mu pomaga pri nakupu avtopralnice, novega sredstva za pranje denarja. Spet se malo ustraši zanj, saj ve, da je v nevarnosti in ker je že tako ali tako zvečena v to, mu želi pomagati. Še vedno njun zakon ne deluje in živita ločeno, ve pa, da je z Walterjevo ogroženostjo v nevarnosti tudi njegova družina. Tudi ona začne delati slabe stvari, da bi zaščitila svoje bližnje. Povod za to je tudi Hankova nesreča, saj se počuti krivo in mu želi pomagati. Takrat začne sprejemati Waltov umazani denar.

Tretji jedrni dogodek v razvoju lika Skyler White je v peti sezoni, ko pogleda svoja dejanja in se začne zavedati, da je tudi sama postala slaba oseba. To se zgodi zaradi Tedove nesreče, za katero se spet počuti krivo. S prevaro mu je skušala pomagati in ga prisiliti, da bi vzel denar, ki mu ga je ponujala, posledica pa je bila nesreča, ki je Teda ohromila do konca življenja. Walt je vedno bolj nevaren, Skyler pa vedno bolj prestrašena. Vse to se stopnjuje do prerivanja med njo in Walterjem, kjer končno reče dovolj. Takrat je odločena, da ne bo nikoli več ogrozil nobenega člana njihove družine.

## 5 SKLEP

Kriva pota je serija, ki nas pritegne s svojo zgodbo in liki, ki v njej nastopajo. Vsak izmed njih se razvija drugače, a realistično. To se mi zdi tudi glavni razlog, da nam je serija blizu in da nas pritegne. Walter White je šibka oseba, ki ji je bila dana moč. Čeprav je to nelegalen posel in je zanj primoran ubijati ljudi, je to še vedno moč, po kateri je tako dolgo hrepenel. Z njim se občinstvo poistoveti, saj je predstavnik srednjega razreda, ki je v seriji zelo dobro prikazan. Antijunaki niso redkost v TV-serijah današnjega časa. A če so rekonstruirani in modernizirani antijunaki po navadi družbeni »outsiderji«, je v seriji Kriva pota ravno obratno. V njej namreč spremljamo življenje Walterja Whita, ki je karikatura ameriške povprečnosti (Ognjanovič 2012, 31). Njegov kontrast spremljamo v Jesseju, ki se iz negativnega lika spreminja v nekoga, ki ga ima občinstvo rado. Osebnosti Jesseja in Walterja se skozi potek serije križata. V začetku serije je Walter pozitiven lik, s katerim sočustvujemo, za katerega navijamo, da mu bo v življenju končno uspelo. Jesse je nekdo, ki nam gre malo na živce, saj je neodgovoren in neuvideven. V vrhu zgodbe, torej v tretji sezoni, se njuna karakterja srečata. S tem mislim na to, da v tistem trenutku navijamo za oba. Jesse se nam priljubi, saj pokaže svojo človečnost, hkrati se nam smili, saj je v življenju veliko pretrpel. Walter je nekaj svojih ciljev uresničil, njegova priljubljenost pri gledalcu pa začne počasi padati zaradi groznih stvari, ki jih počne zaradi svoje požrešnosti po vplivu. Učinki njegovega delovanja sprožajo vedno bolj daljnosežne posledice, ki se širijo po okolici in posredno ali neposredno strežejo po življenju nedolžnih ljudi (Ognjanovič 2012, 31). Ob zaključevanju serije se njuni vloge popolnoma zamenjata. Ne moremo verjeti, kakšna pošast je postal Walter, Jesse pa je v tistem trenutku doživel vse, kar je najhujše. Walterju na kriva pota sledi tudi njegova žena, ki se dve sezoni temu spretno upira, na koncu pa le podleže prepovedanemu. Spremljamo torej osebe, ki so za dober namen začele delati slabe stvari. Ne gre se za to, da niso imeli izbire, pač pa so se zavestno odločili zavrniti normalno družinsko življenje. Kar dela serijo uspešno, je prikazovanje ljudi takšnih, kot so. So dobri in so slabi. K uspehu serije je pripomoglo tudi piratiziranje vsebin, saj je na ta način pridobila kar nekaj gledalcev. Tega se zaveda tudi Vince Gilligan, ki pravi, da gre pri piratiziranju vsebin vedno za dvorezen meč, dobra plat pojava pa je izjemno reklamo od ust do ust (Bernik 2013, 63).

## 6 LITERATURA

1. Akass, Kim. 2015. The show that refused to die: the rise and fall of AMC's *The Killing*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 29 (5): 743–754.
2. Allrath, Gaby in Marion Gymnich. 2005. *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Palgrave MacMillan.
3. Bernik, Tina. 2013. Vpliv piratiziranja na uspeh TV serij. *Ekran: Revija za film in televizijo* L (november–december): 63.
4. Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
5. --- in Kristin Thompson. 2008. *Film art: An introduction*. New York: McGraw Hill.
6. Caldwell, John T. 2006. Critical industrial practice: Branding, repurposing, and the migratory patterns of industrial texts. *Television & New Media* 7 (2): 99–134.
7. Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca in London: Cornell University Press.
8. Dudley, Andrew. 1984. *Concepts in Film Theory*. New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
9. Faucette, Brian. 2013. Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in *Breaking Bad*. V *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, ur. David Pierson 73–86. Lanham: Lexington Books.
10. Fludernik, Monika. 2009. *An introduction to narratology*. London in New York: Routledge.
11. Herman, David. 2007. *The Cambridge Companion to narrative*. New York: Cambridge University Press.
12. ---, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan, ur. 2010. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London in New York: Routledge.
13. Jaramillo, Deborah L. 2012. AMC: Stumbling toward a New Television Canon. *Television & New Media* 14 (2): 167–183.
14. Jontes, Dejan. 2017. Televizijska občinstva v večkanalnem okolju: fragmentacija, spol in (ne)spremenjena vloga sporeda. *Teorija in Praksa* 54 (3–4): 668–686.
15. Kopak, M. Albert in Ophir Sefiha. 2014. Becoming Badass: Teaching Katz's »Ways of the Badass« using *Breaking Bad* Television Series. *Journal of Criminal Justice* 26 (1): 94–114.

16. Kozloff, Sarah. 1992. *Narrative theory and television*. V *Channels of discourse reassembled: television and contemporary criticism*, ur. Robert C. Allen, 67–100. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
17. Lotz, Amanda D. 2007. *The television will be revolutionized*. New York in London: New York University Press.
18. Larabee, Ann. 2013. Editorial: The New Television Anti-Hero. *Journal of Popular Culture* 46 (6): 1131–1132.
19. Newman, Michael Z. 2006. From beats to arcs: toward a poetics of television narrative. *Velvet Light Trap* Fall (58): 16–28.
20. Ognjanovič, Dejan. 2012. Kriva pota. *Ekran: Revija za film in televizijo* XLIX (april): 30–33.
21. Pierson, David. 2013. *Breaking Bad: Critical Essays on the Context, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books.
22. Russell, Cristel Antonia, Hope Jensen Schau in David Crockett. 2013. Cultural diversity in television narratives: Homophilization, appropriation, and implications for media advocacy. *Journal of Public Policy & Marketing* 32 (special issue): 119–130.
23. Sánchez-Baró, Rossend. 2013. Uncertain Beginnings: Breaking Bad's Episodic Openings. V *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, ur. David Pierson, 139–153. Lanham: Lexington Books.
24. Schweidel, David A. in Wendy W. Moe. 2016. Binge watching and Advertising. *Journal of Marketing* 80 (9): 1–19.
25. Selznick, Barbara J. 2009. Branding the future: Syfy in the post-network era. *Science Fiction Film and Television* 2 (2): 177–204.
26. Smith, Murray. 2014. Mad, bad and dangerous to know. *Culture & Religion Review Journal* (3): 30–34.
27. Smith, Anthony N. 2011. Putting the premium into basics: Slow-burn narratives and the loss-leader function of AMC's original drama series. *Television & New Media* 14 (2): 150–166.
28. Tzannelli, Rodanthi in Majid Yar. 2014. Breaking Bad, Making Good: Notes on Televisual Tourist Industry. *Mobilities* 11 (2): 186–206.