

Krigler Gábor

Az előző részek tartalmából

Az amerikai sorozatok világa*

A tévésorozatok a különféle narratív szövegek közül nagyon sokáig kreatív szempontból alsóbbrendű műfajnak számítottak. A moziban vetített nagyjátékfilmekhez képest a sorozatok készítését a produkció minden szintjén, vonal alatt és felett is (azaz kreatív és gyártói szempontból egyaránt)¹ másodrendű munkának könyvelték el a szakmában, mely felfogás természetesen átszűrődött a közgondolkodásba is. Egészen a mai napig az európai filmiparban, ha egy filmterv vagy kész mozi írói, narratív szinten nem üt meg egy bizonyos szintet, vagy épp gyártás, látvány szempontjából marad el az elvárásoktól, gyakran emlegetik lenézően, hogy inkább a tévében a helye.

Hagyományosan a látvány, az összetett narratív teljesítmény, a dialógfüggő történetmesélésen túllépő, szituatív cselekményvezetés, a közhelyeket meghaladó, komplex karakterábrázolás (illetőleg gyártási szinten az életszerű, igényes díszletek, a számos helyszín, a „larger than life” képi világ, kísérletező rendezői, operatőri, vágói megoldások) a mozifilmek sajátosságai voltak, míg a tévés produkciókat a stilizáltság, az egyszerűsített látvány- és narratív világ jellemezte. Ehhez hasonlóan a finom, visszafogott, szubtilis írói megoldások a moziban bukkantak fel, míg a tévés narratívákat túlnyomórészt a bulváros, szenzációhajhász, harsány történetmesélői és jellemábrázolási megoldások határozták meg, az szélsőségek, a fekete-fehér jellemábrázolás, a „legkisebb közös többszörös” nézői masszának való megfelelés igyekezete. Mint látni fogjuk, ez a televíziós piac

fragmentálódásával kezdett megváltozni. Ez az egyébként igen lassú folyamat a nyolcvanas évek elején kezdődött, majd a következő évtizedben némileg felgyorsult, igazi kiteljesedését pedig napjainkban érte el.

E változás eredményeképpen ma már a televíziót mint történetmesélő médiumot lebecsülő kijelentéseknek semmiféle alapja nincsen, hiszen a mai amerikai tévésorozatok jelentős hányada mind történetmesélői eszköztárában, mind látványvilágában felveszi a versenyt a nagyjátékfilmekkel. Különleges kreatív munkafolyamatoknak és a folytatásos történetmesélés adottságainak köszönhetően pedig ma már sokkal inkább a tévére jellemző az a fajta narratív kísérletezés, a határok feszegetése cselekményvezetés és jellemábrázolás terén, ami annak idején az igényes mozifilmeket különítette el a televíziós produktumoktól. Olyannyira, hogy túlzás nélkül kijelenthető: az utóbbi négy-öt évben rendre sokkal meglepőbb, igényesebb, intellektuálisan kielégítőbb és szórakoztatóbb történetek születtek tévére, mint amiket a moziban láthattunk. Bizonyos szériák, mint például a hazánkban is elérhető *Drót* (*The Wire*) a modern forgatókönyvírás csúcsát képviselik. A további radikális töredezés, illetve átalakulás előtt álló televíziós színtér, a különféle új platformok megjelenése újabb kihívások elé állítja a mai tévés történetmesélőket, így további izgalmas kísérletezések, újítások várhatók a következő években (remek előjel például Joss Whedon tévés kultkreatör² *Dr. Horrible's Sing-Along Blog* [Dr.

* Az írás első fele a témában korábban megjelent könyvem vonatkozó fejezeteinek passzusain alapul. Krigler Gábor: (*folyt. köv.*). *Hogyan írjunk tévésorozatot*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

1 Az amerikai filmgyártásban vonal feletti költségek („above-the-line expenses”) az alkotók, filmkészítők, kreatív munkák személyi honoráriuma, vonal alatti költségek („below-the-line expenses”) pedig a többi kiadás (a gyártástól az utómunkáig) számít.

2 Kreátor: író, akitől egy adott sorozat koncepciója származik. Hagyományosan komoly tapasztalatú, évek óta a szakmában dolgozó „nagy öregek”, mint Steven Bochco vagy John Wells tudnak eladni saját koncepciót, de jellemző az is, hogy más területen bizonyított profikból lesz kreátor (Michael Crichton, Alan Ball). A piac tágulásával egyre jellemzőbb, hogy akadnak szerencsés ifjak is, mint Josh Schwartz, aki szinte az egyetlen kapuján kilépve adta el a *Narancsvidek* (*The O.C.*) koncepcióját,



Drót

Rettenet éneklős blogja] című zseniális webmusicalje, amit a tavalyi írósztrájk közbeni leállás alatt barkácsolt saját zsebből, cimborái segítségével). Bár a tévés kultúra Amerikán kívül még sehol sem olyan fejlett, hogy minőségben felvegye a versenyt az ottani produktumokkal, azért a világ más részéről is érkeznek ígéretes folytatásos történetek (igaz, a televízió szerepe az internetnek és a time shifting technológiák³ terjedésének köszönhetően mindenhol gyorsan csökken a sorozatok terjesztésében). Bár az amerikai rendszer, infrastruktúra és rendelkezésre álló pénz máshol nem elérhető, azért a kreativitás ezt hosszú távon remélhetőleg kompenzálni fogja.

Jelen írás tárgya, hogy miként jutott el az amerikai televíziós szakma a mai magasságokba, hogy a lenézett kistestvérből miként lett sok kreatív nagyjágyú – írókon túl rendezők, operatőrök, producerek, komoly filmkészítők – szemében is vágyott végcél a sorozatkészítés. Ezen felül a tanulmány a sorozatkészítés, az epizodikus narratív kreáció folyamatába, alapvető fogalmaiba nyújt rövid betekintést.

A televíziós sorozatok típusai

Narratívájuk jellegét tekintve a sorozatokat hagyományosan két csoportra osztották: a *series* és *serial* típusú történetekre. Ha magyarosítani kellene ezt a két, egyébként idejétmúlt kategóriát, talán epizodikus és folytatásos sorozatokról beszélhetünk. (Jelen írás tárgya az amerikai, főműsoridőben sugárzott szériák világa, így kizárólag az ebben a környezetben vetített programok típusait tárgyalja, nem foglalkozva olyan műfajokkal, mint például a napi szappanopera vagy a telenovella.)

Az epizodikus narratív jellegű sorozatok jellemzője, hogy minden részben új történetet mesélnek el, az adott epizódban elindított minden cselekményszálát a rész végére lezárnak. A széria világát benépesítő szereplők jellege nem, vagy csak apró mértékben változik a sorozat története során, a lényeg az egyes epizódokon belül felvetett problémákra, kérdésekre, kihívásokra adott pillanatnyi reakciójuk. Ilyen típusú műfaj volt hagyományos, eredeti formájában a situációs komédia (például az *Egy rém rendes család* [*Married With*

és azóta több komoly széria kreatora, „showrunner”-e. A kreatör jellemzően producerkreditet kap a széria befejezéséig akkor is, ha a későbbi évadok megalkotásában már nem vesz részt. A kreatör gyakran vezető íróként marad a sorozatban, bár ha egyszerre több szériája is fut, ezt a feladatot másra bízhatja.

3 Time shifting technológiák: bármely eszköz, mely képessé teszi a nézőt, hogy adásidőtől függetlenül fogadja be a műsorokat. Ilyen a sorozat-DVD, az on-demand, a letöltés vagy a digitális rögzítés (TiVo).



CSI: A helyszínelők

Children)). Ilyenek továbbá az úgynevezett *procedural* drámák, melyek minden epizódja egy adott probléma (jellemzően bűnügyi, orvosi vagy jogi) megoldását dolgozza fel és járja körbe (hősei ennek megfelelően rendőrök, nyomozók vagy egyéb, bűnüldözésben jártas szakemberek, doktorok vagy jogászok). Az egyes epizódokat csak a helyszín és a fő szereposztás köti össze (például *A helyszínelők*-sorozatok [CSI], *Dr. House* [House M. D.], *MD*, *Shark – Törvényszéki ragadozó* [Shark]). Hozzá kell tenni, hogy az utóbbi évekre egyre jellemzőbb, hogy a tisztán procedural jellegű sorozatokban is teret kap a főbb figurák magánélete, melynek egyes aspektusait időről időre továbbszövik az írók, így bővítve a sorozat mitológiáját és mélyítve a karakterek jellemét. Egyértelműen epizodikus narratíva az antológiasorozat, mely különálló történeteket mesél el epizódról epizódra. Ezekben nincsenek visszatérő helyszínek és karakterek, gyakorlatilag különálló kisfilmekről van szó, gyakran a sorozatot létrehozó kreatív csapat bizonyos kulcsszereplői is változnak. Ilyen a *Horror mesterei* (*Masters of Horror*) vagy *A félelem maga* (*Fear Itself*), de jó példa a klasszikus *Alkonyzóna* (*Twilight Zone*) is.

Folytatásos történeteket mesélnek el a szappanoperák epizódról epizódra továbbgördülő cselekményvezetését használó dráma- és dramedy- (visszafogot-

tabb humorra építő, de alapvetően drámai szériák, mint a *Miért éppen Alaszka* [*Northern Exposure*]) sorozatok. Ez számos műfajt ölelhet fel a thrillertől a bűnügyi történetekig. Egyes szériák, mint a *Drót* vagy a *Kemény zsaruk* (*The Shield*) olyan szinten építenek a folyamatosságra, hogy gyakorlatilag élvezhetetlenné válnak, ha a néző a korábbi epizódok, sőt évadok történetének ismerete nélkül próbál bekapcsolódni. Ezért igen kockázatos a hordozó csatornák számára az ilyen sorozatok indítása, hiszen kezdettől fogva súlyos marketinggel kell biztosítani, hogy a közönség megismerje azt. Ugyanakkor ezek a szériák képesek igen erős kultstátust elérni és lojális rajongói bázist kialakítani. Jellemzően jól fogynak másodlagos csatornákon, DVD-n és letöltéssel, ezért ha igazán sikeresek, utólag nagy bevételt képesek termelni akár hosszú időn keresztül is. A folytatásos sitcomokról később még lesz szó, ezek annyiban különböznek a hagyományos komédiasorozatoktól, hogy főhőseik jellemfejlődése is nagy szerephez jut, nem esnek folyamatosan ugyanazokba a hibákba, illetőleg történetüknek iránya, meghatározott célja van. A minisorozatok Amerikában leginkább a fizetős csatornákra jellemzőek (például az idén több Golden Globe-bal kitüntetett, részben hazánkban forgott HBO-s *John Addams*), de ilyen, végleges számú



Drót

epizódon keresztül egyetlen nagy ívű történetet elmesélő szériának indult például az idén negyedik évadjával lezáruló *A szökés* (*Prison Break*) is.

A dráma- és dramedy-sorozatok, legyenek folytatások vagy epizodikusak, jellemzően egyórásak, ami a reklámszüneteket is tekintve 42 percnél felel meg. Fizetős csatornákon nem szakítják meg reklámok az adást, így ezeken az epizódok műsorideje gyakran kitevő a 60 percet. Kábeles adókon 45-50 perces egy rész. A komikus műfajok félórásak, ami kereskedelmi adókon 22 percet jelent, kábelcsatornákon 25-öt, míg az HBO-n és társain akár a teljes félórát kitölthetik.

Az epizodikus történetmesélés útja a televízióig

Roger Hagedorn médiakutató a sorozatot olyan narratív szöveggé definiálja, melyet „fogyasztói különálló, egymástól független egységekben fogadnak be, melyekhez különböző, de kiszámítható időközönként, azaz epizódon-

ként jutnak hozzá”⁴. Míg a többi narratív műfaj esetében a fogyasztó saját belátása szerint fogadja be a történetet (akkor és olyan tempóban olvas el egy könyvet, ahogyan szeretné), addig a sorozat megjelenését, tévében pedig a befogadás idejét, esetleges szegmentálását is annak kibocsátója szabályozza. (Mint ahogyan látni fogjuk, a time shifting korában az utóbbi egyre kevésbé igaz; a kibocsátás és a befogadás ma már egymástól elválasztható, az egyes epizódok szegmentálása megszüntethető, nem kis fejtörést okozva a reklámbevételekből élő nagy hálózatok programigazgatóinak.)

Az epizodikus forma egyik alapvető sajátossága a legtöbb műfaj esetében az epizódok közötti szüneteket megelőző függő kérdések⁵ gyakori szerepeltetése. Ennek lényege több kérdés nyitva hagyása az egyes epizódokban, ami folyamatos fogyasztásra ösztönzi a közönséget, hiszen mindig újabb és újabb kérdések merülnek fel, melyekre a választ részben vagy teljesen csak a következő epizódok során kaphatja meg.

A sorozatok történetmesélési szempontból tehát különböznek más narratív műfajoktól, de ez az eltérés mégsem gyökeres, hiszen bármely narratíva kérdések

⁴ Hagedorn, Roger: Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative. In: Allen, Robert C. (ed.): *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Routledge: London, 1995. p. 28.

⁵ Az epizód- vagy évadzáró, jelentős történeti függő kérdések angol elnevezése *cliffhanger*, melyet korábban gyakran használtak a televíziós sorozatok köznapi jelöléseként is.

felvetésén, majd esetleges megválaszolásán alapul (a legfőbb kérdés persze mindig: „mi történik ezután?”). Hogy miért van mégis szükség a szeriális történetmesélésre? A sorozatokat alapvetően kezdettől fogva három feladatra találták ki – vélekedik Hagedorn.⁶ Egyrészt önmagukat promotálják, vagyis – elsősorban a függő kérdéseken keresztül – arra biztatják a közönséget, hogy ismételten visszatérjen fogyasztásukhoz. Másrészt jó memékként tolják a többi sorozat, tehát a műfaj szekerét, azaz a sorozatok fogyasztására buzdítják közönségüket. Legfőképpen, és ez a kulcs, felfuttatják a hordozó médium népszerűségét.

Az előzmények

Egy-egy sorozat kezdetben a napilapok, magazinok olvasottságát tornáztta fel (tömegtermékké téve az egyes sajtóorgánumokat), később a rádió-, végül pedig a televíziós programok fogyasztása vált széles körben elterjedtté az adott médiumra kidolgozott szeriális narratív műfaj révén. Mindegyik médium tömeges fogyasztása elsősorban az ott megjelenő sorozatoknak volt köszönhető, bizonyítva, hogy a szériák rendkívül hatásos eszközök a fogyasztók nagy tömegének vonzására. Ha pedig kialakultak a fogyasztási szokások, a közönség más műfajú szövegek – programok – befogadására is készen áll. Egy-egy sorozat a mai napig meghatározza zászlóshajóként bizonyos csatornák arculatát, illetve vezeti fel az adott tévé főműsoridejének sikerét (ez hatványozottan jellemző fejletlenebb televíziós kultúrával bíró területeken, mint hazánkban is az RTL Klub és a *Barátok közt* esetében, miközben konkurense teljes kudarcot vallott ugyanezen a téren, de a köztévé programingja sem találta meg a saját közönségét, mely legalább bizonyos részben egy arculatdefiniáló és eseményszámba menő epizodikus narratíva hiányának tudható be). A narratív szériák nem pusztán új médiumok bevezetésére szolgálnak – elősegíthetik, megnövelhetik különféle nézői csoportok fogyasztását is (a tradicionális délutáni, napi szappanoperák korai formájukban például elsősorban a

nőket vonzották a televíziók elé). Hagedorn szerint „mikor egy médium közönséget kíván toborozni, narratív sorozatokat kezd megjelentetni”.⁷

Az első ilyen médium természetesen a nyomtatott sajtó volt. A XVII–XVIII. században a könyvek még mindig az elit igényeit szolgálták, a szélesebb tömegek számára elérhetetlenek voltak. Ezt felismerve egyes kiadók az ár csökkentése és a piac növelése érdekében nagyobb lélegzetű narratív munkákat epizodikus formában kezdtek megjelentetni az előfizetők számára. Az első ilyen sorozat 1678-ban látott napvilágot. Az epizodikus forma nem pusztán történetekre korlátozódott, tudományos és szakmai munkák is jelentek meg így, sőt a Bibliát is átültették folytatásos formába, már egészen korán. A XIX. században viszont már túlnyomórészt fikciós műveket adtak ki sorozat formában, melyek előzőleg nem jelentek meg, tehát kifejezetten epizodikus szerkezetben is íródtak. Az első ilyen mű Charles Dickens *A Pickwick klub* című regénye volt. A viktoriánus időszak számos kiemelkedő írója jelentette meg alkotásait sorozatok formájában különböző lapok és magazinok hasábjain.

Nemcsak Angliában vált bevett gyakorlattá, hogy egyes sajtótermékek példányszámának növelése érdekében szeriális történeteket jelentessenek meg, akár politikai lapokban is. A XIX. század közepére Franciaországban is versengtek a kiadók egy-egy nevesebb szerző, például Balzac, Dumas vagy Zola újabb munkái sorozatközlésének a jogaiért. Eugène Sue *Les mystères de Paris (Párizs rejtelmei)* című sorozata 147 epizódot ért meg, és két év alatt több ezer előfizetőt vonzott a *Le journal des débats* című laphoz. Egy konkurens kiadó lecsapott a szerző következő munkájának jogaira, és előfizetőinek számát ezzel több mint tízszeresére növelte, Sue pedig a kor legjobban fizetett francia írója lett.⁸ Elsőként Sue fejlesztette tökélyre egyébként a függő kérdés, illetve a cliffhanger technikáját azáltal, hogy története minden epizódját a legfeszültebb narratív pontnál vágta el, biztosítva ezzel olvasói visszatérését a következő részekhez. A francia író olyan mértékre fejlesztette sorozatírói eszköztárát, hogy a

⁶ Hagedorn: Doubtless to be continued. p. 28.

⁷ ibid. p. 29.

⁸ ibid. p. 31.

későbbiekben – előrevetítve a televíziós szappanoperák alkotóinak technikáját – már a megjelenés tempójában szőtte tovább a cselekményt, amit így az olvasói reakciók fényében tudott formálni. Ennélfogva az egyes szereplők sorsának alakulásába bizonyos mértékig az olvasók is képesek voltak beleszólni, ami növelte a fogyasztók meglepedettségét a művel kapcsolatban. A napilapokban megjelenő sorozatjellegű fikciós művek igencsak megnövelték az újságok olvasottságát. Míg korábban az újságolvasás a művelt, értelmiségi réteg időtöltése volt, a sorozatban kiadott narratív művek megjelentetése széles tömegek számára tette csábítóvá a lapok vásárlását.

Az újságokban megjelenő sorozatok repertoárja nem merült ki regények epizodikus publikálásában. Talán nem túlzás, ha a későbbi, rádióban majd tévében hatalmas sikert aratott szituációs komédiák előfutárának tekintjük az első komikus képregényeket, melyek először a XIX. század végén láttak napvilágot amerikai napilapokban. Ezeknek a két-három kockából álló kis komikus szösszeneteknek az epizódjai jellemzően nem állnak össze egész történetté, hanem önmagukban alkotnak egy-egy szimpla, komikus szituációt. Szeriális jellegüket egy központi, visszatérő főhős és a körülötte csoportosuló állandó mellékalakok ismételt szerepeltetése adja (bár jóval később született, ilyen képregényhős a mára kultikussá vált *Garfield*, a cinikus, kövér macska, aki egy ostoba kutyával és örök vesztes gazdájukkal tengeti életét).

Az új lehetőséget, a képregényt természetesen más narratív műfajok írói is kihasználták, és nemsokára valódi történetek is megjelentek ilyen formában; kaland- és bűnügyi sztorik színesítették a palettát a különféle napilapok hasábjain. A *Chicago Tribune* lapjain kelt életre *Dick Tracy*, a híres nyomozó a harmincas években, míg egy rivális napilap *Flash Gordont*, az űrutazót állította csatasorba.

A filmsorozatok

A századelőn egyre szaporodó filmszínházak üzemeltetői, melyek akkor még többségében maguk a filmeket előállító stúdiók voltak, szintén felismerték az epizodikus történetmesélésben rejlő lehetőségeket a médium népszerűségének további növelésére. Az ötlet

azonban a nyomtatott sajtó képviselőiben merült fel legelőször. Az 1910-es évek elején az *Evening American* napilap női mellékletében publikált *What Happened to Mary?* (*Mi történt Maryvel?*) folytatásos történetét kiegészítő, tizenkét epizódból álló filmsorozat került a filmszínházak műsorára, melynek egyes részeit egy-egy hónapos csúszással mutatták be. A sorozat olyan sikeres lett, hogy újabb hat epizódot forgattak hozzá, a lap példányszáma pedig természetesen az egekbe szökött.

A rivális lapok persze rögtön felugrottak a filmsorozatszekérre, és a stúdiókkal karöltve saját folytatásos történeteik megfilmesítésébe kezdtek. Az *Evening American* sikere utáni évben a *Chicago Tribune* ötven-ezer új előfizetőt toborzott saját fejlesztésű sorozatával, mely az újságban és a filmszínházakban egyszerre futott. Az 1910-es évek közepére a filmszínházak forgalma és a stúdiók bevétele is jelentősen megnövekedett. Ennek nyomán a producerek hamar ráébredtek, hogy nincs is szükségük a napilapok közreműködésére, hiszen azok kihagyásával a sorozatok teljes profitja a stúdióknál marad. A stúdiók által készített, immár újságoktól független filmszériák sikere a harmincas-negyvenes évekig töretlenül folytatódott. Nem sok idő kellett hozzá, hogy a producerek felismerjék a gyerekekben mint közönségben rejlő üzleti lehetőségeket, és ekkorra már rendszeresen forgattak kifejezetten e korosztály részére mesesorozatokat. A mozikban vetített filmszériák csillaga aztán a rádió megjelenésével áldozott le végleg a negyvenes években.

Sorozatok a rádióban

A húszas évek sikertelen szárnypróbálgatásait és viszonylagos népszerűtlenségét követően az évtized végére kialakult a rádióban az amerikai műsorszórás jellegét a mai napig meghatározó szerkezet, vagyis a hirdetőik által finanszírozott kereskedelmi jellegű programstruktúra. A harmincas évek elejére a legnépszerűbb rádióműsor, a később televízióban is továbbélő *Amos 'n' Andy* – egy karakteralapú történeteket elmesélő, heti komikus széria – adásonként 40 millió hallgatót vonzott. A hirdetőik számára ez mesés lehetőségeket tartogatott, így a hangjátéksorozatok elszaporodása nagyon rövid idő kérdése volt.

Eleinte a szponzorok az esti fő műsoridőre koncentráltak, és az *Amos 'n' Andy* sikere nyomán komikus szériákat sugároztak, ám hamarosan felismerték a délutáni hallgatóságban, azaz a háziasszonyok közösségében rejlő piaci lehetőségeket. Ebben a műsorsávban ennek megfelelően drámaszériák sugárzását kezdték meg, melyek fő karakterei túlnyomórészt a célközönségnek megfelelően háziasszonyok lettek, akik a nagy gazdasági válságot követő időszak problémáival küszködve élték mindennapjaikat. Ezeknek a drámaszériáknak a szponzorai a célközönségre való tekintettel általában egészségügyi és szépségipari termékek, valamint tisztítószeres előállítói voltak, innen a kissé pejoratív felhangú szappanopera elnevezés, mely azonban mára egy egész műfajt jelöl, noha a legmodernebb drámasorozatok alap helyzete, témája, narratív technikái még nyomokban sem emlékeztetnek a korai előfutárokéra.⁹ Érdekesség, hogy az egyik legnépszerűbb amerikai szappanopera-sorozat, az 1937-ben indult *The Guiding Light* (*Vezérlő fény*) az ötvenes évek elején „átköltözött” a televízióba, ahol a mai napig kiemelkedő nézettségnek örvend (és tartja a leghosszabban futó fikciós sugárzott program rekordját).

Az 1940-es évek volt a rádiós hangjátéksorozatok aranykora. Napközben a kereskedelmi programok kilencven százalékát tették ki a különféle sorozatok, melyek közt a szappanoperák és komikus szériák mellett elsősorban serdülőket megcélzó kaland- és tudományos-fantasztikus történeteket, valamint krimiket találunk szép számmal. A televízió elterjedésével azonban a rádiószériák iránti érdeklődés megcsappant, a szponzorok pedig ezt felismerve gyorsan átpártoltak az új médiumhoz. Az ötvenes évek közepére egyetlen narratív jellegű rádiós sorozat sem maradt adásban. (Ugyanakkor a hangjátéksorozatok népszerűsége Nagy-Britanniában a mai napig kiemelkedő, a brit tévés forgatókönyvírók jelentős hányada dolgozik a rádióknak is.)

A szappanoperák aranykora

Míg a rádió megjelenése után a műsorszórási szolgáltatók kísérletezgetésre kényszerültek a programok szerkezetét,

jellegét tekintve, a televízió indulásakor nem voltak ilyen gondjaik, hiszen a bevált módozatokat egyszerűen átvették a rádiótól. A szponzorok elsőként a szappanoperák adaptálásával próbálkoztak az új médiumon. A sikeres rádiós sorozatok egy az egyben való átültetése tévére azonban nagyon ritkán működött (a *The Guiding Light* szerencsés kivételnek számított, és fura módon sokáig párhuzamosan adták rádiós és televíziós sorozatként egyaránt) – a közönség vélhetően egészen másképpen képzelte el a hősokeket, környezetüket, mint ahogyan a képernyőre kerültek, így sokan elpártoltak a korábban szeretett programoktól. Ennek következtében a televíziós hálózatok döntően új sorozatokat fejlesztettek. Az ötvenes években összességében harmincöt különféle szappanopera indult több-kevesebb sikerrel.

Az 1960-as években indultak minden idők legsikeresebb szappanoperái, köztük a *General Hospital* (*Köz-kórház*) és a *Days of Our Lives* (*Életünk napjai*), melyek hamarosan napi egy órában kerültek adásba, és máig óriási nézettséggel futnak az Egyesült Államokban, illetve jó néhány másik országban. Töretlen sikerük nem kis részben az egyre merészebb témaválasztásnak, a vitatott társadalmi témák történetbe ágyazásának tudható be. Erre az időszakra jellemző az egyes szériák feletti kizárólagos szponzori felügyelet visszaszorulása. Míg addig egész műsorokat egy-egy nagyobb cég (például a Procter & Gamble vagy a Lever) finanszírozott, ezáltal komoly kontrollt gyakorolva a teljes írói és gyártási folyamat felett, a hatvanas években megindult a rövid, fél-egyperces reklámok kora. A nyúlfarknyi reklámszpotokból a műsor nézettségétől függően többet lehetett értékesíteni, ami jelentősen megnövelte a csatornák bevételeit, így az egyes programok gyártása és finanszírozása többé nem egy-egy cégtől függött (noha a Procter & Gamble a mai napig tulajdonosi részesedéssel rendelkezik több napközbeni szappanoperát előállító cégben).

Drámák főműsoridőben

A hetvenes évek végétől a brit közszolgálati BBC A *Forsythe Saga* című miniszériájának sikerén felbuzdulva

⁹ Nem ritka, hogy minden folytatásos történetzálatot alkalmazó narratív televíziós műfajt szappanoperaként jellemezzék, legyen az thriller, mint a *24* vagy a *Lost*, vagy épp családi dráma, mint a *Testvérek* (*Brothers and Sisters*) vagy az *Édes drága titkaink* (*Dirty Sexy Money*).

az amerikai hálózatok is kifejlesztették saját, történetüket véges számú epizódon keresztül elmesélő sorozataikat. Rögtön az első, az Afrikából elhurcolt, Amerikában rabszolgaként eladott feketék hányattatásait elmesélő *Gyökerek* (*Roots*) kiugróan sikeres volt: záró epizódja minden idők harmadik legnézettebb televíziós programja lett Amerikában.

Ekkor jelentek meg a főműsoridőben sugárzott, magas produkciós értéket képviselő, nagy költségvetésű, heti sugárzású szappanoperák is a nagy hálózatok műsorán. Ezeket készítők eleve oly módon tervezték, hogy kifinomultabb történet- és cselekményvezetésük, magasabb gyártási értékeik, látványosabb kiállításuk ne csak a háziasszonyokat, hanem a férfiakat is a képernyő elé vonzza. Az első ilyen szappanopera, a *Dallas* kolosszális sikernek bizonyult: 1980. november 21-én sugárzott epizódja történetesen minden idők második legnézettebb programja volt az Egyesült Államok televíziózásának történetében.

A nyolcvanas években az USA országos lefedettséggel bíró tévéhálózatainak befolyása csökkent az egész Amerikában elérhető kábelcsatornák számának ugrásszerű gyarapodása miatt. E jelenség nyomán a legyártott műsorok, így a szkriptelt, fikciós programok száma is emelkedett, ugyanakkor a választási lehetőségek robbanásszerű növekedése miatt az egy műsorra jutó nézettség folyamatosan csökkent. „A három nagy hálózat hegemoniájának hanyatlásával párhuzamosan talán még logikus is, hogy a hálózatokra jellemző szeriális műfajok, mint a sitcom, a krimi-, az orvosi és jogi szériák növekvő műveltségi szintet mutatnak. A kisebb közönséget mindig homogénebb közönségnek lehet feltételezni. A homogenitás ösztönözést feltételez – az igazság egy formáját –, ami általában javít a dráma minőségén.”¹⁰

Vagyis a hálózatok döntéshozói belátták, ha nem lehet pusztán a lehető legtöbb embert leültetni a

tévék elé egy időben, meg kell találni azokat a minél homogénebb csoportokat, melyek hajlandóak ezt megtenni, illetőleg akiknek a tévé elé ültetése a hirdetőik szempontjából a legelőnyösebb. Ez a csoport pedig a művelt, városban élő, felfelé mobilis, azaz tehetős értelmiségi réteg, akiket egyre több igényes, őszinte műsorról próbáltak megszólítani. Nekik készültek az olyan sitcomok, mint a hazánkban is sikerrel sugárzott *Taxi* és a *Cheers*, illetve a *Brothers*, mely a televíziós drámák történetében először tett meg főhősnek homoszexuális karaktert. Ekkor születtek az első úgynevezett designer drámák¹¹ is, a kilencvenes évek high concept¹² sorozatforradalmának előfutárai.

Steven Bochco sztárproducer keltette életre 1981-ben a mai high concept szériák atyját, a *Zsarubluést* (*Hill Street Blues*), mely felrúgta a tévés gyártás addigi szabályait, és lefektette a minőségi sorozatok alapjait kreatív és gyártási szempontból egyaránt. Az addigi tisztán „procedural”, „a hét bűnesete” alapú krimisorozatok narratív egyszerűségén (a bűntény elkövetése, az áldozat, a gyanúsítottak bemutatása, a nyomozás, a rejtély megoldása) túllépve és valóság-hűbb történeti eseményeket, cselekményvezetést alkalmazva voltaképp a szappanoperák epizódokon, sőt évadokon átívelő történetességét vette át. Gyártási szinten pedig elsőként alkalmazott egy szinte dokumentarista, „in your face” jelleget, Arriflex kézikamerás felvételekkel, gyors, zaklatott vágásokkal és szakítva az addig jellemző művi dialógusokkal, keményebb hangzású, való életet imitáló párbeszédet adva főhősei szájába, akiknek munkájukon túl fontossá váltak magánéleti problémáik is.

Ugyanaz a gyártó cég, az MTM Enterprises készítette a pusztuló városi környezetben üzemelő, állandó forráshiányokkal küszködő kórházban játszódó, Egy

10 Marc, David: *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*. Malden: Blackwell, 1997. p. 136.

11 Designer dráma: elsősorban újságírók, esztéták által használt, nem szakmai terminus; az aprólékos kreációval, a narratíva, illetve a megfilmesítés elemeinek (rendezési stílus, produkció- és díszlettervezés) gondos megtervezésével kifejezetten a jól kereső, értelmiségi városi közönséget megcélzó sorozatokat jelöli.

12 High concept: minél egyszerűbb, ha úgy tetszik, szenzációsabb alapgondolatra épülő koncepció, amit akár egy mondatban el tud mesélni az egyik néző a másíknak (például hajótörtek rekednek egy titokzatos jelenségtől hemzsegő szigeten; egy terroristaelhárító kormányügynök egy napja valós időben elmesélve; egy mérnök börtönbe juttatja magát, hogy az épület magára tetováltatott tervrajzát és néhány odabent raboskodó nehézfiú segítségét felhasználva kijuttassa ártatlanul halálra ítélt testvérét).



Lost – Elűntek

kórház magánélete (*St. Elsewhere*)¹³ című sorozatot, mely az orvosi drámákat újította meg hasonlóképpen. E két szériát tekinthetjük a mai tévés kreáció és narratíva előfutárainak. Az ensemble szereposztás (azaz a nem egy, hanem számos „egyenrangú” főhősre építő történet), a realiztikus helyzetek, a párhuzamosan futó cselekményszálak, a bőven adagolt fekete humor az *Egy kórház magánéletét* is élesen elkülönítette a mosolygós, gondtalan és jószágos doktor bácsikat szerepeltető korábbi orvosi szériáktól, és új standardot teremtett.

Érdemes megemlíteni egy Magyarországon is sikerrel játszott, érdekes próbálkozást, a Bruce Willis karrierjét megalapozó *A símlis és a szendét* (*Moonlighting*), mely a sitcom és a franchise-széria¹⁴ stílusjegyeit ötvözte briliáns módon. Bár inkább az utóbbi jegyeit hordozta, dialógusa és egyes cselekményvezetési megoldásai határozottan a situációs komédiákat idézték. A két fő

karakter, David Addison és Maddie közötti URST (vagyis szerelmi feszültség)¹⁵ az eszköz használatának iskolapéldája.

Dráma fronton a legmeghatározóbb szériák a kilencvenes években a mai napig hallatlan népszerűségnek örvendő *Vészhelyzet* (*ER*) és az *X-Akták* (*The X Files*), illetve a procedural drámákat megreformáló *Esküdt ellenségek* (*Law & Order*) és spin-off-jai¹⁶ voltak. Ezek már konkrétan műveltebb rétegeket próbáltak megcélni összetett narratíváikkal, illetve ebben az időszakban vált komoly jelentőségűvé a sorozatok értékesítése világszinten, tehát az írók de facto nem pusztán az amerikai közönség ízlését próbálták eltalálni, illetve befolyásolni a szériák megdöbbentő világsikerét követően.

Ezzel el is érkeztünk a XXI. századhoz és annak nagy sorozatreneszánszához. A kábelcsatornák korai nagy öregjei az *Oz* és a *Maffiózók* (*The Sopranos*), míg a háló-

13 A cím lefordíthatatlan szójátékot tartalmaz. A biztosítással rendelkező betegeket fogadó kórházakat általában St. valaminek nevezik Amerikában. Az ebben a sorozatban szereplő kórház, a lelepattantabb közkórházak egyike, a szociális hálón átesetteket fogadja, ezért ez a neve – kb. Szent Máshol.

14 Franchise-széria: drámasorozat, ami ún. „franchise”-t, azaz felismerhető márkát, védjegyet teremt karaktereivel vagy alaphelyzetében, mely más médiumokban is felhasználható – magazinok készülnek a szériáról, a sorozat univerzumában játszódó könyvek, illetve ma egyre inkább mobiltelefonos, internetes tartalmak születnek.

15 URST: unresolved sexual tension, feloldatlan romantikus/szexuális feszültség.

16 Spin-off: egy adott sorozat egy vagy több karakterét vagy csak alaphelyzetét feldolgozó új széria (például *Jóbarátok* és *Joey*; a különféle *CSI: A helyszínelők* sorozatok).

zatokon az első fecske a *Buffy, a vámpírok réme* (*Buffy the Vampire Slayer*) volt. A mai nagy narratív kísérletezést a *Drót* egyenes előfutára, a *Gyilkos utcák* (*Homicide – Life on the Killing Streets*), illetve a tragikusan rövid életű *EZ Streets* vetítette előre. A procedurális tájképen a *helyszínelők* franchise változtatott nagyot, míg a *Lost – Eltűntek* és a *24*, azaz a high concept összeesküvés-thrillerek közvetlen elődjének az *Alias* tekinthető. Ezek kritikai és közönségsikere nyomán sorra érkeztek követőik, miután a producerek felismerték, hogy bizonyos sorozatok kultstátust elérve újradefiniálják a hordozó médium arculatát. A kisebb kábel-, illetve a prémiumcsatornák¹⁷ is felugrottak a sorozatszékere, az FX sikereit megirigyelve a TNT (*A főnök* [*The Closer*], *Leverage* [*Hatalom*]), az AMC (*Mad Men – Reklámőrültek* [*Mad Men*]), majd az A&E (*A független* [*The Cleaner*], *Breaking Bad* [*Lazulás*]) fogott saját sorozatgyártásba, de rendel szériákat a Spike és a Lifetime is. A prémiumcsatornák közül az HBO trónjára törekedve előbb a Showtime, majd legutóbb a Starz kezdett lázas tartalomfejlesztésbe, előbbi komoly kritikai és közönségsikerral (*Tudorok* [*The Tudors*], *Dexter*, *Kalifornia* [*Californication*] stb.), utóbbi egy óriási baklövessel (*Crash* [*Ütközések*]) igyekezve megalapozni határokat feszegető imázsát.

Sitcomtörténelem

És hogy melyik volt a televíziós történelem legnézettebb műsora? Egy szituációs komédia, az Altman-film alapján készülő *M.A.S.H.* 1983. február 28-i epizódja (77%-os részesedést hozott a CBS csatornának, ami 50,15 millió családot, azaz úgy 105 millió nézőt jelentett akkor). A komédia kitartóan a legnépszerűbb zsáner a tévében is. Ennek egészen kézenfekvő okai vannak: a szituációs komédiák nem igényelnek fokozott szellemi igénybevételt a néző részéről, a humor biztosítja a kikapcsolódást, rövid időtartamuk során (20-22 perc epizódonként) kompakt, végletekig sűrített formában mesélnék el egy történetet. A bemuta-



Maffiózók

tott történetek, cselekményszálak rendkívül egyszerűek, könnyedén beazonosíthatóak, a komikum a szituációkból és a karakterekből fakad, sokszor verbális, így bármikor könnyű bekapcsolódni anélkül, hogy a történet logikája, a cselekmény kohéziója csorbulna a néző számára.

A hazai sitcompróbálkozások sikertelensége egy fatális félreértésből adódott, nevezetesen abból, hogy a történet egyszerűsége egyenlő az együgyűséggel. A sitcom szigorú cselekményszövése, a rendelkezésre álló kevés idő és kreatív eszköz gazdaságos használata, a setup/pay-off¹⁸ következetes és elmaradhatatlan alkalmazása komoly fókuszot és odafigyelést követel meg a

17 Prémiumcsatorna: fizetős adók, melyek reklámok nélkül sugároznak adott havidíj ellenében, jellemzően mozifilmeket, különleges sporteseményeket és egyre inkább saját fejlesztésű tartalmakat.

18 Setup/pay-off: előkészítés és lecsapás, alapvető narratív eszköz a történeti ok-okozatiság fenntartására, a véletlenek elkerülésére.

kreáció során a szerzők részéről. Mindemellett a könnyed hangulatban elmesélt történetek egyes szériák esetében komoly szociális kérdéseket feszegetnek. A komédia egyik alapvető tulajdonsága, hogy „a humoros kontextus lehetővé teszi olyan nézetek kifejezését, melyek a társadalmi problémákat liberálisabb hozzáállásból közelítik meg”¹⁹, a könnyed felszín tehát nem egyszer komolyabb mondanivalót takar – a történet pedig rögtön több síkon értelmezhető.

Ugyanakkor sok sitcom nyújt a nézők számára rendkívül erős párhuzamot saját életükkel, megkönnyítve ezzel a kötődés kialakulását a program karakterei és saját mindennapjaik között. Számos szituációs komédia koncepciója alapul azon, hogy fő karakterei megrekednek bizonyos csapdahelyzetben; a főbb figurák belekényszerülnek egy szituációba – legyen az egy munkahely, egy diszfunkcionális család, egy társadalmi osztály vagy egy nem éppen fényesen működő házasság –, amiből valamely oknál fogva nem képesek kitörni. „A nézők azonosulnak e karakterekkel, és tanúi lehetnek, miként lehet viselkedni e helyzetekben, illetve megszökni belőlük. De ha mást nem is, legalább közösséget érezhetnek a képernyőn látott figurákkal, és láthatják saját szorult helyzetük komikus oldalát.”²⁰

A sitcomok hajnala

Ez a műfaj is először a rádióban tűnt fel: a legelső televíziós sitcom (*Mary Kay and Johnny*), melyet 1947-től sugárzott az azóta megszűnt amerikai televíziós hálózat, a Dumont, eredetileg hangjáték formájában indult. Ezután számos további szituációs komédiát adaptáltak rádióból televízióra a negyvenes-ötvenes években.

A műfaj előfutárának az Amerikában oly népszerű és nagy hagyományokkal bíró komikus műfajok tekinthetők, mint a különféle varietészerű show-műsorok és a stand-up comedy. Utóbbi tradíciója egészen a XIX. századi országjáró revüműsorokig vezethető vissza.

Az ilyen jellegű, a közönséget közvetlenül megszólító, témájukban nagyrészt rasszista kabaréjelenetek humorának szenvedő alanyai legtöbbször a földéken dolgozó fekete rabszolgák voltak, akiket fehér komé-

diások személyesítettek meg, némi festékekkel arcukon. Az énekes-táncos számok biztosították a revü és varieté jellegét a többszereplős tréfás jelenetek és vicces monológok közt. Ezek a minstrel show-nak nevezett helyi és vándorprogramok a rádió elterjedésével jutottak növekvő, immár nemzeti méretű népszerűséghez. Rádiós varietékomédiák, illetőleg sitcomok alapjául szolgáltak, majd a televízió megjelenésével meghódították az új médiumot is. Ilyen volt egyebek mellett a *Beulah* című sitcom, melyet az ABC társaság tartott műsoron 1950 és 1953 között. A polgárjogi mozgalom eskalálódásával aztán a rasszista sztereotípiákra építő, a feketéket sértő műsorok visszaszorultak – de a műfaj megerősödött.

Több száz szituációs komédia született a műfaj televíziós történelmének mintegy hatvan éve alatt. Az egyes elkülöníthető korszakoknak megvolt a saját jellemző sitcomtípusuk, melyekből az adott időszakban egy nagy sikerű prototípust követően a legtöbb utánpótlás készült. A negyvenes években a nagyvárosban, luxuskörülmények között élő, jómódú párok, családok játszották a főszerepet a legtöbb sitcomban (ilyen volt többek közt a *Goldbergs*), míg a következő évtizedben a közép-, illetőleg felső középosztálybeli, a kertvárosokba kiköltözött családok körül bonyolódott a legtöbb műsor cselekménye. A családi élet felhőtlen boldogságát bemutató, a történetek végén komoly erkölcsi tanulságokat puffogtató, romantikus és idealizált világot prezentáló amerikai komédiaszériák (mint a *Father Knows Best* [*Apa jobban tudja*], ami egyébként hét éves tévés pályafutását megelőzően öt esztendőn keresztül a rádióban ért el sikereket, vagy a *Leave It to Beaver* [*Majd Beaver*]) hatalmas nézettséget értek el, és a legjellemzőbb műsортípusként uralták a nézettségi listák élmezőnyét a hatvanas évek közepéig.

Az összes típusra jellemző volt egyébként, hogy a kezdeti sikereket elérő, úttörő próbálkozásokat rövid időn belül mérhetetlen mennyiségű utánpótlás követte, melyek jó esetben csavartak valamennyit az eredeti formulán, új hozzávalókkal ízesítették a bevált receptet, rosszabb esetben pedig egy az egyben lekopintották a népszerű programokat.

19 Smith, Anthony (ed.): *Television. An International History*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 111.

20 ibid, p. 112.

Az ötvenes években Nagy-Britanniában is egyre elterjedtebbé vált a televízió, természetesen egészen más formában, mint az Egyesült Államokban. A mai értelemben vett kereskedelmi jellegű televíziózás Európában lényegesen később jelent csak meg, a nyolcvanas évekig széles körű elterjedésének anyagi és infrastrukturális feltételei nem voltak adottak. Angliában így a közszolgálati csatorna vetítette a saját gyártású dráma- és komédiaprogramokat, melyek költségvetésben, gyártási minőségben messze elmaradtak, alapkoncepciójukban gyökeresen különböztek az amerikai műsoroktól. A szituációs komédia azonban Nagy-Britanniában is hamar népszerű műfajjá vált.

Az ötvenes években ott is a családok körül bonyolódó sitcomok voltak a leggyakoribbak, ám egészen más megvilágításba helyezve: a háború után egy évtizeddel még mindig jellemzőek voltak a súlyos megszorító intézkedések, nagy volt a nélkülözés. Az átlagos sitcomcsalád (*The Grove Family*, *The Larkins*) így a munkásosztályból, illetve az alsó középosztályból került ki. Történeteik hangulata sokkal fanyarabb, tragikomikusabb, ábrázolásuk jóval realistább volt, mint az amerikai sitcomok álomcsaládjaié. Mivel a brit sitcomok íróira semmiféle nyomás nem nehezült a szponzorok részéről, hogy idealizált, fogyasztásra összpontosító módon mutassák be az elképzelt tökéletes családi életet, amerikai kollégáikkal ellentétben ők maradhattak a valóság talaján. A britcom néven is emlegetett angol sitcomhagyomány mindig is jellemzően realiztikusabb történetekre, sok esetben kifinomultabb, szarkasztikus és nem utolsósorban bizarrabb humorra épített (vagy egyes esetekben épp teljesen szürreális irányba ment el, gyökeresen szakítva a realizmussal).

Az 1960-as években az átlagos amerikai család életét idealizáló szériák helyét az Egyesült Államokban fokozatosan átvették az életük kisiklását követően boldogulni próbáló családok mindennapjait bemutató sitcomok. Ezeknek persze még mindig semmi köze nem volt a nélkülözés, nyomorgó brit sitcomfamíliák problémáihoz. A kilenc éven át sikeres *Beverly Hillbillies* egy egyszerű farmerdinasztiáról szól, akik olajat fedeznek fel a farmjukon, majd a váratlanul nyakukba szakadt

mesés gazdagságtól megrészegülve a csillogó Beverly Hillsbe költöznek.

Külön alműfajt alkottak a megrögzött agglagényekről szóló komédiasorozatok, akik apaszerepbe kényszerülnek, miután elárvult gyermekeket kénytelenek magukhoz venni (*Love That Bob!* [Ez az, Bob] vagy *Bachelor Father* [Agglagény apu]) – mai utódjuk az egyik legnépszerűbb program jelenleg Amerikában, a hagyományos sitcomeszközökkel rögzített *Két pasi meg egy kicsi* (*Two and a Half Men*).

Kizárólag eszképzizmus

A hatvanas évek közepétől sok minden megváltozott az Egyesült Államok médiájában, így a televíziós dráma terén is. Az ország kezdte elveszíteni – képzelt és utólag láthatóan hamis – ártatlanságát. A McCarthy-érát követő közéleti depresszió, a Kennedy-gyilkosság rányomta bélyegét a televíziós műsorszerkesztésre is. „A hatvanas évek közepére a műfaji háborúk győztesei a televíziózásban nyilvánvalóvá váltak. A főműsoridőt ekkorra már kizárólag három formátum dominálta, mindegyik narratív, elbeszélő jellegű: a félórás sitcom, az egyórás akció/kaland drámaszéria és a kétórás nagyjátékfilm (ekkoriban még túlnyomórészt mozifilmek, az első direkt a televíziónak készült nagyjátékfilmeket az 1964-65-ös szezonban mutatták be). Az alapvető műfajok vékonyodó listájáról a sitcom vált a csatornák programbeosztásának központi elemévé. Több sitcom végezte a nagy nemzeti top 25-ben a 60-as években, mint az összes többi programtípus egybevetve.”²¹

A televíziós hálózatok tehát nem vállaltak kockázatot, a jól bevált receptekre építettek, azok közül is leginkább olyanokra, melyek politikai szempontból a legkisebb támadási felületet nyújtották. A sitcomok, ha lehet még a korábbinál is nagyobb mértékben koncentráltak pusztán a szórakoztatásra, eszképzizmusra, vagyis a menekülést szolgálták a valóság elől. A *Beverly Hillbillies* szerencsés parasztcsaládjá mellett a *Gilligan szigete* (*Gilligan's Island*) hajótöröttjei is fantasztikus élethelyzetben találják magukat: egy paradicsomi szigeten, ahol étel-ital van dosztig, semmi gond nem nyomaszt, lehet egész nap heverészni – csak sajnos

hazajutni nem (bizonyos szempögből nézve a *Lost* rémálomszigetének komikus megfelelője volt tehát a helyszín). A korszakra jellemzőek voltak még a katonai életet idealizáló komédiaszériák. A vietnami háború esztelen vérontásával mit sem törődve több sitcom (*Hogan's Heroes* [*Hogan hősei*], *McHale's Navy* [*McHale tengerészete*] stb.) hazudta el a valóságot, és úgy állította be a hadsereg intézményét, mint ami másról sem szól, mint bajtársiasságról és jópofa csínyekről.

Ám a legnépszerűbb alműfajnak a David Marc által „magicom” gyűjtőnéven emlegetett, a fantasztikum vonzásában (is) formálódó műsorok bizonyultak – olyanok, mint az *Addams család* (*The Addams Family*), a nagyon hasonló *Munsters* (*Szörny család*), a *Földre szállt boszorkány* (*Bewitched*), a *Jeannie, a háziszellem* (*I Dream of Jeannie*) vagy a *Kedvenc Marslakóm* (*My Favourite Martian*) –, melyeket jóindulatú szörnyek, boszorkák, dzsinnek, földönkívüliek népesítettek be. Különleges képi és hanghatások, trükkök – illetve esetenként abszurdba hajló humor – színesítették e fantasztikus szériákat. Az epizódok valódi vágyteljesítést szolgáltak: ki ne szeretne pusztán gondolata erejével kitakarítani, vagy vacsorát készíteni a családnak, ahogyan azt a *Bewitched* boszorkány-háziasszonya, vagy *Jeannie, a háziszellem* tette?

Komolyodó komikum

Bár az életszínvonal a hatvanas években valamelyest emelkedett Nagy-Britanniában is, az angol sitcomok továbbra sem vesztek realista jellegükből. Ebben az időszakban a szigetországi komédiák legjellemzőbben a felsőbb társadalmi osztályokba jutás kilátástalanságáról szóltak – humoros formában, mint a *Hancock* vagy a *Steptoe and Son* (*Steptoe és fia*). Utóbbit Norman Lear, amerikai producergénius, számos kirobbanó népszerűségű szituációs komédia (majd később designer dráma) fejlesztője, kreatora pár évvel később hazai környezetbe ültette át *Sanford and Son* címmel, egy afroamerikai apát és fiát téve meg főhősnek – mely abban az időben és társadalmi helyzetben forradalmi újításnak számított.

Az 1970-es években mindkét nagy sitcomfronton újra előkerült a családi élet mint alaphelyzet, de egészen más megvilágításban, mint korábban. Felerősö-



Lost – Elűntek

dött a nemi szerepek kérdése, illetve a rasszizmus és a multikulturális közeg problémái. Nagy-Britanniában a *Love Thy Neighbour* (*Szeresd szomszédodat*) és a rendkívül jelentős, mai napig sokat emlegetett *Till Death Do Us Part* (*Míg a halál el nem választ*) érintette először ezeket a társadalmi kérdéseket. Előbbi sikerrel figurázta ki a bigott, nacionalista érzelmű munkásosztálybeli fehér briteket, akik egyre többen voltak kénytelenek színesbőrű, eltérő vallású és kultúrájú családok szomszédságában élni; utóbbi szokatlan figurát tett meg főhősének: egy örök elégedetlenkedő, lázadó, szűklátókörű proletár londoni családapát. Rajta keresztül szintén a rasszizmust, az intoleranciát vette célba. Ezt egyébként újfent sikerrel „amerikanizálta” Norman Lear *All in the Family* (*Minden a családban*) címmel, amely megreformálta az amerikai sitcomot a hetvenes években.

Ezt megelőzően Amerikában a valamivel realisabb alapokon nyugvó, ám a zord valóságról még mindig tudomást sem vevő, az élet szépségét hangsúlyozó sitcomszériák dominanciája vált jellemzővé. A hatvanas években játszódó, nosztalgikus témájú *Happy Days* (*Boldog idők*) 1974 és 1984 között az egyik legnézettebb sitcom volt. Aztán az idők változása újfent nyomot hagyott a sitcom műfaján is. Az idealizmustól elszakadni törekvő programok lassan, de biztosan teret nyertek, miután az atmoszférájukban és témájukban forradalminak számító *Mary Tyler Moore Show*, a már említett *All in the Family*, és a hazánkban is többször sugárzott *M.A.S.H.* kimagasló sikereket értek el.

Egy unatkozó háziasszony féltreépésének történetét elbeszélő *Butterflies* (*Pillangók*) című brit komédiasorozat a hetvenes évek végén újított a műfajon, mivel először vezetett folytatásos történet-szálakat több epizódon keresztül: ez volt az első serial sitcom. Előtte minden szituációs komédia series jellegű történetmesélést folytatott, azaz szigorúan egy-egy epizódra korlátozódó, különálló, egymástól független történeteket mutatott be részenként, ugyanazokkal a karakterekkel. Mint az imént szóba került feldolgozásokból és e formai újításból látható, ezúttal a britek mutattak utat sitcomjaikkal az amerikai programok számára. Az Egyesült Államokban a *Cheers* volt az első sitcomszéria a nyolcvanas évek elején, ami folytatásos történeti szálakat vezetett.

A nyolcvanas évek brit sitcomjait nagyrészt a nosztalgikus hangulat jellemezte, melyek a múlt bizonyos korszakait használták keretként. A legsikeresebb és talán legjellemzőbb ilyen jellegű széria a nálunk is többször sugárzott *Halló, Halló* (*'Allo, 'allo*) volt, mely egy balek francia vendéglős kalandjait örökölte meg a második világháború alatt, aki egyszerre volt kénytelen együttműködni a náccal és az ellenállókkal. Ekkoriban szintén elterjedt váltak Angliában az abszurd humorra építő, elvontabb sorozatok. A *The Young Ones* (*Az ifjak*) szurreális köntösben mesélt a Thatcher-korszak hangos, világmegváltó terveket szövögető ifjúságáról. A *Comic Strip* (*Képregény*) pedig tipikus angol humorról parodizált televíziós műsorokat, nagyjátékfilmeket, regényeket, társadalmi jelenségeket.

A designer komédiák előfutárai

A kilencvenes években Amerikában továbbra is túlnyomórészt a yuppie fiatalságot, illetve az igényesebb közönséget megcélzó szériák arattak. Ilyen volt a *Dumagép* (*Frasier*) – mely gyakorlatilag a *Cheers*, egy kiterjedt szereposztásra építő ensemble komédia spin-off szériája, hiszen egyik centrális karakterét ragadja ki abból a közegeből és teszi meg egyedüli hősévé. A *Seinfeld* nagyvárosi intellektuel humora az egész világon osztatlan sikert aratott (csak nálunk sikerült eldugni sajnos egy rendkívül lehetetlen, vasárnap éjjeli műsorsávba). A *Jóbarátok* (*Friends*) hat karaktere a kozmopolita ifjúság példaképeivé vált a planéta minden pontján. A napjainkban rendkívül népszerű *Will és Grace* (*Will and Grace*) egy New Yorkban élő meleg ügyvéd és legjobb barátja, egy belsőépítészlány együttélését dolgozza fel – nyilvánvalóan az értelmiségi, liberális városi ifjúságot célozva meg.

Az évtized egyik legsikeresebb brit komédiasorozata ezzel szemben továbbra is az alsó középosztály szánalmas életét és vágyait figurázta ki tekintélyes mennyiségű iróniával – ez volt a *Csak a kötözött bolondok* (*Only Fools and Horses*). A hazánkban is játszott vidám, optimista hangvétellű, amerikai *Öreglányok* (*Golden Girls*) ellenpéldájaként pedig az idősek életét, problémáit újfent valóságosabb köntösben bemutató, egyben súlyos fekete humorra építő *One Foot in the Grave* (*Fél lábbal a sírban*) szerzett osztatlan népszerűséget a brit nézők körében.

Találunk egy bő tízéves sugárzási ideje alatt masszív nézettséget és kiterjedt rajongótábort szerző, hazánkban is kultuszstátust élvező amerikai komédiasorozatot, amely nem igazán illik bele a kilencvenes évek amerikai sitcomtrendjébe, azaz az intelligens, kifinomult, karakteralapú humorra építő szituációs komédiák közé: ez az *Egy rém rendes család*. Ahogy Marc érvel²², a széria tulajdonképpen nem más, mint a családi szituációs komédiák paródiája, sokkal inkább burleszk, mint sitcom. Al Bundy családjában mindenki – beleértve őt magát is – unittelligens, igénytelen, erkölcstelen és végtelenül önző, és valójában egymást is utálják. A műsort domináló két legfőbb komikus

22 ibid. p. 191.



Félig üres

eszköz a gusztustalankodás és a szexuális célozgatások, a közönség tagjai pedig a megszokott taps és nevetés mellett fütyülnek, kurjongatnak az összes ilyen jelegű megnyilvánulást követően. Bár a számtalan sikeres, a családi élet boldogságát és magasztosságát hirdető szituációs komédiából úz gúnyt, az *Egy rém rendes család* szatíráként vagy társadalomkritikaként mégsem meggyőző, mivel nagyrészt az előbb említett technikákra hagyatkozik a komikum generálása végett, így nem jut túl az idéetlen burleszk- és toalettumoron.

Ebben a tekintetben sokkal sikeresebb a hazánkban mérsékelt népszerűséggel sugárzott, ám világszerte közkedvelt *Simpsons család* (*The Simpsons*), mely minden egyes epizódjában maró kritikával illeti a fogyasztói társadalmat és intézményeit. Az animációs széria korántsem gyerekeknek készült: csavaros, ironikus és szarkasztikus humora kikezdi az amerikai álom képmutató eszméjét, és olyannak mutatja be a

középosztályt, amilyen valójában: önös, pillanatnyi érdekeinél tovább látni képtelen, lassan butuló, felelőtlen népségnek. (Hazánkban vélhetően a nem megfelelő pozicionálás, illetőleg a rajzfilmekkel szembeni alapvető bizalmatlanság gáncsolta el az egyébként briliánsan megírt szériát.) Sok tekintetben *A Simpson család* egyébként a *South Park* előfutárának tekinthető, mely groteszk humorával szintén a társadalmi konvenciókat parodizálja.

A high concept komikum kora

Új színt hozott a sitcomok világába a kilencvenes évek végén az HBO *Szex és New York* (*Sex and the City*) című, hamar sikeressé vált szériája, mely stílust teremtett és meghatározta a ma designer komédiáit. A *Szex és New York* gyökeresen szakított a korábban meghatározó többkamerás sitcomrögzítési rendszerrel, a közönség előtt rögzített felvételekkel, a stilizált díszletekkel, és egykamerás, filmszerű helyszíneken felvett stílusával műfajt teremtett.

Az új évezred a sitcomok terén is forradalmat hozott. Óriási divattá vált a cringe comedy, azaz a hétköznapi – általában bigott, nagyképű, komplexusokkal küszködő – karakterek ballépéseit dokumentáló szatíra. Ebben is a britek jártak élen, de *A hivatal* (*The Office*) hamarosan követte, majd minden tekintetben túl is szárnyalta az amerikai változat. Ma már a legkiemelkedőbb ilyen széria az HBO-n futó *Félig üres* (*Curb Your Enthusiasm*), melyben Larry David, a *Seinfeld* egykori producere önmagát játssza korlátolt, otromba figuraként, de a kínos pillanatokra épít a *Felhőtlen Philadelphia* (*It's Always Sunny in Philadelphia*) is. A sitcomok írói egyre inkább szakítanak a hagyományos, többkamerás felvételi móddal, így a félórás műfajok is egyre filmszerűbbek. Az *Így jártam anyáttal* (*How I Met Your Mother*) című romkom-széria, melyet máris az új *Jóbarátok*ként ünnepelnek, innovatív módon keveri a több- és egykamerás eszközöket. Rövid futása alatt kultstátust ért el *Az ítélet: család* (*Arrested Development*), mely az egyik legviccesebb sorozat, ami valaha készült – ez dokumentarista stílusban, egészen úttörő narratív megoldásokkal mesél egy anyagilag tönkrement, lusta és önző családtagokból álló familiáról.



Az ítélet: család

Az amerikai tévés tájkép

Az ország méretéből és egyéb adottságaiból adódóan a tévés rendszer nem hasonlítható az európai közszolgálati/kereskedelmi/kábel elrendezéshez, bár meg lehet találni az egyes kategóriák megfelelőit. Közszolgálati hálózat egyetlen van, a PBS: nézettsége elenyésző, szóráskoztató eredeti tartalmakat nem sugároz. A négy nagy hálózat a klasszikus hármashból (NBC, ABC, CBS) és a nyolcvanas években közénk feltört kistestvérből, a Foxból áll. 2006-ban két kisebb szolgáltató egyesüléséből született a CW. Ezek a csatornák gyártatják különféle stúdiókkal és produkciós cégekkel a sorozatok döntő hányadát. Abban hasonlítanak a mi kereskedelmi csatornáinkhoz, hogy céljuk minél nagyobb szeletet kihalászni a főműsoridő össznézőszámából, azaz megnyerni a nézettségi versenyt. Az egyre bővülő konkurencia, a time shifting és a célközönség rendelkezésére álló számos szórakozási lehetőség miatt ez a feladat egyre nehezebb, ezért ők is rákényszerülnek a kísérletezésre, és a rájuk jellemző alacsony szintű, tömegeket megszólító szóráskoztatás mellett (egyre butuló valóságshow-k) kénytelenek a narratív műsoraik minőségét növelni. (Ebből is látható, hogy amíg nincs valódi konkurencia egy tévés piacon – ahogy itthon sincs – a minőség mindig a legkisebb közös többszörös felé fog tendálni.)

A televíziós csatorna nem gyárt sorozatokat, csak megrendeli. A kreatív folyamatot a gyártó cég megbí-

zásából egy produkciós cég végzi el, míg a gyártó értelemszerűen a sorozat elkészítését, illetve egyes esetekben az eladását vállalja. Nem egyszer fordul elő, hogy bár a gyártó cégnek és egy adott sorozatnak egyazon a tulajja, a szériát mégis egy konkurens csatorna sugározza. Például a *Doktor House*-t a Universal gyártja, mely az NBC adót is magába foglaló konglomerátum egyik része, a sorozatot eredetileg mégis a Fox hálózaton sugározzák. A lényeg mindig a megrendelő személye, illetve hogy bizonyos kreatív csapat melyik gyártóval, adott esetben csatornával áll szerződésben. Olykor különleges esetek is előfordulhatnak: a zseniálisan egyedi, egykamerás sitcomot, a *Dokikat* (*Scrubs*) az ABC Studios készítette, de eredetileg hét évadon át az NBC sugározta, majd miután az elégedetlen volt a nézettséggel, és levette a műsorról, átkerült a rivális és a stúdiót is birtokló ABC csatornára (ahol egyébként, ironikus módon, egész jó nézettséget produkálva verte meg a vele egy időben futó NBC-műsorokat).

A jelszó a nagy hálózatok esetében ma már abszolút a high concept. Ez megkönnyíti a sorozat marketingjét, gyorsan felkelti az érdeklődést. Ugyanakkor ez sem jelent biztos sikert. Számtalan olyan high concept széria bukott meg az utóbbi években, amit a nagy elődök sikerén felbuzdulva a hálózatok vérszemet kapva fejleszteni kezdtek. (Legutóbb például a *My Own Worst Enemy* [Önmagam ellensége] bukott nagyott. A tudathasadásos – nappal irodista, éjjel szuperkém – ügynök-

ről szóló NBC-thrillerszériát óriási reklámkampány és Christian Slater főszerepe is megtámogatta, ennek ellenére mindössze három epizód adásba kerülése után bejelentették „elkaszását”. Az összes függőben lévő cselekményszál megoldatlan maradt, az adásba került utolsó, kilencedik epizód pedig cliffhangerrel zárult.)

A hálózatok programpolitikája könyörtelen: ha egy sorozat a neki kijelölt műsorsávban nem hozza az elvárt nézettséget, illetve nem tudja tartani, optimális esetben növelni az előtte futó műsor nézettségét, szinte bizonyosan lekerül a műsorról. Igen ritka a más műsorsávba helyezés, a legtöbbször azonnal véget vetnek sugárzásának. Nem egyszer fordul elő, hogy a már leforgatott epizódok sem kerülnek adásba, legfeljebb online teszi elérhetővé a maradék részeket a csatorna.

Kábelcsatornából már sok tucatnyi, a tematikus adókat is beleszámítva sok száz sugároz, és egyre többen ismerik fel közülük, hogy eredeti tartalmakkal tudnak magukhoz csábítani minél több nézőt, a legigényesebb, tehát hirdetőiknek leginkább előnyös közönséget pedig jobbára saját, minőségi fikciós programokkal tudják meghódítani. A kisebb csatornák nem feltétlenül a high conceptet vadásszák, hiszen a nagy hálózatok büdzséivel úgysem tudnak versenyre kelni. (Persze a high concept nem jelent feltétlenül magas költségvetést, de a marketinggel együtt így is tetemes egy ilyen sorozat bevezetése.) Leginkább az FX kábeladó korai sikereit követően (mint az itthon borzasztó szinkronnal és lehetetlen vetítési időponttal tönkretett *Kemény zsaruk*) ezek a csatornák inkább a szokatlan, merész témájú, kiállításában és narratív megoldásaival még kísérletezőbb sorozatokkal próbálják magukhoz csábítani nézőiket. Jellemző, hogy sokkal nagyobb bizalmat adnak az egyes műsoroknak, tehát kábelen egy sorozat nézettségétől függetlenül végigmegy, azaz türelmesebben kezelik őket. Míg a hálózatok sokszor esélyt sem adnak, hogy egy széria megtalálja a közönségét, a kábeladók kívárnak. Jellemző, hogy a kábelcsatornán csak akkor

kerül adásba a széria, ha az egész évad leforgott, elkészült. Döntően kevesebb epizódot rendelnek egy évadra, általában 12-13 részt, így a kreáció átláthatóbb, kevésbé feszített. A hálózatokon az írói folyamat párhuzamosan zajlik, azaz az írók csak pár epizóddal vannak az épp adásba került rész előtt. Szinte kivétel nélkül teljes évadra rendelik meg az epizódokat (a sikeres sorozatokból persze), azaz egy évad a nagy kereskedelmi csatornákon 22-25 epizódot ölel fel. Ez persze sokkal nagyobb terhet ró az írócsapatokra, mint a kábeles sorozatok készítői esetében, akiknek van idejük előre átgondolni a teljes évadnyi cselekményt, amit ugyanakkor nem befolyásolnak a csatorna vezetőinek követeléseai a nézők vélt vagy valós igényei alapján.

A televíziós évad fogalma is természetesen Amerikából ered. A nyári uborkaszegzont követően hagyományosan szeptemberben kezdik el a nagy hálózatok bevezetni új tartalmaikat, illetve folytatni a sikeres korábbiakat. A felkészülés az évadra az év elején kezdődik, ekkor rendelik meg a különféle programterveket, sorozatkonceptiókat a csatornák. Sok száz prezentáció (pitch) hangzik el ebben az időszakban, melyek közül hozzávetőleg százötven forgatókönyvet kérnek be. Az elfogadott forgatókönyvek felét rendelik meg pilot formában, azaz minden évben hetven reménybeli sorozat első epizódja forog le, gyakran még nem végleges helyszínekkel és szereplőkkel.²³ Az elkészült pilotokból nagyságrendileg újfent körülbelül a fele kap megrendelést, azaz a feléből kezdenek gyártani további epizódokat. A nagy hálózatok esetében óriási a bukások aránya, egy évben jó, ha öt széria marad talpon és kap megrendelést a következő évadra is.

Az írócsapat²⁴

Az ok, amiért egyelőre senki sem képes felvenni a versenyt az amerikai sorozatokkal minőségben, a befek-

²³ Különösen tanulságos a *Life on Mars (Élet a Marson)* című brit sorozat amerikai remake-jének esete: elkészült egy pilot, mely Los Angelesbe helyezte a cselekményt, ám a csatorna nem volt kibékülve vele. Új pilotot rendeltek, a fedélzeten új írteammal, melynek tagjai New Yorkba helyezték át a sztorit néhány változtatással a cselekményben. A készítőik támogatóként megnyerték az egyik szerepre Harvey Keitelt, és végül ez a verzió került adásba 2008 szeptemberében.

²⁴ A televíziós sorozatok írói kérdéseiről bővebben lásd: Brenner, Alfred: *TV Scriptwriter's Handbook*. Los Angeles: Silman-James Press, 1992. Douglas, Pamela: *Writing the TV Drama Series*. Michael Wiese Productions, 2007.



Az elnök emberei

tetett kreatív energiában és a mérhetetlen tapasztalatban rejlik. Míg a tévé hőskorában a kreatívok (producerektől a rendezőkön és írókon át a színészekig) mind csak ugródeszkának használták és szükséges rossznak tartották a tévét a mozi karrier előtt, ma már, a minőségi designer sorozatok elterjedésével a televíziós munka presztízse megnőtt.

A forgatókönyvíró sorsa a filmgyártásban hagyományosan igen mostoha. A film a rendező médiuma, míg a televízió egyértelműen az íróké. Az úgynevezett showrunner, aki a forgatókönyvektől a gyártás összes kreatív aspektusáért felel, kivétel nélkül mindig író. De a vezető írók szinte mindig kapnak produceri státust is az egyes sorozatokban, tehát felelősségük jóval túlmutat az írói munkán. Mondhatni: ahány program, annyi showrunner, de persze vannak kiemelkedő személyiségek, mint John Wells (*Vészhelyzet*, *Harmadik műszak* [*Third Watch*], *Az elnök emberei* [*The West Wing*]), Carlton Cuse és Damon Lindelof (*Nash Bridges*, *Lost*), Tim Kring (*Bostoni halottképek* [*Crossing Jordan*; címváltozat: *Nyughatatlan Jordan*], *Hősök* [*Heroes*]), J. J. Abrams (*Alias*, *Lost*, *Rejtély* [*Fringe*]) vagy Joss Whedon (*Buffy, a vámpírok réme*, *Angel*, *Firefly*, *Dollhouse*), akik újra és újra bizonyítanak, és már szinte maguk is sztárstátust értek el.

Mivel ez a kreatív folyamat csapatmunka eredménye, a visszacsatolás folyamatos, ami szintén hozzájárul

a minőség magas szinten tartásához. Minden kreatív döntés az írók kezében van, így a rendezők munkája, a szereposztás és a végső vágás felügyelete is, ami játékfilmes közegben elképzelhetetlen hatalmat ad a forgatókönyvírók kezébe – és az elmúlt évek kiemelkedő minőségű epizodikus narratíváit tekintve igen bölcs rendszer ez. Az elmúlt években mintha az egyes írócsapatok is versengenének, hogy melyik képes igazán úttörő, újszerűbb írói, történetmesélői megoldásokat alkalmazni, emlékezetesebb, összetettebb, mégis hiteles karakterekkel benépesíteni sorozatuk univerzumait. (Egyáltalán nem véletlen, hogy a tavalyi írósztrájk mozgatói és főszereplői döntően a tévés írók voltak, hiszen ők tudták munkabeszüntetésükkel a legsúlyosabb nyomást gyakorolni az egész hollywoodi rendszerre.)

Egy átlagos írócsapat tehát a következőképpen fest. A középpontban a teljes kreatív és gyártási folyamatot felügyelő, írónként is felfogható showrunner áll, aki mellett fontos szerep juthat egy külön vezető írónak, illetve produceri, koproduceri, executive produceri és co-executive produceri státust is magáénak mondó további kreatívoknak. A csapatot négy-öt staff writer (olyan írók, akik általában csak tanácsokkal segítenek a kreatív folyamatban, nem írnak epizódot), illetve íróasszisztensek, kutatók, valamint – a sorozat jellegétől függően – szakértők (orvosok, rendőrök)

teszik teljessé. Egy *writers' room* létszáma akár húsz-huszonöt is lehet, bár maga a szorosan vett kreáció ennél nyilvánvalóan kisebb létszámot feltételez; a plotting (cselekményvezetés) a legtöbb esetben három-tíz író részvételével zajlik, míg egy adott epizód forgatókönyvét egy-két író jegyzi, bár a szkript elkészültét követő számtalan revízió születésénél már megint a teljes csapat bábáskodik.

Ha bárhol fel akarják venni a versenyt ezzel a fokú kreatív energiával, először is meg kell honosítani a *writers' room*, azaz a kreatív kontrollal bíró írócsapat intézményét. A sokéves tapasztalat, illetve a jártasság a sorozatok narratívájában persze még akkor is hiányzik, de valahol el kell kezdeni. Ezt a fajta kreativitást természetesen megfelelő kompenzációval ösztönzik, amivel viszont Amerikán kívül nehéz versenyezni (bár a brit tévés írók fizetése legendás, a kontinensen, főleg Kelet-Európában nem ismerték még fel a profi forgatókönyv alapvető szükségességét ahhoz, hogy egy széria eséllyel vegye fel a versenyt az import műsorokkal.)

A time shifting hatása és a jövő

Ma már a közönség maga szereti eldönteni, mikor és milyen adagokban fogyasztja a narratív tartalmakat. Mindennapi betevő sztoriját a néző akkor kívánja magához venni, amikor neki jólesik, és nem amikor a programszerkesztők adagolják. A designer sorozatok fő célközönségének ma már számos lehetősége és eszköze van a sorozatfogyasztásra a hagyományos adásidőn túl is. Az elmúlt pár évben rohamos tempóban terjedt el a digitális programrögzítés. A set top berendezés (kint a legelterjedtebb márka a TiVo) beprogramozható adott műsorok rögzítésére a reklámszünetek kiiktatásával. Egyre több csatorna kínál *on demand* lehetőséget is, azaz hogy bármely tartalom digitálisan a tévére tölthető adásidőtől függetlenül. A legális és illegális epizódletöltések lehetősége is a tévétől csábítja el a közönséget. Ezekhez képest szinte elavult eszköz a TV-DVD, azaz hogy sorozatok teljes évadjai elérhetőek lemezen.

A nagy csatornák programigazgatói lázasan keresik a megoldást a problémára, mivel a műsorgyártást finanszírozó hirdetőknél egyre kevésbé éri meg óriási

pénzeket kifizetni a reklámokért, ha azokat úgysem nézi meg senki. Ráadásul a nézők pont a folytatásos szériáknál szeretik inkább megvárni, amíg több epizód is elérhető egyszerre, így nem frusztrálja őket az egy-egy vagy többhetes várakozás két rész között, gyakran egy brutális cliffhanger után. Ezért nem is nézik adásban, hanem várakoznak, ez viszont azt eredményezi, hogy a csatornák az alacsony nézettség miatt inkább leveszik a műsorról az adott sorozatot. Erre a 22-es csapdjára még nincs gyógyír, noha a fizetős vagy reklámokkal terhelt ingyenes letöltések talán némiképp segíthetnek.

Az bizonyos, hogy óriási változások előtt áll az egész televíziós rendszer, és ezen belül a műsorok, így a sorozatok is alkalmazkodni fognak az új terjesztési módokhoz és a megváltozott nézői igényekhez. Igen izgalmas idők ezek az epizodikus történetmesélést tekintve. Biztosak lehetünk benne, hogy egészen meghökkentő szerkezetű és cselekményvezetésű narratívák fognak feltűnni a következő években az amerikai tévés írók keze alól, és remélhetőleg a világ többi része is lassan felzárkózik hozzájuk kreativitásban és kísérletezésben.

Gábor Krigler

Previously on...

Contemporary American Television Series

American television writers have no doubt become masters of visual storytelling over the past thirty years. The article discusses the rise of episodic and serial narrative from the early designer dramas of the eighties to the multimillion-dollar-per-episode high concept juggernauts of today, while taking a look at the television landscape of the US, the complex ways in which writers work together and making cautious predictions as to what the future has in store for series television as time shifting is becoming the norm.