

# Analyse af *Breaking Bad*: hvordan fungerer seriens multiplotfortælling i relation til Walts psykologiske habitus

Forfatter: Magnus Jeppe Lykke

Studienummer: 201508571

Vejleder: Bodil Marie Stavning Thomsen

Nordisk sprog og litteratur, Aarhus Universitet

Medieanalyser i kulturelle kontekster

24/08-2017

<b>INDLEDNING</b>	<b>3</b>
<b>KORT INTRODUKTION TIL DEN AMERIKANSKE TV-SERIES UDVIKLING</b>	<b>4</b>
<b>HABITUS</b>	<b>5</b>
<b>MULTILOT</b>	<b>6</b>
<b>KOMPLEKS NARRATION SOM KENDETEGN FOR KONTEMPORÆR AMERIKANSK TV</b>	<b>7</b>
<b>ANALYSE</b>	<b>8</b>
<i>Breaking Bad og Poetikken</i>	<b>10</b>
<b>DEN MORALSK KOMPLEKSITET OMKRING ANTIHELTEN WALT</b>	<b>11</b>
<b>WALTS PSYKOLOGISKE HABITUS I RELATION TIL MULTILOTTE</b>	<b>13</b>
<b>Overblik over multiplottet i afsnit tre</b>	<b>14</b>
<b>WALTS UDVIKLING</b>	<b>15</b>
<b>KOMMENTAR TIL KUNSTSYNET I MODERNE TV</b>	<b>16</b>
<b>KONKLUSION</b>	<b>18</b>
<b>LITTERATURLISTE</b>	<b>20</b>

## Indledning

Jeg vil foretage en analyse af *Breaking Bad* med særligt fokus på, hvordan seriens multiplotfortælling fungerer i relation til karakteristikken af Walts psykologiske habitus.

For på bedste vis at kunne gøre dette, vil jeg ligge grunden for analysen på en redegørelse af Bourdieus habitus-begreb og en karakteristik af multiplottet. Som jeg senere vil vise, skildres Walts liv i en multiplotstruktureret fortælling, hvor hver karakter og hver plotlinje i den narrative struktur nuancerer Walts psykologi. Således bidrager de andre karakterer både til kompleksiteten og forståelsen af Walts psykologiske habitus. Efterfølgende vil jeg gennem Mittells artikel *Narrative Complexity in American Television* redegøre for den komplekse narration, Mittell identificerer som afgørende fællestræk mellem de amerikanske serier. Jeg vil løbende perspektivere til serien *The Sopranos*, der går forud for og deler mange ligheder med *Breaking Bad*.

Analysen vil først bestå af en mere formel, audiovisuel analyse, hvor jeg vil kigge på blandt andet titelsekvens og brugen af non-diegetiske elementer. Derefter vil jeg vende mig mod en mere indgående granskning af Walts karakter, og hvad portrættingen af ham siger om *Breaking Bad* som tv-serie. Walt er en antihelt i store moralske dilemmaer, der også udfordrer serens eget moralbegreb.

Efterfølgende vil jeg analysere Walts psykologiske habitus i relation til multiplottet. Jeg vil blandt andet illustrere sammenhængen gennem fire scener, der understreger den omfattende udvikling, Walt går igennem: fra underkuet familiefar til alter egoet Heisenberg. Til sidst vil jeg knytte en kommentar af ontologisk karakter, til hvilket kunstsyn vi kan opfatte serier som *Breaking Bad* med.

Begrebsapparatet til analyse af både den audiovisuelle og narrative stil er neoformalistisk, narratologisk og kognitivt. Desuden vil jeg reflektivt forholde mig til Meyrowitz mediemetaforer om mediet som kanal, miljø og sprog. Sidstnævnte vil jeg koble til Mittells tekst om kompleks narration i amerikansk tv.

Derudover er det altid interessant, når man taler dramatik og plotteori at trække tråde tilbage til Aristoteles. Derfor vil jeg enkelte steder, hvor dette synes relevant referere til hans poetik. For selvom *Poetikken* dateres tilbage årevis før vores tid, er det stadig muligt at identificere elementer i *Breaking Bad* på baggrund af Aristoteles tanker. Der er dog langsomt opstået flere uligheder mellem den moderne fortælling og eksempelvis klassicismens teaterdramatik, der funderede på Aristoteles tanker, som jeg vil give et eksempel på.

## **Kort introduktion til den amerikanske tv-series udvikling**

Der er sket meget, siden Susan Sontag i 1966 i sit essay *Imod fortolkning* skrev:

Den kendsgerning at filmen ikke er blevet overrendt af fortolkere, skyldes til dels simpelt hen sin nyhed som kunstart. Det skyldes også den lykkelige omstændighed at film i så lang tid bare blev regnet for underholdning; med andre ord, at de blev betragtet som en del af massekulturen, i modsætning til elitekulturen, og blev ladet i fred af de fleste intellektuelle (Sontag 1966: 21).

Filmen har siden undergået en udvikling og forskydning fra massekulturen til det finkulturelle domæne, hvor den i en årrække har været genstand for indgående fortolkning. Da filmen rykkede sig fra massekulturen overtog tv-serien som det underholdningsformat, der blev set ned på. Der er imidlertid igen sket en forskydning, og tv-serier er i dag både garant for underholdning såvel som kunstnerisk kvalitet, og *Breaking Bad* er ikke nogen undtagelse.

Således peger flere medieteoritikere peger på, at vi lige nu befinder os i tv-seriens nye, eller tredje, guldalder (Petersen 2011, Halskov 2011). En udvikling der dels bundes i en historisk og kulturel modning af film- og tv-formatet, såvel som det er et udtryk for et politisk opgør med netværk-stationernes princip om ”least objectionable programming”. Et princip, der dels satte baren for den stilistiske og kunstneriske værdi i en produktion lavt, men også i høj grad begrænsede det tematiske råderum. Op gennem 90’erne og 00’erne er flere og flere tv-serier produceret efter devisen ”tits, ass and guns” (Halskov 2011) og betalingskanaler, som for eksempel HBO, ABC og Netflix står således for et opgør med den amerikanske puritanisme, der tidligere var dominerende i ”guds eget land”. *Breaking Bad* rummer som serie essensen af dette opgør, og repræsenterer glimrende den narrative kompleksitet, Mittell bemærker i kontemporær amerikansk tv (Mittell 2006). *Breaking Bad*

indeholder vold, sex, våben, postmoderne tematikker og et komplekst narrativ struktureret i en multiplotfortælling.

## Habitus

”Habitus udstyrer folk med en matrix for, hvordan de opfatter, forstår og derfor handler i givne situationer” (Wilken 2012: 47).

Habitus er et centralt teoretisk begreb i Bourdieus forfatterskab, der rummer mange nuancer. Man kan sige, at habitus er vedvarende, men også foranderlige dispositioner for handling. Dispositioner som mennesket erhverver og tillærer sig igennem dets socialisering hele livet igennem, og som er blevet strukturerede i kroppen helt fra barnsben. Bourdieu formulerer det selv i *Refleksiv sociologi* som ”... et socialt konstitueret system af strukturerede og strukturerende holdninger ...” (Bourdieu og Wacquant 2002: 106-107). Klasseskel er en af de forklaringsmodeller, Bourdieu tilskriver størst betydning for udviklingen af menneskets habitus. Kender man Bourdieus kapitalbegreb, ved man, at han også der sætter stor lid til klasseskel som forklaringsmodel. Han skriver selv i *Den praktiske sans* ”De betingninger, der er knyttet til en særlig klasse af eksistensbetingelser, frembringer *habitus*’er” (Bourdieu 2007: 92). Derfor er habitus både noget individuelt, men det er også noget fælles. Bourdieu formulerer det selv som ”socialiseret subjektivitet” (Prieur og Sestoft 2006: 39). Habitus er dog ikke en statisk, deterministisk kraft, der aldrig ændrer sig. Den er derimod generativ og dynamisk. Ens habitus betyder dog ”at man tendentielt vil være disponeret for at handle på bestemte måder” (Ibid: 40).

Således bliver det centrale i analysen af Walts psykologiske habitus, hvordan den ændrer sig i takt med hans indgang i det kriminelle miljø. Det er et møde mellem to verdener, som nødvendigvis også må skabe konflikt i den allerede eksisterende habitus.

”Mobilitet og forandringer af livsbetingelser fører til, at der aldrig vil være et fuldstændigt sammenfald mellem sociale positioner og dispositioner eller habitusformer. Der vil altid være mennesker, der befinder sig mellem to positioner, hvilket kan lede til indre splittelse og store lidelser” (Prieur og Sestoft 2006: 43).

Ovenstående er præcis, hvad Walt oplever, og jeg vil senere eksemplificere det ved at gennemgå fire scener, der illustrerer Walts splittelse.

Der er flere ting ved habitus-begrebet, der får mig til at tænke på Deleuze billede af træet, som figur for den organiserede tankestruktur. Deleuze taler om træet "... der starter ved roden og derpå skyder nydeligt i vejret, idet det hele tiden deler sig i to for at ende i en hierarkisk organiseret krone" (Jørholt 1998: 98). Wilkens betegnelse af habitus som en matrix, minder om det træ, Deleuze taler om. Deleuze har dog selv en idealistiske tilgang til filosofi og bifalder det vilde rhizom som ukontrolleret vokser og breder sig, og som Jørholt beskriver som "den vilde tænknings karakter" i stedet for den organiserede tanke (Ibid: 98).

Efter dette mindre sidespræng, vil jeg vende mig mod en redegørelse for multiplottet.

## Multiplot

Multiplottet har igennem film- og tv-historien haft varierende udtryk og er hele tiden i fortsat udvikling. Men multiplottets grundlæggende karakteristika er en narrativ struktur med multiple handlingstråde. Disse kan både overlappe eller være adskilte, de kan repræsentere forskellige udfald af samme begivenhed og de kan foregå i forskellige eller samme diegetiske verden. Her ses allerede den første forskel mellem *Poetikken* og den moderne tv-fortælling. Petersen påpeger i *Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm* hvordan Aristoteles ønskede ét handlingsforløb for den effektive historie (Petersen 2006: 16). Et ideal der altså ikke længere arbejdes ud fra i moderne tv-serier.

Multiplottet kan også være karakteriseret ved multiprotagonisme. Det mest almindelige eksempel på dette er, når protagonisterne deler samme diegetiske verden. Dette ses i mange amerikanske multiplot-serier, for eksempel *Twin Peaks* og *The Sopranos*. Petersen bemærker, hvordan multiplottet indtager en kalejdoskopisk form (Ibid: 18).

Multiplotfortællinger står som et af film- og tv-seriernes mest anvendte og effektive virkemidler. Grundlæggende skyldes det, at man kan kreere dybere og mere komplekse fortællinger, end gennem et klassisk lineært narrativ. Beskueren bruger de

forskellige plots og karakterer til at opbygge en mere komplet forståelse af de tematikker og handlinger, der udspiller sig på skærmen.

De ligeværdige plotlinjer benyttes i multiplotfilmen typisk til at understrege parallelitet og kontrast i forhold til det *tema*, der stilles skarpt på (Petersen 2006: 18).

Multiplotfortællingen understreger altså temaer, egenskaber og grunddilemmaer hos hovedpersonerne. Multiplottet flytter sammen med det serielle format fokus fra en horisontal til en vertikal plotudvikling, som Petersen formulerer det i artiklen *Den serielle fortælleform* (Petersen 2011: 10). Jeg vil senere vise, hvordan netop dette kommer til udtryk i *Breaking Bad*, og især hvordan alle plotlinjerne er konstituerende for vores viden om Walts psykologi og karakter. Også Bordwell og Thompson bemærker, hvordan parallelitet og multiprotagonisme giver et rigere og mere komplekst narrativ, end havde man kun haft en hovedperson (Bordwell & Thompson 1997).

Det er vigtigt at gøre klart, at multiplottet ikke er et særegent værktøj for tv-serien som medium, da det historisk set er opstået i filmen. Dog åbner tv-seriens serielle præmis for en fornyelse af brugen af komplekse fortællinger og fortællemåder. I Mittells artikel *Narrative Complexity in Contemporary American Television* arbejder han med at begrebsliggøre og skabe et særegent vokabular til at tale om tv-seriens muligheder som *netop* sit eget medium (Mittell 2006: 29), fordi disse adskiller sig fra eksempelvis spillefilmen.

Jeg vil i det følgende redegøre for de vigtigste af Mittells idéer, med det formål at opnå kendskab til tv-seriens vigtigste særegne karakteristika med henblik på at udføre den bedst mulige analyse.

## **Kompleks narration som kendetegn for kontemporær amerikansk tv**

Mittell mener, at vi skal forstå den narrative kompleksitet som en selvstændig narrativ form (Ibid: 29). Han foreslår, at man udvikler et nyt vokabular til at tale om tv-serier på dets egne præmisser. Kompleks narration bygger på specifikke facetter, som er

unikke for den storytelling, man kan udføre i en ”long-form narrative structure”, og adskiller sig altså sådan fra film og konventionel narration (Ibid: 29).

Hvad kan den komplekse narration så ifølge Mittell? Først og fremmest tillader kompleksiteten, at alle plottrådene flettes ind og ud mellem hinanden i den diegetiske verden (Ibid: 34). Mittell taler eksempelvis om plot closure-aspektet, som unikt for tv-serien: “Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres.” (Ibid: 32).

Bordwell påpeger, at vi har en forventning om opklaring, når vi ser film (Bordwell & Thompson 1997: 59), men med serier er det dog anderledes. Mittell skriver ”these shows are constructed without fear of temporary confusion for viewers” (Mittell 2000: 37). Skoleeksemplet på ”temporary confusion” må være *Twin Peaks* der nærmest paradigmatisk satte nye standarder inden for amerikanske tv-serier.

Idéen om narrativets unikke udfoldelse i tv-serier, ud fra formatets egne betingelser, ligger ikke langt fra de tanker Meyrowtiz gør sig om medier-som-sprog metaforen. Han udvikler denne metafor til at tale om et givent medies unikke grammatik. Den komplekse narration, Mittell taler om, kan med rette anses som en karakteristisk variable knyttet unikt til det serielle format.

Mittell er eksplicit omkring, at den her nye narrative form i høj grad muliggøres af kulturelle og teknologiske ændringer som internet, fankultur, feedback-systemer, medieindustrien og teknologi. Den kulturelle kontekst er således en afgørende forklaringskraft bag udviklingen af tv-serierne, og hvorfor de er så succesfulde.

## Analyse

Jeg vil starte med en kort analyse af mere formelle audiovisuelle egenskaber ved *Breaking Bad*. Fokus vil dog overvejende være på multiplotfortællingen og dens karakterer, da flere af de mest interessante analytiske pointer findes i dette arbejde.

*Breaking Bad* handler om en meget almindelig, amerikansk familiefar, Walter White der bor med sin (gravide) kone, Skylar og sin lettere spastisk lammede søn, Walter Jr.



Walt har tidligere haft en meget lovende karriere som kemiker og vundet nobelprisen med sin tidligere ven og kollega, men han har ikke slået til og arbejder nu på den lokale highschool. Walt bliver diagnosticeret med en terminal kræftdiagnose, der allerede er meget fremskreden - og han bliver ikke givet forhåbninger om at have længe tilbage at leve i. Diagnosen vækker Walt fra det trættende forstadsliv, og han begynder at træde i karakter på en række forskellige områder i sit liv: som ægtemand, som far og ikke mindst som forsørger. Walt udnytter sine evner indenfor kemi, og han begynder sammen med en tidligere highschool-elev, pusheren Jesse, at fremstille høj kvalitets metamfetamin for at tjene penge til sin familie.

De vigtigste karakterer i serien er Walter, Skyler, Walter Jr., Jesse, Hank og Marie. Der er tale om 7 karakterer, der i større eller mindre grad har selvstændige plots i narrativet. Walt er den egentlige protagonist i serien, men de andre karakterer flettes sporadisk ind og ud af det narrativ, der udgør den samlede historie. Gennem dem og gennem Walt oplever vi karaktererne udvikle sig, og vi får løbende et mere indgående kendskab til relationerne indbyrdes imellem.

Serien starter in medias res i det gølle, mytologiske ørkenlandskab. Åbningsscenen er et flashforward, som første afsnit ender med at lede frem til.

Titelsekvensen er grundstofbetegnelser, der glider ind i billedet, hvoraf enkelte af dem bliver markeret med tyk skrift. Tal og bogstaver er hvide, men det hele foregår på en dyb, mørkegrøn baggrund, der mest af alt minder om en tavle. Den grønne farve manifesterer sig dog ikke som en statisk baggrund, men udvikler sig til en grøn og gullig røg, der skaber et haptisk udtryk, hvorpå seriens titel kommer frem i forlængelse af grundstofbetegnelserne. Det er formentlig det, Deleuze ville kalde den absorberende farve (Jørholt 1998: 107). Den gule og grønne nuance går igen mange gange i serien, lige fra Walts tøj, gardinerne i autocamperen, hvori de koger metamfetamin, til den gullige røg den kemiske proces frembringer. Disse nuancer af grøn og gul er først og fremmest kædet sammen med fremstillingen af metamfetamin, og får derfor en syntetisk, nærmest usund effekt på billedet.

Det er karakteristisk for serien, at musikken er det eneste non-diegetiske element. Den er imidlertid ikke begrænset til hverken genre eller tema, og benyttes til at accentuere

fortællingens begivenheder. Det tætteste serien kommer på et non-diegetisk element, er den meta-voice over, som serien indleder med. Walter White taler ind i et videokamera, han selv holder i hånden. Der proklamerer han sit navn, og hvor han bor. Effekten af dette er, at vi lynhurtigt får et indblik i, hvad der foregår, uden at serien bryder med den diegetiske verden, som tydeligvis er dogmatisk.

I den anledning er det nærliggende at spørge, hvad forholdet er mellem plot og story i *Breaking Bad*. I *Breaking Bad* får vi adgang til storyaspekter gennem de forskellige karakterer, og ud fra disse infererer vi mellem plot og story. Hvert afsnit starter stort set tidsmæssigt lige efter det andet. Derfor infererer vi ikke så meget omkring selve handlingen, for vi ser tingene ske for øjnene af os. Det vi til gengæld selv slutter os frem til, er karakterernes indbyrdes forhold. Det gør vi gennem de cues, som serien konstruerer for os. Dette er en af seriens styrker: den lægger op til, hvilke konklusioner vi skal drage, uden at tale ned til seeren. I forlængelse deraf er det relevant at knytte en kommentar til kameraets rolle som en slags heterodiegetisk fortæller. Vi får oplysninger om Walt, men det interessante er, at de karakterer vi får dem fra, ikke kender den anden side af Walt, som beskueren derimod har adgang til. Beskueren kender således svarene på de spørgsmål karaktererne stiller til Walts forsvinden eller til tider mystiske opførsel.

### *Breaking Bad* og Poetikken

To af de vigtige plotkomponenter i Poetikken er peripeti og harmartia (Aristoteles 2011: 71, 73). Harmatia er det punkt, hvor tragedien vender fra lykke til ulykke. I *Breaking Bad* er det øjeblikket, hvor Walt får sin diagnose. Sygdommen er den vækkelse, den erkendelse, der sætter Walt i gang med sit nye dobbeltliv. Normalvis mener Aristoteles, at Harmatia bør skyldes en stor personlig fejl, et fejlgreb fra helten. Sådan er det dog ikke i *Breaking Bad*. Det er skæbnen, der har tildelt Walt rollen i livets tragedie. Det understreges endda flere gange, at Walt aldrig har røget, hvorfor hans lungekræft synes endnu mere uretfærdig og uforståelig. Sygdommen får en slags antagonistisk karakter som Hanks overordnede fjende. *Breaking Bad* er især spændende på det punkt, at sygdommen faktisk er det, der forløser Hanks potentiale. Jesse spørger ham på et tidspunkt, hvorfor han vil fremstille metamfetamin. Walt svarer med nærmest guddommelig antydning "I'm awake".

Selvom *Breaking Bad* er en ekstremt moderne fortælling, kan vi altså stadig finde ligheder mellem *Poetikken* og plottet. *Breaking Bad* gør flere steder klogt brug af, hvad Aristoteles kalder genkendelse og peripeti.

”Peripeti’ er, som sagt, omslaget til det modsatte af, hvad der foregår...” (Aristoteles 2011: 71). Et af de steder, hvor peripetien virker mest effektivt, er i afsnit 2 af anden sæson. Jesse og Walt er blevet kidnappet af Tuco, en ubehagelig og skruppelløs narkodealer, der ødelagt af stoffer og magt slår ihjel for et godt ord. Midt ude i ørkenen, i en febrilsk kamp for livet, tror man, at alt håb er ude, men så viser det sig, at Hank der træder ud af den netop ankomne sorte bil, som man egentlig troede Tucos håndlangere ville gøre. Det har præcis den effekt, Aristoteles ville ønske.

## Den moralsk kompleksitet omkring antihelten Walt

Noget af det der kendetegner *Breaking Bad*, er hvordan den udfordrer seerens moralfølelse. Her kan man godt få en følelse af, at serien står på skuldrene af storebroren *The Sopranos*, hvor selvsamme moralske dualisme udgør en væsentlig rolle. Begge serier arbejder med samme meget interessant og kendetegnende dobbelthed i spørgsmålet om moral.

I *Breaking Bad* er det en syg far og ægtemand, der forsøger at sikre sin familie økonomisk efter sin død. Måden han gør det på er til gengæld dybt forkastelig. Det er dette ”målet helliger midlet”-dilemma, der skaber den dynamiske moralske kompleksitet, der ulmer i hele serien. Hele spørgsmålet kan koges ned til, hvordan vi som seer skal forholde os til Walts handlinger.

Haastrup påpeger, at for at vi kan engagere os i en karakter, skal denne leve op til vores person *schemata* (Haastrup 2009: 241). Smith forklarer det i sin bog *Engaging characters* ved: ”To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction” (Smith 2004: 188). Ud fra hvordan karakteren passer i dette person *schemata*, kan man derefter enten føle empati, sympati eller antipati. Det interessante her er, at Walt besidder mange af de

egenskaber, vi forbinder med at være en afrundet person. Dilemmaet opstår i takt med, at Walts kriminelle handlinger og graden af disse tiltager.

Murray Smith taler i sin bog om forholdet mellem beskuer og karakter, og han foreslår en systematisk model for at fastlægge, hvordan man som tilskuer sympatiserer med de fiktive karakterer. Han foreslår en inddeling i tre kategorier, ”recognition, alignment and alliance”, som han samlet betegner ”structure of sympathy” (Ibid: 73). Ud af de tre muligheder er alliance den, der passer bedst på den emotionelle opfattelse, man som seer har af Walt. Det er ikke svært at forstå, hvorfor Walt gør, som han gør. Vi forstår motivationen bag hans kriminelle gerninger. Smith definerer det selv ved at sige ”Alligiance pertains to the moral evaluation of characters by the spectators” (Ibid: 84). Smith bemærker også, hvordan vi som beskuer ofte bedømmer svage eller syge karakterer mere positivt. Det er ikke den eneste grund til, at vi sympatiserer med Walt, da han også har andre sympatiske karaktertræk, men det er en medvirkende faktor, siger Smith (Ibid: 190).

I *The Sopranos* spiller Tony Soprano samme rolle som Walter White. Han arbejder for at skaffe penge og mad på bordet - her gennem lyssky mafiavirksomhed. Tony er til gengæld ikke døende, og vi forstår, at selvom motivationen nok er ens, er der alligevel en betydelig forskel mellem de to. I Tonys tilfælde skal man kigge mere på kausaliteten mellem arv og miljø

Kigger man lidt nærmere på forholdet mellem *Breaking Bad* og *The Sopranos* opdager man, at fortegnene for de to mænd er vendt om. For i *Sopranos* lever Tony Soprano op til alle de macho-idealer, der hersker blandt den italienske mafia i New Jersey – på nær ét: han går til psykolog. Han lider af angstanfald. Angstanfaldet har for Tony Soprano på sin vis samme effekt, som Walter Whites diagnose.

Selvom Tony lever op til alle disse idealer, så har han stadig de samme problemer på hjemmefronten, som Walt har.

Fælles for de to serier er, at de arbejder med samme helt centrale tematikker og problemstilling: den underkuede, hvide mand (hint: Walter *White*). Begge gør det ved brug af den komplekse narration, Mittell taler om. Andreas Halskov bemærker også

serier som *Californication* og *Mad Men* som tilhørende samme kategori. Vi har altså at gøre med et felt af tematisk relaterede nye amerikanske tv-serier (Halskov 2013).

Jeg vil ikke gå dybere ind i *The Sopranos* her, da det er en hel diskussion i sig selv, men det er bestemt spændende at undersøge, for eksempel ved brug af Smiths begrebsapparat, hvad forholdet er mellem beskuer og karakter i *The Sopranos*, og hvilke mekanismer der gør, vi sympatiserer med denne til tider koldblodige mafiaboss.

Walt står i flere afgørende moralske dilemmaer, som fungerer ved at understrege, hvor svært han har ved at påtage sig rollen som kriminel. I en scene i Jesses kælder står Walt overfor et umuligt valg: han skal enten slå en forbryder ihjel, eller frygte for sit eget og sin families liv. Walt ender modvilligt med at slå forbryderen ihjel, men man er som seer aldrig i tvivl om, hvor fjernt det ligger fra kemilæreren Walts habitus.

Jesses karakter passer langt omvendt dårligere ind i vores person schemata. Han er stofmisbruger, og man forstår også hurtigt om ham, at han ikke har gjort sig umage i Walts timer – eller med særlig meget andet i sit liv. Det er nærlæggende at udvikle en negativ sympati, eller antipati, mod ham, da hans motiv for at begå kriminalitet er at score penge og narko (lidt reduceret for eksemplets skyld). Uden sympatien kan vi ikke retfærdiggøre hans handlinger, som vi kan med Walt. Mødet mellem Walt, hvis motiver vi anerkender og forstår, og Jesse, hvis motiver fremstår langt mindre noble, fungerer som symbol på den moralske dobbelthed, man som seer bliver tvunget til at dele rum med, når man tænder for serien.

## **Walts psykologiske habitus i relation til multiplottet**

Jeg vil nu undersøge, hvordan multiplotfortællingen i *Breaking Bad* fungerer i relation til karakteristikken af Walts psykologiske habitus. Det vil jeg gøre ved at analysere hvilke plottråde, der udspiller sig simultant i *Breaking Bad* fra starten af afsnit tre. Der har historien og karaktererne fået lov til udvikle sig og finde sit fodfæste. Jeg vil primært fokusere på de første tre afsnit i denne del af analysen. Det er der, vi får etableret forholdet mellem Walt og de andre karakterer. Jeg vil dog, hvor

det er relevant, naturligvis også inddrage senere afsnit. De ekspositionelle oplysninger vi især får givet i de første tre afsnit, er dem vi bruger til at forstå Walts psykologiske habitus.

I *Breaking Bad* bruges multiplottet til at nuancere Walt og hans indre habitus. Igennem de andre hovedpersoner, får vi en indblik i, hvem han er som person. I takt med at Walt kommer længere ind i det kriminelle miljø, og som resultat deraf også føler sig mere hjemme i det, ser vi en udvikling hos ham. Han går fra at være underkuet, utilstrækkelig og konfliktsky til at træde i karakter som mand ud fra et sæt mere klassiske patriarkalske værdier.

### Overblik over multiplottet i afsnit tre

- 1) Walt og Jesse rydder op efter ulykken med liget i Jesses hus
- 2) Skyler og Marie taler sammen. Skyler er bekymret for Walt og stiller spørgsmål til Marie om hash. Marie mistolker det og tror, at det handler om Walter Jr.
- 3) Marie ringer fra en skobutik til Hank, der er ude at anholde forbrydere, og taler om Walter Jr's. formodede hash-misbrug
- 4) Hank tager Walter Jr. med ud til et boligområde for narkomaner for at illustrere faren ved at ryge hash
- 5) Resten af afsnittet foregår i Jesses kælder, hvor Walt står over for det skæbnesvangre valg.

Ovenstående skal give et overblik over multiplottets struktur, mens jeg nærmere vil undersøge, hvad Marie og Skylers samtaler siger om Walt.

Den første sekvens er en samtale mellem Skyler og Marie. Marie bemærker om Walt "he seem's *quiter* than usual". Allerede der bliver vi gjort opmærksomme på, at Walt er en mand af få ord. Marie siger det imidlertid med en hvis foragt i stemmen, og man mærker, at hun ser ned på Walt. Hun spørger efterfølgende ind til deres sexliv. Skyler udbryder overrasket og nægter at svare, hvortil Marie svarer "guess that answers that". Marie anser ikke Walt for et godt parti. Hun har ikke tiltro til hans seksuelle evner, og i samme samtale insinuerer hun også, at han ikke tjener så mange penge.

Marie er selv gift med Hank, der repræsenterer et markant anderledes sæt værdier. Hank er den stereotype amerikanske macho-mand ansat ved DEA, Drug Enforcement Administration. Han repræsenterer alt det, Walt ikke er. I hvert fald på overfladen.

Marie er den karakter, der bedst afspejler den manglende tiltro til Walt. Efter en anden samtale mellem Marie og Skyler, får Marie en mistanke om, at Walter Jr. ryger hash. Hun mener, det er bedst, hvis Hank tager en snak med Walter Jr. om, hvor farligt hash er. Da hun ringer for at foreslå Hank det, gør han opmærksom på, at Walt vel skal tage den snak med sin søn. Marie svarer ”he trust’s you” stærkt antydende at han ikke stoler på sin far. Eller at Walt i hvert fald ikke er i stand til at tage en sådan snak med sin søn. Man kan sige det sådan, at de plotsekvenser vi har med Marie, er nogle af de sekvenser der tilfører mest til vores viden om story.

Der er mange eksempler i serien, hvor vi bliver gjort opmærksom på Walts utilstrækkelighed; både seksuelt, økonomisk og autoritativt som mand og far. Oxholm bemærker, hvordan Walts svævende bukser i åbningsscenen kan og bør tolkes som et retorisk spørgsmål til, hvem der har bukserne på i hjemmet (Oxholm 2011: 224).

Som nævnt tidligere sker der dog en udvikling i Walts apatiske og resignerede holdning til livet. Walts psykologiske habitus er jo et udtryk for hans socialisering, og han er langt fra at have nogle af de dispositioner, som længere tid i den kriminelle verden kan give. Men der sker dog en udvikling, og den vil jeg forsøge at illustrere ved fire forskellige scener.

## Walts udvikling

I starten er Walt apatisk og resigneret, men efter ”vækkelsen” ændrer han sig, hvilket kan ses i følgende fire scener:

- 1) Walt forsvarer sin søn i tøjbutikken
- 2) Sex i afslutningen af 1. afsnit
- 3) Sex i bilen
- 4) Forsøg på sex i køkkenet

Den første scene folder sig ud i en tøjbutik, hvor Walt, Skyler og Walter Jr. er ude at købe bukser til Walter Jr. En gruppe drenge på Walter Jr's. alder gør nar af ham på grund af hans handicap. Skyler, skal lige til at sætte dem på plads, hvilket er et udtryk for, at det så absolut ikke er noget, Walt plejer at gøre. Imidlertid sker der det, at Walt fysisk straffer den største af bøllerne, til stor forundring for Skyler og Walter Jr.

Det næste eksempel er tredelt, og centrerer sig omkring Skyler og Walts sexliv. Efter Walts første møde med den kriminalitet, der kommer til at ændre ham, kommer han hjem og ophidset efter dagens begivenheder tager han styringen i soveværelset - til Skylers store overraskelse. Det næste udviklingstrin vi oplever Walt på, er i afsnit syv, hvor han og Skyler har sex i Walts bil. Skyler spørger "Where did that come from? And why was it so damn good?" hvortil Walt svarer "Because it was illegal". Dette er i afsnit syv, hvor Walt er kommet tættere på sit kriminelle alter ego, Heisenberg. Den sidste scene, jeg vil fremhæve i denne tredeling, markerer et vendepunkt. Det er i starten af første afsnit af sæson 2, og således også et varsel om, hvad der er ved at ske med Walt. Walt kommer hjem efter en narkohandel, hvor han har overværet Tuco tæske en anden mand ihjel. Han er i syv sind og chokeret efter oplevelsen. Ude af sig selv forsøger han at tvinge sig til sex med Skyler. Hun afviser det, og det går lynhurtigt op for Walt, hvad han har gjort. Ud fra hans blik får man en stærk fornemmelse af, at han ikke har været sig selv. Denne plot-cue giver en klar formodning om, hvad der er ved at ske med Walt.

Walts psykologiske habitus ændrer sig. Det er tydeligt efter gennemgangen af de fire scener, at hans alter ego får en større og større plads i ham. Det interessante er dualiteten mellem Walt som privatperson og som forbryder – for det er i rollen som Heisenberg, at han får styrke til at mande sig op og træde i karakter som far og mand i huset. Den sidste scene markerer dog, hvor svært det er at balancere forholdet mellem de to persona, og sidste scene efterlader et indtryk af, at Walt ikke kan styre det.

## **Kommentar til kunstsynet i moderne tv**

Der findes en interessant dikotomi i det traditionelle, aristoteliske kunstsyn, og det kunstsyn de moderne tv-serier repræsenterer, som jeg kort vil berøre.



Petersen påpeger i artiklen *Den serielle fortælleform*, Aristoteles antipati mod den serielle praksis, der ikke efterlever tragedieformens idealer. Aristoteles mener blandt flere kritikpunkter, at forfatterne digter efter publikums smag (Petersen 2011: 8). Fortaler for et modsat synspunkt er kunsthistorikeren Erwing Panofsky, som Petersen refererer til med citatet ”Det er dette krav om kommunikation, der gør kommerciel kunst mere levende end ikke-kommerciel kunst og derfor potentielt meget mere virkningsfuld, hvordan den end er” (Ibid: 9). Der er en grundlæggende uenighed omkring kunsten og kunstens rolle. En filosof der har beskæftiget sig indgående med kunsten er Walter Benjamin, der som det allerførste i hans essay *Oversætterens opgave* skriver:

When seeking knowledge of a work of art or an art form, it never proves useful to take the receiver into account. Not only is every effort to relate art to a specific public or its representatives misleading, but the very concept of an "ideal" receiver is spurious in any discussion concerning the theory of art, since such discussions are required to presuppose only the existence and essence of human beings (Benjamin 1997: 1)

Og Benjamin fortsætter med:

No poem is meant for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience (ibid: 1)

Tv-serien som sådan indskrives sig ved sin serielle form og med sit kommercielle fokus altså i et radikalt anderledes filosofisk paradigme, end det Aristoteles og Benjamin repræsenterer. Hvorvidt Panofsky med sin kommunikative, kommercielle kunst eller Aristoteles og Benjamins traditionelle kunstsyn er at foretrække, er ikke afgørende her (det er en større ontologisk diskussion). Det interessante er at bemærke, at selvom tv-serien skriver sig ind i denne mere moderne, kommunikative tradition, så er der stadig større og større fokus på den skabende auteur, og den kunstneriske kvalitet i tidens tv-serier. Der foregår altså, på trods af uligheder, en form for sammensmeltning af disse to traditioner, hvorfor det bliver mindre afgørende, om den moderne tv-serie lever op til specifikke formkrav formuleret i antikken. Det interessante er, at der i dag er skabt et rum for - nok kommerciel - men også æstetisk film og tv-kunst.

Det skyldes, påpeger Mittell, ikke et kreativt gennembrud fra visionære kunstnere. Det skyldes snarere et antal historiske kræfter, der arbejder mod at transformere de normer, der allerede eksisterer i den givne kreative praksis (Mittell 2006: 30). Nøjagtigt som den forskydning, jeg tidligere har kommenteret på, der har fundet sted (og stadig gør) for både film og tv-seriers legitimitet.

Det betyder, påpeger Mittell, at en analyse skal undersøge de formelle elementer, som tilhører det givne medie, samtidig med den historiske kontekst, der har gjort en sådan udvikling mulig (ibid: 30). Dette er, hvad jeg har bestræbt mig efter i denne analyse.

## Konklusion

*Breaking Bad* skriver sig ind i en spændende tradition af moderne tv-serier. En tradition der tør tage fat om tabubelagte emner som sygdom, kriminalitet, seksualitet og depression. Vince Gilligan bag serien gør klogt brug af multiple narrativer, der fungerer ved at engagere seeren dybt i hver enkelt karakter og tema.

Seriens antihelt, Walter White, står i skyggen af sig selv indtil han diagnosticeres med cancer. Først der tager han igen ansvaret for sit eget liv: en universel pointe af eksistentiel karakter, der præger hele seriens udtryk.

De dualismer serien spiller på, er et af seriens stærkeste fortrin. Især kommer spørgsmålet om moral til at fylde meget – både i serien og i bevidstheden. Serien rejser det svære spørgsmål om, hvor langt man må gå for sin familie: må man slå ihjel? Må man begå kriminalitet og sælge narko, som folk dør af?

*Breaking Bad* lykkes med at skildre alle hovedkaraktererne, men især Walter Whites psykologiske habitus, gennem multiplotfortællingen. Karaktererne understreger gensidigt nuancer og karaktertræk ved hinanden, som den opmærksomme seer har meget glæde af at lægge mærke til. Gennem subtile hentydninger og plot-cues indbyder *Breaking Bad* til fordybelse i karaktererne, selvom den samtidig, eller udelukkende, kan ses for underholdningens skyld.

Forud for *Breaking Bad* går flere serier. Mest bemærkelsesværdigt er forholdet mellem den og *The Sopranos*. *Breaking Bad* og *The Sopranos* og alle de andre serier, der bliver produceret, fungerer som øjebliksbilleder af den kulturelle kontekst og teknologiske udvikling, der hele tiden skubber til tv og film-mediet. Det bliver rigtig interessant at se, hvordan tv-serier ser ud om bare ti-tyve år. I en global kultur, der konstant ændrer sig og fordrer nye fanbaser, subkulturer og måder at se tv på, kan der nå at ske meget på bare ti år.

## Litteraturliste

- Aristoteles. 2011. *Poetikken*. Oversat af Niels Henningsen. Frederiksberg: DET lille FORLAG.
- Benjamin, Walter. 1989. Oversætterens opgave: *Walter Benjamin - Oversat*. Oversat af Tore Eriksen. Aarhus: Slagmark.
- Bordwell, David og Kristin Thompson. 1997. Narrative as a Formal System: *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J.D. Wacquant. 2002. Habitus, interesse og rationalitet: *Refleksiv sociologi*. Oversat af Henning Silberbrandt. København: Hans Reitzels Forlag A/S.
- Bourdieu, Pierre. 2007. Strukturer, habitus, praksisser: *Den praktiske sans*. Oversat af Peer F. Bundgård. København: Hans Reitzels Forlag.
- Haastrup, Helle Kannik. 2009. Filmanalyse: *Analyse af billedmedier – en introduktion*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Halskov, Andreas. 2013. Den hvide mands byrde, i *16:9 Filmtidsskrift, Nummer 52, Årg 11*.
- Højer, Henrik og Andreas Halskov. 2011. Kunsten ligger i nichen: The HBO Playbook, i *Kosmorama nr. 248*, København, Side 37-46.
- Jørholt, Eva. 1998. Deleuze i farver, i *Kosmorama nr. 221*, København, Side 96-115.
- Meyrowitz, Joshua. 1997. Tre paradigmer i medieforskningen, i *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research, Bind 13, Hæfte 26*, Side 56-69.
- Mittell, Jason. 2006. Narrative Complexity in Contemporary American Television, i *The Velvet Light Trap bind 58, hæfte 1*, Side 29-40.
- Oxholm, Jan. 2011. Splittet til atomer – om Breaking Bad: *Fjernsyn for viderekomne – De nye amerikanske tv-serier*. Aarhus: TURBINE forlaget.
- Petersen, Brian. 2011. Den serielle fortælleform: fra *Iliaden* til den moderne tv-serie, i *Kosmorama nr. 248*, København, Side 7-37.
- Petersen, Brian. 2006. Giv den videre! : klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm, i *Kosmorama nr. 238, Årg 52*, Side 7-22.
- Prieur, Annick og Carsten Sestoft. 2016. En teori om praksis: *Pierre Bourdieu – en introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Smith, Murray. 2004. 3. Engaging Characters, 6. Soot and Whitewash: Allegiance: *Engaging Characters*. New York: Oxford University Press.

Sontag, Susan. 1966. Imod fortolkning, i *Vindrosen Årg. 13, nr. 4*, Side 13-23.

Wilken, Lisanne. 2012. *Bourdieu for begyndere*: Frederiksberg C: Samfundslitteratur.