

## **ПРИНЦИПИ И ТЕХНИКИ ЗА СЕРИАЛИЗИРАНЕ НА ТЕЛЕВИЗИОННИЯ РАЗКАЗ**

**ДЕЯНА ДРАГОЕВА**

### **Principles and Technics for Serializing the Television Storytelling**

**Deyana Dragoeva**

**Резюме:** Създаването на дълги наративи, които ангажират публиката във времето, е колкото творчески, толкова и занаятчийски процес. Формите на структуриране на подобни наративи са най-разнообразни в зависимост от жанра, целта, медията принципите на индустрията и др. Те са творчески изкуствено създадени конструкции, лимитирани в определени параметри и подвластни на влиянията на информационната среда, в която попадат.

Серийният разказ притежава специфична изказност. Персонажите в него не само движат историята напред, но те създават взаимоотношения, които още по-силно обвързват публиката със своя свят и преживявания. За да остане серийният разказ лоялен към зрителите, то той се придържа към конституираната в началото форма на разказване и през нея предлага поредната „хапка“ от историята, удовлетворяваща глада на зрителите във времето.

Кои са ключовите елементи на серийното разказване, кое прави „сериалността“ на разказа, защо епизодното разказване се приема по-скоро като недостатък са част от въпросите в настоящата публикация.

Търсенето на отговори навярно би подпомогнало творческите екипи при създаване на дълги наративи в различни серийни форми, а така също би направила публиката по-критична към предлаганото съдържание.

**Ключови думи:** сериали, серийно разказване, творческо писане, сериализиране

**Resume:** The creation of long narratives that engage audiences over time is both a creative and crafting process. The forms of structuring such narratives vary depending on the genre, the purpose, the media, the principles of the industry, etc. They are creative constructions designed artificially, limited in certain parameters and subject to the influences of their information environment.

The serial storytelling has a specific expression. The characters in it not only move the story forward, but they build relationships that even more closely tie the audience to their world and experiences. In order for the serial story to remain loyal to the viewer, it adheres to the form of narrative constituted in the beginning, and through it offers the next "taste" of history satisfying the hunger of the audience over time.

What are the key elements of a serial narrative; what constructs the "seriality" of the story; why episodic narrative is taken as a flaw? These are a fraction of the issues discussed within this publication. Seeking answers would probably help creative teams in making long narratives in different serial forms, and would also develop a more critical the audience to the offered content of the serials.

**Key words:** series, storytelling for series, creative writing, serializing.

Всеки има нужда от истории. Така е било и така ще бъде от времето на приказните, заплетени един в друг, разкази на Шехерезада, „обримчили“ живота ѝ, до днешните истории, вплътени във всички измерения, които обитаваме. Прескачам през времето, когато историите са поддържали митовете, предавали са опита, структурирали са живота, обяснявали са света и стигам до търсеция човек (Тейлър, 2003), обитаващ вече една „разомагьосана“ (Вебер) действителност, заличила усещането за изначално зададен ред. Действителност, в която „Бог е мъртъв“ (Ницше), а човек е освободен от всякакви морални и духовни идентификации, оставен сам да преценява кое е добро и ценно. Своята „модерна идентичност“ (Тейлър, 2003) личността изгражда, търсейки непрекъснато смисъла. „Тогава се нуждаем от *разказа*, който свързва смисъла на живота със разбирането за собствения ни живот. Процесът на „ставане“ на това, което съм, сам по себе си е разказ. Като същество, което расте и „става“, аз мога да позная самия себе си единствено през историята на моите успехи и моите провали. Ние разбираме самите себе си като разказ“ (Тейлър, 2003).

Защо се разказват, слушат и гледат истории? Защото те са „екипировката ни за живеене“ (Burke, Kenneth. Цит. по McKee, 1997), те се превръщат в основен източник на вдъхновение за човечеството, тъй като предлагат подредба на хаоса и достигане на прозрение в живота. „Нашият апетит за истории е рефлексия от силната човешка необходимост да се хване пътя на живеенето не само като интелектуално упражнение, но като много личностно, емоционално преживяване“ (McKee, 1997).

Концепцията, в основата на която стои неизбежното схващане на живота като наративна форма, като „търсене“, се допълва от идеята, че смисълът е в *начина на живеене* (Тейлър, 2003). Тогава се появява вакуум между обикновения и изпълнения със смисъл живот, който се запълва от способността за виждане и изразяване, в създаване на творчество чрез „съвкупност от идеи и интуиции“. Възможностите за изразяване нарастват във време на дигитална свързаност, глобални общности и достъпни и лесни за използване инструменти за създаване

и разпространение на разкази от и за живота. Но как се свързват тези накъсани милиони истории и се вплитат в жизнения опит на модерните общности? Имаме ли нужда да се идентифицираме и приобщим към една история, която да следваме дълго време?

Навярно отговорът и на двата въпроса се крие в работещата години наред формула на серийно, продължително във времето, разказване. То е за истории, които не могат да останат заключени и статични в своя стегнат изкуствено създаден творчески конструкт. Навярно в серийното разказване би могло да се припознае „дописването“ на една история от хилядите потребители на Интернет и то би могло да се случи, ако разказът продължава и се движи напред, воден от нови събития, обогатяване на случките, развитие и действия на героите в него, ако във формата на изразяване и виждане на света се открива нов смисъл. Доколкото „дигиталните автори“ присъстват в оценъчно-коментарното семантично поле, то те остават в ролята си по-скоро на потребители с право на публично мнение и мигновена възможност за даване на оценка, отколкото на творци-създатели, на автори.

Серийното разказване на история продължително във времето попада най-точно в разбирането за **сериалното разказване**. За разлика от филмовото, сериалното разказване представя истории в последователен тон, използвайки една и съща наративна структура, позволявайки концентриране върху богатството и дълбочината на историята (Epstein, 2006: Introduction). Чрез него не само се предлага вълнуващ нов свят, емоционални преживявания наравно с героите, но и се формират взаимоотношения. Сериалното разказване е специфичен наратив, в който от значение са много елементи, за да се спечели лоялността на публиката и обвързването на свободното ѝ време със света на сериала. От значение са изборът на сюжет, основните персонажи и доколко те са предпоставени да си взаимодействат активно, конфликтно.

Да се измисли формат, който да издържи десетки епизоди, да показва герои, които са все така неустойими, въпреки, че са минали през толкова много серии, да съблязнява едни и същи зрители сезони наред, съвсем не е лесна задача. Създаването на сериал безспорно изисква творчество, добро писане, въображение, но не може да бъде оставено да се случва единствено под влияние на вдъхновението на своите създатели. Това е процес, който е част от телевизионната, а вече и интернет конюнктурата, в който всичко се случва с точни параметри – времеви, финансови, технически и т.н. Именно това прави уместно използването на понятие „създаване“, но по-скоро в смисъл „изработване“ (craft) на сценарий за сериал, което е прието да се използва в англоезичната литература. Този процес е базиран върху конкретни занаятчийски похвати, които го оптимизират и гарантират навременното изработване по първоначално одобрения **шаблон** (на англ. *template*, като у нас творческите екипи го заимстват директно като „**темплейт**“) - повторямата наративна структура, която позволява всеки епизод да прилича на останалите по начина на разказване, да следва една и съща схема – брой и продължителност на действията, сцените, сюжетните линии, точките на обръщане в края на всяко действие, тийзъра в началото и т.н. В този шаблон се кодират скрити правила, чрез които творческите екипи поддържат консистентен серийния разказ във времето, планират и проектират как да се разгърне той по отношение на действието и героите. По този начин разказът запазва характеристиката си на разказване, остава разпознаваем, носи новото на публиката, но през вече заявена, призната и одобрена от нея форма. Следването на първоначалната схема позволява на сериала да остане лоялен към аудиторията и да ѝ доставя обещаното без напрежението да променя начина, по който го прави.

Създаването на история за серийно разказване е творчески процес, но поставен в рамките на телевизионната и аудио-визуална индустрия той се превръща по-скоро в производствен процес с регламентирани правила и ясен цикъл от създаването до разпространението в различни среди – телевизионна, интернет.

В този смисъл остава под въпрос естественото раждане на темите в сериалите и доколко сюжетите са плод на проучване на зрителския интерес. Ако продължим идеята за модерния търсещ човек, то той днес може да открие сред изобилието от телевизионни, уеб, родни и чужди формати онзи, който отговаря на интересите, желанията му, на когото е готов да отдаде вниманието си, да се идентифицира с героите и да ги следва или напротив, да избяга в съвсем измислена и нереална действителност, провокираща друга гледна точка върху собствения му живот.

Огромното количество аудио-визуални продукти, разпространявани по телевизии, кабелни оператори, интернет платформи, прави все по-труден изборът на нов проект както на продуценти, създатели, разпространители, така и на зрителите. Всички търсят начин да разберат в какво да вложат парите, усилията и времето си. Затова серийният разказ започва от така наречения „пилотен епизод“. В него творческите екипи демонстрират каква история ще се разказва, как ще се случва това, по какви заложени в темплейта правила, представят какви и кои са персонажите, техните взаимодействия, модуса им на действие, конфликтите, пред които се изправят и т.н. Пилотният епизод „продава“ идеята сериала. Той е достатъчен и на публиката, която одобрява или не заявката за разказване на историята и решава дали да „живее“ с героите през сериите. Той е минимумът инвестиция, която продуцентите правят, за да се преодолее риска от финансиране на цялостен неуспешен телевизионен проект. Нещо повече, работещата схема на сериала би могла да се следва не само от първоначалния авторски или идеен екип, а да бъде възлагана за разработване на външни сценаристи. Следвайки модела, смяната на титулярния творчески екип с друг се случва без да се нарушава качеството на серийния разказ. Честа практика в САЩ, а и в други развити пазари за аудио-визуални продукти, е начинаещи сценаристи да започват кариерата си именно чрез писане на серия от някой сериал. Освен това, продуценти и компании могат да решат да купят оригиналната идея от създателите и авторите, но да я делегират на по-опитни

сценаристи за разработване като сериал. Тази гъвкавост все още не е навлязла в българската практика при създаване на сериали, което се дължи на доста по-ограничения пазар и не до там добре наложените параметри на производствения цикъл.

Процесът на създаване (изработване) на сериал и цялостният цикъл от идеята до разпространението неминуемо влияе върху структурирането на серийния разказ, технологията на разказване, на изграждане на взаимоотношения, на конфликтотополагането. Нещо повече, когато заявката е сериалът да се разпространява „глобално“, то тогава творческите екипи са изправени през още едно изискване – а именно да подберат конвертируема тема и да „сковат“ шаблона на сериала по лесни и достъпни за декодиране от публики с различен културен профил правила. Това отваря темата за масови и нишови сериали, с която към момента няма да се занимавам. От интерес е по-скоро самата форма на серийно разказване в контекста на творческото и екранно серийно писане и начините за постигане на „сериализиране“.

Серийното разказване се нарича още „**дълъг наратив**“ (long narrative) (Douglas, 2007: 8), който, според Памела Дъглас, американски професионален сценарист, се използва в епизодната драма под три форми – **антологии (antologies)**, **сери с със „закриване“ (series with “closure”)** и **сериали (serials)**. Антологиите са свободно изградени истории, като кратки филми, свързани единствено от определена рамка. Тази форма се приема за предшественик на епизодното разказване и е популярна в САЩ през 1950те години като сериите са изглеждали по-скоро като телевизионни пиеси. Антологиите са рядкост в телевизията днес и не се практикува писането и създаването им.

**Сериите със закриване**, наричани още „**модуларни**“ (Douglas, 2007: 10), разказват различна история всеки епизод чрез героите, които се запазват едни и същи в основния си състав, както и места, на които се развива действието (Bicat, 2007: 13). Основната линия на повествованието приключва с края на всяка серия,

независимо, че някои от другите сюжетни линии търпи развитие. Такива са сериали като „Закон и ред“, „От местопрестъплението“ и др. Създателите на този формат дълъг наратив наричат сериите „без памет“, тъй като извън основната история във водещата сюжетна линия, взаимоотношенията между героите не са силно изразени и не се развиват така, че да изискват проследяване във времето. Подобни формати са предпочитани от телевизионните разпространители, тъй като те имат практиката, особено популярна в САЩ, да купуват целия пакет от сезони и серии, но да ги излъчват и пре-излъчват в ред, който те решат, без да са драматургично задължени да следват определена линейна последователност. Понякога това се отразява върху публиката, тъй като тя в действителност получава нова история – нова криминална загадка, случай за разследване, медицински проблем, но остава в напрежение от това как ще се развият взаимоотношенията между героите. Като пример е сериалът „Досиетата Х“, когато привлечени от странни и невероятни случаи с извънземни, зрителите поглъщат епизод след епизод, но превръщането на отношенията между агентите Скъли и Мълдър от партньорски в любовни е забавено, заради характеристиката на самото драматургично конструиране. Тоест основната линия на всеки случай се развива динамично, за да приключи в края на епизода, докато вторичната линия на взаимоотношенията между героите е сведена до минимум, дори липсва, за да не изисква строга последователност при излъчване на сериала. Но именно тези отношения, по тази драматургична линия, правят серийното разказване „сериално“. Когато те липсват, може да се говори за епизодно разказване, за серии, а именно сериализирането на разказа е ключовият елемент, който обвързва за дълго аудиторията и прави серийното разказване въздействащо, достоверно и ангажиращо.

Често „**епизодно разказване**“ носи известна негативна конотация и се използва като недостатък на сериалното разказване. Дори и зрителите да харесат конкретната история на поредицата, то безспорно предимство на сериалния разказ би имало обединяването на частите на този разказ, засилване на



вътрешните връзки, въздействие на събития от един епизод върху случващото в друг, променящите се герои, колкото и бавно да се случва това (за разлика от филмите, в които в рамките на час и половина – два героя претърпява катарзис и се променя, то тази промяна на героите в сериалите продължава цял сезон). В този смисъл, сериалното разказване прави историята многопланова, изплита мрежа от живи и човешки взаимовръзки, които придават пълнокръвие и автентичност, те са предпоставка за търсене на идентификация от страна на зрителите. Формите на сериализирано разказване предполагат емоционално и емпатично ангажиране на публиката със света на историята и героите в нея.

Преди да продължа с това как като конструкция се изгражда сериалността в разказа, ще представя като пример за **епизодно разказване ситкома (ситуационната комедия)**, чиято структура и жанрова характеристика въздействат определящо върху самия разказ и формата надделява, и донякъде предопределя, съдържанието.

Ситкомът се появява като жанр в радиото и оперира с възможностите и изразните средства на тази медия да разказва смешни истории, които бързо се заплитат и още толкова бързо се разплитат без да изискват драматични действия и колосални обрати. Форматът е изграден от навързани в последователност ситуации, в които героите са по-скоро „поставени“, отколкото са плод на техен избор или решение, т.е. те не могат да се „измъкнат“ преди да са станали за смях (навярно могат, но не го правят, защото ще се провали идеята на комедията). До комедиен ефект се стига чрез „хвърлянето“ на героя в неловки моменти, сблъсък с недоразумения, нелепи съвпадения и други обстоятелства, възникнали около тях, които ги притискат. Тоест водещи са обстоятелствата, наредени сценарно да провокират персонажите. Конфликтите произтичат именно от конкретната ситуация, но те бързо се разрешават и не са заредени с драматичен потенциал така, че да провокират героите да разкриват и откриват себе си, възможностите си, да се променят катарзисно чрез изпитанията, които преминават. Каквото и да преживеят, в края на сериата те отново са същите, каквито са били.

От тук, ситкомът експлоатира изцяло персонажите си и го прави със завидна жестокост и безкомпромисност. Епщайн определя жанра като „сатистичен“, тъй като се базира предимно на силни негативни емоции като физическа болка, отвращение, изпитания за сетивата, неловко, унижително положение и срамни, неудобни ситуации, фрустрация, провокирана от множество последователни неуспехи, страх и т.н. (Epstein, 2006). Ситкомът е предпочитана форма за създаване на оригинална продукция от гигант като „Дисни ченъл“, предназначена за деца и тийнейджъри и техните семейства. Амбицията на компанията да произвежда конвертируеми в цял свят поредици обяснява изборът на достъпни теми като порастването на децата, пътя към известността, тежестта на славата и др., стереотипни персонажи, „обикновен“ език, експресивно и реакционно поведение на героите и т.н. Освен това изброените „сатистични“ специфики на жанра предлагат на таргетираната публика онова, което тя еднозначно приема и декодира като смешно поради спецификата на възрастовото си развитие – всичко, което е отвратително, отблъскващо, глупаво, видимо, телесно-сензорно. Това прави разказът на ситкома пъплец по видимия профил на героите и възползващ се от всяка тяхна податлива на присмех характеристика. В телевизионната практика, именно характеровата ориентация на жанра му спечелва недоброжелатели, които отправят критика в посока на това, че се използват за осмиване белези, основани на раса, пол, религиозни предпочитания, културна принадлежност, социално положение и т.н.

На структурно ниво, комедийната история на ситкома обикновено започва с някаква тривиална ситуация, която след това се изкривява до толкова, че да стигне границите на абсурдното. И ако драмата отвежда зрителя на ново място, кара го да преживее големи битки и страсти, то комедията е за малките битки, които чрез героите се превръщат в големи. Като похват, творческите екипи, създаващи ситкоми, използват това, което се нарича „правдоподобна изненада“ (Epstein, 2006: 145). Героят е в ситуация, резултатът от която ние като зрители мислим, че знаем, но тя се изкривява необичайно и се случва нещо различно,

обикновено по-лошо. За създателите на комедийни формати, това е като да сложиш мисълта на зрителя в определени коловози, от които след това да го принудиш да дерайлира, за да се засмее. Това обяснява защо толкова много гегове са базирани на три взаимно подобни инцидента – първите два задават пътеката/шаблона на очакването, а третият е наградата – комичният обрат. Финалът на комичната ситуация може да се получи доста неправдоподобен, но въпросът е зрителят да бъде убеден и доведен до там чрез няколко правдоподобни стъпки. Ако това бъде направено, може на практика той (зрителят) да бъде накаран да преглътне и най-абсурдната ситуация. От тази гледна точка, че именно трасирането на коловоз на очакването е една често ползвана техника за сериализиране, чрез която се задържа вниманието на публиката, за да остане тя до финала на развързката, подлъгана, че знае края.

Създателите на сериали признават, че да се пише комедия е по-трудно от това да се пише драма (Epstein, 2006: 142), а екипите на ситкомите са значително по-големи, защото кратките шеги, остроумията, геговете са задължително условие, а трудно се поддържа нивото им в технологичното темпо, наложено за изработване на сериите. Въпреки, че целта на комедията е да произведе смях, то без добра история това едва ли би било възможно. Също като драма сериалът и комедийният се нуждае от главен герой, цел/проблем/възможност, препятствие/антагонист, опасности, неочаквани обрати, битки/преодоляване, а освен това през цялото време трябва да следва първоначалната си задача, а именно – да бъде смешно. В комедийните сюжети или комедийните ситуации, протагонистът минава от едно изпитание в друго, но след това обикновено той се връща обратно там, откъдето е започнал и не е нито по-добър, нито по-умен от преди. Той си е същият, носещ константен арсенал от качества. Той си е просто такъв и публиката в едно продължително гледане го приема, разбира, дори проявява снизхождение. Героят в комедията отказва да се промени. Не е ли именно това, което връща отново и отново зрителят, успокоен, че нищо не е в състояние да сломи героя и той всеки епизод ще бъде готов да посреща нови

порции несгоди и неблагоприятни стечения на обстоятелствата, от които, като по чудо (въпреки, че майсторството в писането на сериалите е промяната да се случва естествено), да се измъква невредим?

Не би могло да се анализира серийният разказ на ситкома без да се постави в контекста на жанровата си характеристика - комедията. В „Поетика“ Аристотел казва, че основната разлика между трагедията и комедията е, че „първата желае да представи хора по-добри от днешните, а втората – по-лоши“ (Аристотел, 2016: 24), а „смешното по-скоро принадлежи към раздела на срамното“ (Аристотел, 2016: 33). Тогава ситкомът може да се тълкува като сериен разказ, в който се създава илюзията, че каквото и да направиш на другия не предизвиква страдание и той трябва да го понесе. Присмехът, подигравките, надсмиването са механизми, присъщи на комедията. Чрез комедията зрителят може да направи крачка назад от негативната ситуация, да я огледа от друга перспектива, а когато ситуацията се е случила на измислен герой, смехът му позволява да се отърве от идентифицирането си с него и да изпита облекчение и освобождение, да се съизмери и увери, че е по-добър. Доставянето на подобно усещане през комедиите има сериализиращ ефект до толкова, до колкото предизвикват зрителя да гледа отново и отново.

Но какво прави един ситком по-добър от друг, след като са базирани на сходни принципи и техники на структуриране, лимитирани ни са от жанровата си определеност и предпоставени като цел: предизвикват смях? Оставям на страна творческите умения на създателите, които съвсем не са без значение, особено когато се пише комедия, търси се остроумие, оригинални шеги, хващащи фрази, запомнящи се реплики, които да намерят естествена среда в живота извън сериала. Фокусирам се върху факторът, оказващ влияние, а именно - сериализирането по отношение на героите и действието.

Ситкомът „Приятели“ осезаемо по-добре си служи с похватите на въздействащото серийно разказване, отколкото това правят продукциите на

„Дисни ченъл“. Обобщението визира сериалите, оригинално производство на мега гиганта, в характерната форма ситкоми, които следват едни и същи принципи при конструиране на разказа, придържайки се към заявката да се продават на международните пазари. В ситкома „Приятелите“, разказването на смешна история, пръсната в последователност от комедийни ситуации, се обогатява от плътната рамка на взаимоотношенията между постоянните персонажи. Фокусът е именно техните романтични и приятелски връзки и проследяване на развитието им през епизодите. Основния каст от герои са характерни, всеки един е с подчертана отличителна черта, която се превръща в негов „модус операнди“ или начинът, по който действа. Засилените експресивни реакции, доведени до крайност и абсурд, са от комедийната стилистика. Сериийността на разказа в сериала дава възможност във времето да се пречупва разбирането за приятелство през различни случки. Това изпълнява обещаното пред зрителя, а именно да се показва феноменът приятелство и взаимоотношенията, изградени и поддържани на тази база.

Сериалите предлагат сгъстен опит, предаден през конкретната история на определени герои. Ако като наблюдатели останем странично на тази история, не съпреживяваме случващото се така, както героите, не се идентифицираме с тях, и не се променяме, то какво ни задържа в тази история?

Стигаме и до третата форма на дълъг наратив - „сериалът“ (**serial**), дефиниран най-общо като **драма, разказана на части**. Тук е моментът да се разграничи драма от драматично. „Драма“ в буквален превод от старогръцки означава „действие“. Аристотел посочва, че за разлика от епоса, при който разказът се води от самия автор, от негово лице, то в драмата разказът се случва чрез действието и диалога, т.е. чрез мимическата игра и разговорът на действащите лица. Друг ключов момент е конфликтът, разбран в най-общ смисъл като вътрешен, личностен, надличностен, който стои в основата на всяка сцена, последователност и действие, които структурират сериалното разказване, а и филмовото. Когато структурата на драмата покрива и трите нива на конфликт,

тогава историята в най-голяма степен би могла да предизвика емпатия и ангажиране от страна на зрителите. Освен това, разказът би бил консистентен и въздействащ, ако конфликтът остане само на едно от тези три нива, както ще разгледам по-нататък.

Така наречените **драма сериали са общо понятие, което по-скоро характеризира структурата и формата на разказа, базиран на конфликт**, и оставя място за тематично разнообразие. То варира от любовна драма, комедийна, историческа, доку-драма, социална драма, комедия и т.н. Промотирането на формата на един сериал обикновено звучи като „половин часова/едночасова комедийна драма“. Въпреки, че често се употребява понятието „формат“, то определението му не е съвсем точно и ясно. С него веднъж се описва стилът и типът на телевизионната драма (Vicat, 2007: 13), но означава и характерната форма на определен телевизионен продукт – гейм шоу, комедиен формат, музикален формат и т.н.

Към драма сериалите се числи и сапунената опера, при която активно се развива конфликт на ниво личности. Разказът на сапунената опера е с отворен край и е комбинация от семейна драма и любовна история, а всеки персонаж има интимни взаимоотношения с останалите, като под интимни имам предвид особено близки, емоционални. Героите на сапунената опера не страдат от вътрешни конфликти или над личностни. Те страдат, когато не получават това, което искат, но тъй като персонажите изначално са определени и типологизирани на сценарно ниво като добри или лоши, те рядко срещат ситуация на вътрешна дилема. Героите действат така, защото са такива и е предопределено да направят именно това. Светът на сапунената опера е „стерилен“, изчистен от усложненията на реалността, за да не може нищо неочаквано да въздейства върху историята и взаимоотношенията. Този жанр си има своя лоялна публика и постига успех според целите, които преследва. Свърх мелодраматичния начин на разказване за взаимоотношенията между хората в контекста на житейски ситуации, характерен за сапунените сериали, скоростта,

с която се налага да се произвеждат тези ежедневни късчета „реалност“ често водят като резултат до стереотипни герои, диалог, на който липсва дълбочина, проникателност и изисканост, и най-вече – поставяне на героите в недостоверни и нереалистични ситуации.

Интересно е да се разгледат възможностите за разказване през нивата на конфликт, които очертах. Видяхме какво се случва в сапунената опера, когато конфликтите са изцяло междуличностни. Истории, които оставят героя единствено на вътрешния му конфликт не са филми, пиеси, сериали, дори романи, а могат да се причислят към така наречения жанр „поток на мисълта“ – вербализиране на вътрешните чувства и мисли (McKee, 1997: 214). В екшън филмите героите срещат предимно конфликти на ниво над личностно – спасяват света, изпълняват специална мисия, борят се със социално зло и т.н., както прави Джеймс Бонд, примерно. Той няма вътрешен конфликт, а и отношението му с жените не бива да се приема за междуличностен – това е просто за забавление.

Робърт Маккий говори за конфликтността във филмовия разказ, която се изгражда в прогресивна линия и се вклинява в повествователната, тя движи повествователната. Задачата се усложнява, когато се заплита целият комплекс от конфликти, обикновено това се случва по едно и също време, а конфликтите могат да са най-различни по отношение на трите нива на антагонизъм. Именно затова, Маккий съветва дизайнът на историите да е относително прост (по отношение на каста от герои, локации и т.н. елементи), но комплексен като конфликтност.

Казаното до тук за филмовия разказ е релевантно и за серийния, в който също изпъкват ясно жанровата определеност според нивото на конфликтна натовареност. В жаргона на продуценти и творчески екипи се използва така наречените „**прайм тайм**“ **сериали**, които не просто са вечерната форма на дневните (семейни драми, сапунени опери и т.н.), а се отличават като начина на конструиране на разказа и използване на сериализиращи елементи. В тези

сериали (като „24“, „Изгубени“, „Анатомията на Грей“, „Семейство Сопрано“, Д-р Хаус“ и т.н.) структурно се комбинират, където по-изразено, където – не, завършените, модулари истории с дългия наратив на драматичните линии, очертаващи взаимоотношенията между героите от света на сериала. От тук мога да кажа, че **сериал е всяка драма, чиито истории продължават през много епизоди, в които основният състав (каст) от герои се развива взаимоотношенията си във времето.** Консистентността на разказа в отделните серии се поддържа от темплейта, шаблона, по който се напластяват сюжетните линии и се разгръща напред действието.

**Формата на сериала**, поддържана през този творчески конструкт на шаблона, американският практик по сценарно писане Памела Дъглас определя като **франчайз** (franchise). Някои типични телевизионни франчайзи, посочва тя, са детективските, адвокатски, медицински, научно фантастични (Sci-Fi), приключенски, тийнейджърски и т.н. като всеки носи определени очаквания за публиката (Douglas, 2007: 20), с които създателите следва да се съобразят, дори и да са решили да предложат някаква провокация. Тези франчайзи са едновременно ограничения и възможности за творческите екипи и са подпомогнали създаването на хиляди сериали от една единствена предпоставка – на формата си. Катализирането на драматичния конфликт се случва естествено във франчайза – местопрестъплението е факт и полицейският следовател трябва да действа; някой е загазил и моли адвокат да поеме делото; доведен е пациент, нуждаещ се от помощ. „Куката“ на всеки епизод е заровена дълбоко в специфичния свят на сериала, в който главните герои трябва да предприемат незабавни действия. При други франчайзи – семейните драми например – трамплинът от събития, изискващи незабавно действие не е толкова очевиден, а конфликтите са провокирани по-скоро не от външни фактори, а от взаимоотношенията. Тогава движещата сила на всеки епизод е така наречената **подбуждаща случка, инцидент** (inciting incident), който маркира времето на „преди“ и „след“, обяснява защо сега разказваме тази история.



Памела Дъглас коментира, че франчайз сериалите са се променили като изразност и структура с годините и това отличава старите сериали от съвременните. Ако преди франчайз сериалите са доставяли предсказуемо структуриран разказ и са решавали всички проблеми в рамките на един час телевизионно време, то сега това съвсем не е толкова лесно. Тя сравнява историческите медицински сериали от американския каталог с тези като „Спешно отделение“, „Анатомията на Грей“, „Доктор Хаус“. Всички те предлагат обещаното на публиката, а именно – нов пациент за лечение, но последните разпъват и рефлектират върху съвременния живот в много по-голяма степен (Douglas, 2007: 21). Днешните доктори срещат етически и законови ограничения, изправят се пред морални дилеми да лекуват убийци и престъпници, водят се от собственото си разбиране за хуманност и професия – изпитват вина, прегарят, амбициозни са, съревновават се за позиции и кариера, срещат се със собствените си физически ограничения. „За да изрази днешната широта на медицината, самата форма трябва да се промени, затова „Спешно отделение“ измисля „винтидж“ техники, чрез които множество кратки истории се прокрадват една през друга, а „Анатомията на Грей“ продължава това напластяване“ (Douglas, 2007: 21).

По отношение не само на медицинските франчайзи, но и на останалите изброени по-горе, Памела Дъглас констатира промяна в начина на разказване, в подбора на типажи като главни герои, в цялостното конструиране на серийната история. Освен това, в днешните сериали все по-често се преплитат въпроси и теми от новините или породени от някакво социално напрежение. **Сериализирането като процес на ангажиране на едни и същи зрители се постига на една друга плоскост – релацията с реалността**, която е търсена и потребявана, чрез която се постига актуалност и автентичност.

До тук разграничих серийно от сериално или сериализирано разказване, но компаниите, създатели на съвременните форми на сериалите все повече смесват различните видове по редица причини, като заключават, че „**събитийната**

**драма е сериализирана драма**“ (Dana Walden, президент на Twenty Century Fox TV Studio, New York Times, October, 2006. Цит. по Douglas, 2007: 22). Към „събитийните“ сериали се причисляват тези, които разчитат на истории, решавани чрез разследващи процедури („процедурни“ (procedurals) – това са криминални, детективски, медицински загадки и т.н. Тяхното предимство е, че могат да се излъчват, както вече беше казано, в различен ред, което решава проблема с това публиката да губи нишката, ако изпусне една серия.

„Сериализирането“ в разказа на драма сериалите е търсено от екипите, които ги създават, като то се постига на структурно ниво, както по отношение на всеки отделен епизод, така и в цялостното развитие на сезона. Темплейтът на разказа доставя обещаното на публиката и подпомага поддържането на консистентността на историята. **Арката на сезона** е друг структуриращ елемент от сериалното писане. Тя е траекторията, по която се развива действието и персонажите сезон след сезон. За създаващите сериали е ключово да знаят къде искат да отиде историята, кога е кулминацията, къде са обратите и как завършва сезона така, че да отваря нова врата за следващия.

Дизайнът на историята се решава от жанровата му характеристика и спецификите на франчайза. Поддържането и развиването на няколко основни сюжетни линии отговаря на все по-нарастващата нужда от уплътняване на многопластовия и сложен живот, живот на търсеция човек в една динамична среда. Традиционните похвати в създаването на сериен разказ се допълват от „винтидж“ техники, нови начини и форми на въздействащо и ангажиращо разказване на истории. Защото историите на сериалите са съгъстен живот, огромен социален опит, поредици от преживявания, които имаме възможност да изживеем като зрители. Те отварят нови светове и ни правят част от тях. Те задават нови пътища, а ако са наистина добри – учат на взаимоотношения. Сериалите са изкушаващи светове, в които непрекъснато се губим и откриваме.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗТОЧНИЦИ

- АРИСТОТЕЛ** (2016). *Поетика*. София: Изток-Запад.
- БАРТ**, Ролан (2014). *Въображението на знака*. София: Наука и изкуство.
- ЛЪБОБОН**, Густав (2014). *Психология на тълпите*. София: Издателство „Асеневци“.
- ПРОП**, Владимир (1995). *Морфология на приказката*. София: Христо Ботев.
- ПОПОВА**, Жана (2015). *Жанрове и форми на забавлението в телевизията*. Хасково: Полиграфюг.
- ПОПОВА**, Снежана (2001). *Социално време и медиен разказ 1989-2000*. София: ЛИК.
- ТЕЙЛЪР**, Чарлз (2003). *Изворите на Аза – формирането на модерната идентичност*. София: СОНМ.
- ТОДОРОВ**, Цветан (1985). *Поетика на прозата*. София: Народна култура.
- VAL**, Mieke (2009 3<sup>d</sup> edition). *Narrotology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- ВІСАТ**, Tony (2007). *Creative TV Writing*. Crowood Press Ltd.
- DOUGLAS**, Pamela (2007 2<sup>nd</sup> edition). *Writing the TV Drama How to Succeed as a Professional Writer in TV*. USA: Michael Wiese Production,
- EPSTEIN**, Alex (2006). *Crafty TV Writing*, New York: Henry Holt and Company, LLC.
- McKEE**, Robert (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. USA: Harper-Collins Publishers Inc.
- MORREALE**, Joanne (2003). *Critiquing the Sitcom: A Reader*. Syracuse University Press.
- STEINBERG**, Shirley (2011). *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*. London: Routledge.