



Aaron Paul og Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

Alle har noget, de skjuler

Dobbelthed og moralsk kompleksitet i *Breaking Bad*

Af Peter Schepelern

Det begynder *in medias res*. To mænd, en midaldrende og en ung, kører vildt af sted med en stor camper i ørkenen. Situationen er lettere kaotisk. De har gasmaske på, og to livløse skikkelser rutsjer rundt på gulvet. Da vognen er bragt til en brat standsning, vælter den midaldrende mand ud. Han er kun iført skjorte og underbukser, da han præsenterer sig for videokameraet, som han holder i hånden: "My name is Walter

Hartwell White. I live at 308 Negra Arroyo Lane, Albuquerque, New Mexico, 87104."

Det er seriens generelle fortællestil: Vi ser en situation, som er mere eller mindre gådefuld. Hvem er disse personer? Hvad er deres projekt? Hvad i alverden er det, der foregår? Og så kommer forteksterne, hvor titlen og alle navne præsenteres, sådan at visse bogstaver fremhæves, nemlig dem, som betegner kemiske stoffer i overens-

stemmelse med det periodiske system. Så springer historien tilbage til tre uger tidligere, og nu får vi forløbet frem til den kaotiske åbningsscene.

Breaking Bad havde amerikansk tv-premiere i januar 2008 og kørte frem til marts med mellem en og to millioner seere. Første sæson blev ramt af Hollywoods forfatterstrejke (november 2007-februar 2008) og var kun på syv episoder. Anden sæson på de normale tretten episoder kom marts-maj 2009, tredje sæson marts-juni 2010, og fjerde sæson er startet i juli 2011. En afsluttende femte sæson (på seksten afsnit) er annonceret.

Selskabet bag serien, AMC (oprindelig American Movie Classics), begyndte i 1987 som en kabeltv-kanal med klassiske film, ofte filmhistoriske specialiteter, men blev efter ejerskifte i 2002 en mere almen

filmkanal. Selskabet var allerede i 1996 begyndt at producere egne serier, dog uden større succes. Gennembruddet kom med *Mad Men* (2007-), fulgt af *Breaking Bad* (2008-), *The Walking Dead* (2010-) og *The Killing* (2011-, baseret på den danske *Forbrydelsen*). Selskabet har dermed, sammen med Showtime, placeret sig blandt de vigtigste udfordrere af HBO's lederposition i kabel-tv's fiktionsserier.

Seriens skaber, Vince Gilligan (f. 1967), har tidligere skrevet 30 episoder til *The X Files* (1993-2002), som han også var executive producer på, og han instruerede selv pilot-episoden til *Breaking Bad*.

Historien om Mr. White. Den midaldrende Walter White er kemilærer på et gymnasium i Albuquerque, New Mexico, en lidt beskednen stilling for en mand, der

Kemilæreren Walter White (Bryan Cranston) i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).



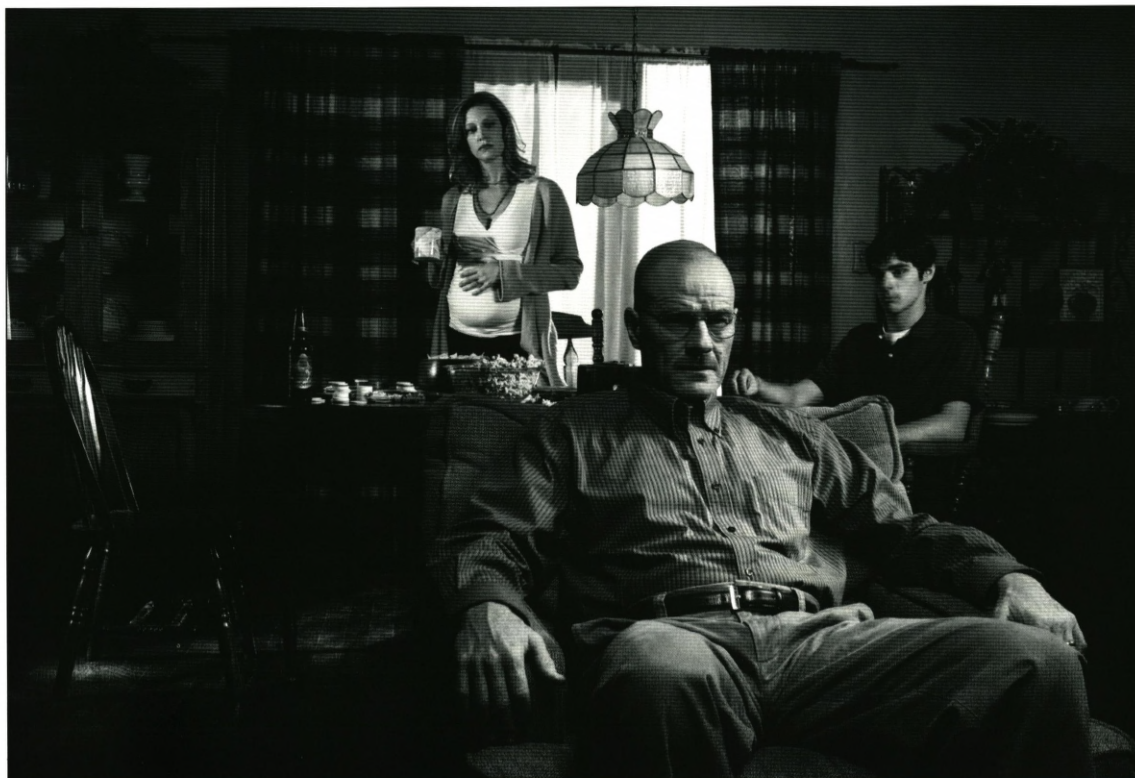
ellers kom fra en lovende videnskabelig karriere og som ung var med i et projekt, der vandt Nobelprisen. Ydermere har han, for at klare økonomien med en let handicappet teenagesøn og hustruen Skyler, der venter sig, også et job efter skoletid som bogholder på en lokal bilvask. En dag falder han om, bliver kørt på hospitalet og får her at vide, at han har lungekræft og nok højst har et par år tilbage.

Han vælger at holde situationen hemmelig for familien, som også omfatter Skylers søster Marie, gift med Hank, der er ansat i byens særlige task force til håndtering af narkokriminalitet. En dag, hvor Hank har Walt med for at vise ham, hvordan politiet stormer illegale narko-laboratorier, bemærker Walt en ung mand, der slip-

per bort. Walt genkender en tidligere elev, Jesse, der ikke just udmærkede sig i kemi. Men nu opsøger Walt ham med et tilbud: Walt vil bruge sin store faglige kompetence til at producere metamfetamin, et stof som har stor værdi på de lokale narkomarkeder, og Jesse skal sørge for logistikken og distributionen, som han åbenbart har forstand på: "You know the business and I know the chemistry." Walts motiv er at skaffe penge, der kan forsørge hans lille familie, når han selv falder fra. Efter nogen betænkelighed går Jesse ind på forslaget, og de starter produktionen i en gammel camper, som de kører ud i ødemarken.

Der er selvsagt komplikationer forbundet med at leve et dobbeltliv, hvor man både skal passe sin undervisning og koge

Walter (Bryan Cranston) i familiens skød med hustruen Skyler (Anna Gunn) og sønnen Walter Jr. (RJ Mitte).



narko i ørkenen, men det går godt et stykke tid. Så får to fyre, som Jesse arbejdede sammen med i det raidede laboratorium, mistanke om, at det var Jesse, der angav dem, og de møder op i ørkenen, hvor de truer med at dræbe dem begge. Det lykkes Walt at holde dem hen ved at tilbyde dem sin særlige opskrift. Under prøvekogningen i camperen fabrikker Walt en giftgas, som uskadeliggør de to. Det er den situation, vi har set i seriens første scene.

Det lykkes Walt og Jesse at komme tilbage til den gamle villa, som Jesse har arvet fra en tante. Her viser det sig imidlertid, at kun den ene af fyrene er død, den anden er i live. Det står klart, hvad der må gøres, og de to trækker lod om opgaverne.

På et tidspunkt, hvor Walt er ved at blive trængt af sit dobbeltliv, tilstår han over for hustruen, hvad der er galt: Han har kræft. Han lader sig nu overtale til at gå i en dyr behandling. Til hustruen forklarer han, at det er hans gamle kollega og dennes kone (der i sin tid overtog Walts forskningsresultater og opbyggede en lukrativ forretning på dem), som har indvilget i at betale for hans behandlinger. Men i virkeligheden er det narkopengene, der bliver brugt.

Skyler føder babyen, men da det samtidig går op for hende, at alt, hvad Walt har sagt og forklaret, er løgn, forlader hun ham. Da hun siden forstår, hvad han laver, reagerer hun med afsky og vil skilles, men hun angiver ham ikke. Walt holder op i skolen og bliver efterhånden kureret for kræften, men der er stadig kriser for Walt og Jesse. De laver forretninger med den psykopatiske gangster Tuco, siden finder Walt i den respekterede forretningsmand Gus, som ejer en fastfood-kæde, en god partner, der også sørger for de ideelle arbejdsbetingelser. Imens er Hank på sporet af den mystiske Heisenberg, som angiveligt

er den nye narkokonge, man taler om i miljøet.

Undervejs forelsker Jesse sig i stofmisbruger Jane, men da hun med sin indflydelse på Jesse truer Walts store projekt, må hun desværre ofres – med uforudsete konsekvenser til følge. Skyler finder en tid sammen med sin tidligere chef, Ted, som har givet hende arbejde igen. Men siden må hun under protest acceptere, at familien igen bor sammen i villaen. Og narko-produktionen fortsætter, ligesom serien.

Midaldrende melankoli. Den midaldrende mand, der står i en *midlife crisis*, er en typisk figur i moderne fiktion. Han er især blevet en standardskikkelse i kriminalgiktionen, hvor Martin Beck fra Sjöwall & Wahlöös romanserie var prototypen. *American Beauty* (1999, instr. Sam Mendes) kan ses som et gennembrud for en virkelig mandlig *midlife crisis*-filmgenre, fulgt af *Wonder Boys* (2000, instr. Curtis Hanson), *Lost in Translation* (2003, instr. Sofia Coppola), *Sideways* (2004, instr. Alexander Payne), *A Single Man* (2009, instr. Tom Ford) og *A Serious Man* (2009, instr. Joel og Ethan Coen). Film, der har skabt ny opmærksomhed om den midaldrende mands melankoli – en omstændighed, som burde kunne opmuntre dette betydningsfulde befolkningssegment.

*Breaking Bad*s Walter White (spillet af Bryan Cranston, hvis præstation tre gange i træk har indbragt ham en Emmy for bedste mandlige hovedrolle i en dramatisk serie) møder sin krise med overvældende præcision. Netop som han har fået sin dødsdom fra lægen, tager han hjem og modtages med et surprise party, der skal fejre hans 50 års-dag. Men hvor andre kriseramte mænd typisk henfalder til sørgmodighed og opgivelse, dér stimuleres Walt til at handle, til at gøre noget ved sagen. Krisen får ham til

at mande sig op.

I Kurosawas *Ikiru* (1952, *Ikiru – at leve*), der også begynder med, at en midaldrende mand får besked om, at han har dødelig kræft, får dødsdommen manden til at satse på at udføre én god gerning (nemlig at oprette en legeplads). Sådan er det ikke med Walt. Han har andre planer.

Dobbeltliv i Albuquerque. Personer med et dobbeltliv er blevet et hovedtema i de nye tv-føljetoner. I *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) er Tony Soprano morderisk mafiaboss, når han er på arbejde, og almindelig familiefar, når han er hjemme. I *Dexter* (Showtime, 2006-) arbejder titelpersonen som kriminaltekniker hos politiet, men er seriemorder i sin fritid, og i *Mad Men* er Don Draper både dygtig reklame-

boss og god familiefar, men også ryggesløs kvindeforfører. Dobbeltheden er, i traditionen fra Stevensons roman *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, fordelt på en positiv og en negativ side.

I *Breaking Bad* tematiseres til stadighed vekselspillet mellem den åbne og den skjulte side af personen. Og Walt har to dobbeltheder. Han er den sunde mand, der i virkeligheden er den syge mand. Og han er den gode mand (kemilærer og familiefar), som i virkeligheden er den onde mand (narko-koger og *drug lord*). Seriens skaber Vince Gilligan peger selv på forvandlings-temaet: "Jeg ville have en person, der bare var en helt lige ud ad landevejen type, en meget almindelig slags individ. Jeg ville se Dr. Jekyll blive til Mr. Hyde. Jeg ville se Lon Chaney Jr. blive til varulven. Hvad hvis vi

Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).



tager Mr. Chips og laver ham til Scarface hen over 40-50 episoder?" (*The Making of Breaking Bad*). Mr. Chips er den elskelige kostskolelærer i *Goodbye, Mr. Chips*.

På et tidspunkt siger hustruens sagfører: "You'd be amazed what I have seen partners hide from one another." Og Walt skjuler sandheden, først sygdommen, siden sit kriminelle engagement, for familien. Men han skjuler også ting for partneren Jesse, blandt andet sit medansvar for kærestens død.

Walt er som hovedkarakter den, som mest dramatisk rummer en dobbelthed. Men det er en vigtig pointe, at også en række af seriens andre personer færdes på begge sider af grænsen mellem det positive og det negative, accepterer forskellige former for bedrag (og selvbedrag). Alle har noget, de skjuler (det var oprindeligt forfatteren Soyas påstand), eller i hvert fald næsten alle. Den magtfulde bagmand i hele narkobranschen, Gus, er samtidig den respekterede forretningsmand bag fastfood-kæden Los Pollos Hermanos; sagføreren Saul er korrupt, så det driver. Til gengæld kan man notere sig, at seriens politifolk ikke fører noget dobbeltliv, selv om – eller måske netop fordi – der er en lang tradition i fiktionerne (og til dels også i virkeligheden) for at forbinde amerikansk politi med korruption. Men i den sammenhæng er det en underfundig pointe, at Skyler søster, den nydelige lægesekretær Marie, gift med politimanden Hank, er butikstyv (en typisk 'spejling' af hovedpersonen) – en omstændighed hun pure fornægter – og, at Skyler chef (og på et tidspunkt elsker), Ted, også fifler med regnskaberne. Og da Jesse (igen), efter opdagelsen af lidt skjult marihuana, bortvises fra de bedsteborgerlige forældres hjem, er det en karakteristisk lille twist, at stofferne faktisk tilhører den tolv-tretten-årige lillebror, familiens

dengse, som altså ikke er så uskyldig, som forældrene tror.

Hustruen Skyler står længe som den moralsk uangribelige i fortællingen. På et tidspunkt snakker hun med Walt om Maries tyverier, og replikvekslingen bliver for Walt – og for seerne – et forvarsel om, hvordan Skyler kan tænkes at reagere, hvis hun erfarer sandheden om sin mand.

Hun klager:

- I don't know what to do.
 - People sometimes do things for their families.
 - And that justifies stealing??
 - What would you do if it were *me*? Would you divorce me? Would you turn me in to the police?
- Og hendes uheldssvangre svar lyder:
- You don't want to find out ...

Men den moralske kompromisløshed holder ikke. Da det kommer til stykket, forlader Skyler nok Walt, men hun angiver ham ikke. Siden ser hun igennem fingre med chefens dobbelte bogholderi, og hele udviklingen i den aktuelle sæson fire er, at hun i stigende grad accepterer og bliver impliceret i dobbeltlivet.

Målet helliger midlet. Hvor karakterernes dobbelthed i *The Sopranos*, *Dexter* og *Mad Men* har karakter af modsætninger, er det en vigtig pointe i *Breaking Bad*, at hovedpersonens onde side faktisk udspringer af hans gode side. De to sider er uløseligt forbundet. I *The Sopranos* og *Dexter* vil vi som udgangspunkt fordømme Tonys og Dexters handlinger (selv om Tonys kriminalitet hovedsagelig går ud over andre kriminelle, og Dexters mord kan forsvares som selvtægt på modbydelige typer, der ikke har fortjent bedre). Men *Breaking Bad* provokerer med en mere kompleks moral, hvor vi som udgangspunkt har stærk sympati og empati for vores stakkels helt, uanset hans amoraliske handlinger.

Med denne drejning af dobbeltrollen

fokuserer serien på spørgsmålet, om målet helliger midlet. "I've done a terrible thing but I did it for good reasons, I did it for us," undskylder han sig over for hustruen. Hun reagerer lidt ligesom hustruen i *Mad Men* og giver igen på den måde, hun forestiller sig vil være mest sårende: "I fucked Ted!" erklærer hun efterfølgende, refererende til hendes forhold til chefen.

Breaking Bad er en kombination af en række af disse elementer. Walt er nok – som i *Dr. Jekyll* og *Mr. Hyde* – spaltet i en god og en ond, den gode kemilærer og den onde narkokoger. Men han er også spaltet i den stilfærdige, pæne veluddannede borger og den initiativrige, handlekraftige (anti-) helt – lidt à la forklædte helte som Superman, Zorro og Batman. Mest tematisk beslægtet er serien med Costa-Gavras' franske spillefilm *Le couperet* (2005, *Papirman-den*), en filmatisering af Donald Westlakes amerikanske krimiroman *The Axe* (1997). Her bliver den dygtige papiringeniør fyret som chef for en stor papirfabrik, og for at kunne opretholde familiens levestandard går han i gang med at udrydde det forholdsvis overkommelige antal personer, der har lignende jobs. Man bemærker også, at både *Breaking Bad* og *Le couperet* har scener, hvor teenagesønnens minimale 'forbrydelser' helt kommer til at overskygge faderens anderledes alvorlige handlinger.

Dilemma i kælderen. Seriens gennemgående dilemma, der instrumenteres på en række forskellige måder, kan sammenfattes i spørgsmålet: Hvad er vigtigst – at følge reglerne eller at hjælpe familien? Det er Walts centrale problem og dilemma, der hurtigt når frem til den afgørende udfordring: Han skal myrde et andet menneske. Det er nødvendigt, ikke mindst for at beskytte familien. Personen, Krazy-8, er ydermere en grim fyr, som selv var parat til

uden videre at likvidere Walt og Jesse. Nu sidder han fanget i Jesses kælder, lænket til en stolpe med en cykellås om halsen. Ved lodtrækning er det blevet Jesses opgave at rydde lig af vejen (hvad han dog ikke håndterer særlig heldigt, idet han ikke respekterer Walts udtrykkelige anvisninger om, hvilke materialer der er egnede til syreopløsning, og hvilke der absolut ikke er), mens det er Walt, der skal aflive manden i kælderen. Og efter flere udsættelser må opgaven udføres.

Som udgangspunkt forventer vi, at der må ske noget andet. Vi tror ikke rigtigt på, at vores sympatiske, nødstedte hovedperson kan optræde som koldblodig morder. Af en eller anden grund er det uforeneligt med heltestatus at myrde andre. Som regel ordnes den slags ved, at personen kommer ud for en ulykke eller myrdes af en helt tredje.

Men i episode 3 udvikler situationen sig på en anden måde. Først opregner Walt, med akademisk stringens, dilemmaet på sin notesblok i to kolonner, for og imod. På den ene side er der grunde for at LET HIM LIVE:

It's the moral thing to do
He may listen to reason
Post-traumatic stress
Won't be able to live with yourself
Murder is wrong

På den anden side er der en god grund til at KILL HIM:

He'll kill your entire family if you let him go

Nede fra kælderen kalder Krazy-8, han er sulten. Walt, der er stadig mere svækket af sin hemmeligholdte sygdom, går i køkkenet, tager en kniv og skærer kanterne af sandwichbrødet, sådan som fangen kan lide det. Men på vej ned ad kældertrappen

med sandwichen falder han om, og tallerkenen smadres mod kældergulvet.

Han vågner op, samler skårene, smider dem i affaldsspanden. Laver en ny sandwich, tilbyder en øl. Nu følger en længere samtale med Krazy-8, der har gennemskuet, at Walt er syg, og for første gang kan Walt fortælle om sin cancer. Det viser sig, at Krazy-8 er søn af familien, der har kvarterets møbelforretning. Og det var faktisk i Tampico Furniture, at Walt og Skyler i sin tid købte barnesengen til sønnen. Efterhånden bliver den fællesmenneskelige forståelse så stærk, at Walt indser, hvad han må gøre. "I'll get the key," siger han og går ovenpå. Han smider sin øldåse i skraldespanden og går et par skridt, inden han, med en typisk forsinket reaktion, vender tilbage og kigger med pludselig mistanke ned i skraldespanden igen. Han tager alle skårene fra den smadrede gule tallerken op og breder dem ud på bordet. Og nu står det kun alt for klart, at der mangler et skår, et langt spidst skår, velegnet til at fungere som dolk ...

Optændt af vrede, skuffelse og harme går han ned ad kældertrappen igen. Det forholder sig, som han har gennemskuet: Krazy-8 er parat med sit våben og sårer Walt i benet, mens Walt kvæler ham med cykellåsen: "I'm sorry!"

Scenen udnytter virtuost den dramaturgiske timing og fortællemæssige rytme. Der er Walts mentale forberedelse (notatet for og imod), der er udsættelsen (Krazy-8 skal have noget at spise, når han er sulten). Der er kniven som varsel (mordvåben eller køkkenredskab?). Der er dialogens frem og tilbage, overtalelsen, som bliver mere og mere definitiv, hele samtalen om Walts sygdom og om Krazy-8's baggrund på syv-otte lange minutter – en forhaling, måske en aflysning af hele projektet? Er vi lettede – eller måske også lidt skuffede? Og så – via

de konkrete genstande (skårene af tallerkenen), som konkretiserer dramaet – den bratte erkendelse af tingenes reelle tilstand og den helt ændrede situation med resolut handlekraft til følge. Tilsammen skaber det måske den bedste scene i hele den nyere amerikanske tv-fiktion.

Fisk uden vand. En af de mest indflydelsesrige amerikanske dramaturger, Robert McKee, har i bogen *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997) karakteriseret det centrale ved en god film/tv-karakter: "Den sande karakter kan kun udtrykkes gennem valg i et dilemma. Hvordan personen vælger at handle under pres, er sådan, som personen er – jo større pres, desto sandere og dybere er valget for karakteren." (McKee 1997: 375). I den forstand er Walt den ideelle hovedkarakter. Han er "the complete fish out of water" (som story editor Georgestras siger i *The Making of Breaking Bad*). Udtrykket, som er trendy i dramaturgiske kredse, defineres hos Wiktionary som: "En person i fremmedartede og ofte ubehagelige omgivelser."

Serien udnytter dette tema, der også kunne karakteriseres som amatørmod de professionelle. Walt er en amatør i narokobranchen, men hvad angår hans kemiske kunnen, er han en avanceret professionalist, og det er da også hans særlige faglige indsigt, der flere gange giver ham overtaget: Han laver giftgassen, der neutraliserer de to fyre i seriens begyndelse, og han laver det eksplosive stof, som tæmmer den ustyrlige Tuco.

Som udgangspunkt synes Walt at være en forsigtig, nørdet, ydmyg, lidt forskræmt type (tidligt i serien lider han den tort at blive sat til at vaske bil for sine højrrøvede elever). Men når det kommer til stykket, kan han myrde, dog ikke med koldt blod,



Dilemmaet i kælderen.

og han kan sætte sig i respekt hos den psykopatiske voldsmand Tuco. Og inden længe har han antaget en ny personlighed, narkokongen Heisenberg. Mr. White og Heisenberg à la Dr. Jekyll og Mr. Hyde.

Omgivelserne tager generelt fejl af Walts potentiale. Marie siger: "You don't have it in you, Walter!" Men det har Walt. Svogeren Hank opfatter ham som en pivset akademiker, der ikke ville kunne klare sig ret længe i realiteternes verden. Og denne vildfarelse hos Hank er en stadig kilde til dramatisk ironi. Hank tror, at han selv er den handlekraftige he-man og Walt et skvat. I virkeligheden forholder det sig omvendt. Og et afgørende sidste vendepunkt, som vi ser frem til, er øjeblikket, hvor det går op for Hank, at han fuldstændig har taget fejl af sin svoger.

Der er en varselsscene, hvor familien er i en tøjforretning, fordi Walt Jr. skal have nye bukser. Da et par grove fyre håner sønnen for hans handicap, straffer Walt dem påfaldende effektivt. Trods sin karakter af pæn, borgerlig familiefar kan Walt godt gribe til effektiv selvtægt, når det gælder familien. I den henseende kan man måske se et slægtskab med selvtægtsfilm som *Death Wish*-serien. Men hvor Charles Bronson optrådte som en slags populistisk helt, der hævnedes sig og samtidig gjorde, hvad det blodsødne samfund ikke turde, dér er Walts projekt uden fascistoide overtoner. Han skal ikke hævne sig, han skal bare realisere sit projekt, som helt og holdent drejer sig om hensynet til familien.

Breaking Bad placerer sig også i en af McKees centrale kategorier med et såkaldt Testing Plot, defineret som "Historier om viljestyrke versus fristelsen til at give efter" (McKee 1997: 81). Som eksempler nævner McKee film som *The Old Man and the Sea* (1958, *Den gamle mand og havet*, instr. John Sturges), *Cool Hand Luke* (1967,



Aaron Paul og Bryan Cranston brygger metamfetamin i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).

Skrappe Luke, instr. Stuart Rosenberg), *Fitzcarraldo* (1982, instr. Werner Herzog) og *Forrest Gump* (1994, instr. Robert Zemeckis). Walts projekt er lige så dumdrigt og umuligt – eller er det?

Bordet fanger. På et tidspunkt siger Walt belærende til Jesse: "Your actions affect other people!" Temmelig ironisk i betragtning af, at Walt ikke selv just synes at indse, hvilke konsekvenser hans handlinger kan få. Han bliver morder af nødvendighed, måske endda et retfærdigt mord. Men det baner også vejen for andre mord. For man kan ikke gøre det moralske fald ugjort. Man kan ikke gå ind og ud af den dæmoniske identitet, det får uvægerligt

konsekvenser.

Anden sæson præsenterer en overordnet historie, som belyser dette tema, markeret med flere episode-introer i sort/hvid og udvalgte farver. Et øje i vandet, en cyklamenfarvet legetøjsbamse. Forskellige ting, der fiskes op af en swimmingpool. Meget mystisk.

Jesse får en kæreste, stofmisbruger Jane, men hun bliver en trussel for hele projektet, og da Walt tilfældigvis overværer, at hun i bevidstløs tilstand er ved at kvæles i sit opkast, undlader han at gribe ind. Men Jane har en far, som er flyveleder. Og hendes død påvirker faderen, så han gør sig skyldig i et fatalt svigt, der resulterer i en flyulykke med 167 omkomne.

Det er netop resterne fra de kolliderende fly, som falder ned i Walts swimmingpool, forstår vi i sæsonens sidste minutter.

Og i tredje sæson er det Gus' håndlangeres mord på en elleve-årig dreng, der får Jesse til at udfordre håndlangerne med det resultat, at Walt må myrde dem og sætte sine relationer til Gus på spil. Det handler om konsekvenser, om årsagssammenhænge, om bordet, der fanger.

Glæden ved det forbudte. Da Walt begynder sin kriminelle løbebane, virker det også stimulerende for hans sexlyst. "Is that you, Walt?!" spørger hustruen forundret i soveværelset. Senere har Walt og Skyler sex i bilen. Og bagefter spørger Skyler: "Why was it so good?" – "Because it was illegal!" svarer Walt.

Tilsvarende er der en scene, hvor Hank byder Walt på en cubansk cigar:

- Sometimes forbidden fruit tastes the sweetest, doesn't it?
- It's funny, isn't it? How we draw that line.
- Yeah. What line is that?
- Well, what's legal, what's illegal. You know, Cuban cigars, alcohol.

Serien henter – som det ligger i *crime drama*-genren – sin narrative dynamik fra det kriminelle univers, der som bekendt er spændende og underholdende for tilskueren. Hovedrolleskuespilleren har ganske vist med korrekt alvor fastslået, at "vi i vores serie vil vise virkningerne af, hvad metamfetamin gør ved en person, ved en familie, ved et samfund" (*The Making of Breaking Bad*), men historien markerer også ret så åbenbart, at det kriminelle engagement ikke bare er en berigende virksomhed, men faktisk også en berigende oplevelse.

Selvfølgelig er det forkert og forkasteligt at producere narko og bidrage til den ødelæggende, umenneskelige trafik. Og vores

følsomme hovedperson har tårer i øjnene, da han lader Jesses kæreste dø uden at gribe ind. Men man kommer ikke uden om, at den kriminelle karriere får Walt til at modnes og træde i karakter. 'Breaking bad', altså at gå ind på skråplanet, giver ham potens, mandighed, initiativ og mod. Den svage, ydmygede, sårbare mand går til modangreb på skæbnen og finder mandighed og lyst i dæmonien. Og nok så meget føler han også en stor professionel tilfredsstillelse ved sit illegale arbejde, der bliver hans stjernestund som kemiker.

Og på den måde bliver *Breaking Bad* en forfærdende, men også upassende frydefuld fortælling om uventede ressourcer i en midaldrende mand på gravens rand.

Den kære familie. Familielivet er selvsagt et af de store emner i fiktionen. Det er også dyrket med stor iver i tv-serierne, måske fordi familielivets lange flow er særlig velegnet til at formidles af serieformatets næsten lige så lange flow. Familieliv og familiekonflikter er de evige og evindelige temaer, og mange af de væsentlige nye serier fokuserer på emnet – *The Sopranos*, *Six Feet Under* (HBO, 2001-05), *Weeds* (Showtime, 2005-), *Big Love* (HBO, 2006-), *Mad Men* og *Desperate Housewives* (ABC, 2004-).

Fra fiktionerne kender vi til bevidstløshed stereotypen om den forsømmelige far, der glemmer at hente børnene, glemmer deres fødselsdag, og hvis han lover at tage dem til en sportskamp, bliver det alligevel ikke til noget, fordi arbejdet og mobiltelefonen kalder. Her er Walt en demonstrativ modtype. Han er for så vidt den ideelle ægtemand og far. Han engagerer sig i sin handicappede søns situation, han passer babyen, og han elsker sin kone. Men desværre er det hele baseret på løgn og bedrag, der ganske vist er nødvendige, men

ikke desto mindre udspringer af kærlighed til familien. Hans brutalitet og handlekraft skyldes hans ønske om at beskytte sine kære.

Temaet markeres også i andre sammenhænge. I tredje sæson begynder episode 7 med et flashback, hvor to mexicanske brødre på drastisk vis belæres om, at hensynet til familien går forud for alt andet. Det er de to brødre, der som voksne med deres morderiske fremfærd bliver en faretruende faktor i historien – lidt i stil med morderen i Coen-brødrenes *No Country for Old Men* (2007). De er dæmoniske dræbermaskiner, men deres bevæggrunde er de samme som Walts. Familien er alt.

Et beslægtet tema er lærer/elev-forholdet mellem Walt og Jesse. Forholdet går begge veje, for Jesse er læreren i den underverden, hvor Walt blot er eleven, om end en overraskende lærenem elev. Selv om man er nået til skelsår og alder, kan man godt udmærke sig i nye professioner.

Sort humor. *Breaking Bad* er et drama med spænding, forbrydelse og oprivende scener, men samtidig er serien præget af humor, sort humor. Det giver sig udslag i den generelle stemning, hvor gode hensigter og onde midler indgår en ironisk alliance. Og det udmønter sig i konkrete situationer. Scenen, hvor Hank skal afskrække den intetanende Walt Jr. fra stofmisbrugets skråplan. *Talking pillow*-scenen, hvor familiemødet diskuterer sagerne ud fra den-som-har-puden-kan-tale princippet. Scenen, hvor Walt og Jesse, maskeret med strikhuer, bryder ind i en fabrik efter først at have lukket vagtmanden inde i en toiletboks. Og scenen, hvor Skyler møder op på Jesses adresse og skælder ham ud, mens han er ved at hente liget af Krazy-8's kumpan Emilio ud af camperen.

Netop problemer med håndtering af

ubelejlige lig er et klassisk sorthumor-tema i traditionen fra film som Lubitschs *To Be or Not To Be* (1942, *At være eller ikke være*), Hitchcocks *The Trouble with Harry* (1955, *Hvem myrdede Harry?*) samt *Weekend at Bernie's* (1989, *Weekend med Bernie*, instr. Ted Kotcheff) med sequel.

Overraskelse og suspense. Hitchcock taler i sin store samtalebog med Truffaut om begreberne *surprise* og *suspense*. Hvis to personer – som Truffaut og han – sidder ved et bord og taler sammen, og der så pludselig springer en bombe, giver det måske femten sekunders overraskelse. Men hvis vi – i modsætning til personerne – allerede fra begyndelsen ved, at der er en bombe skjult under bordet, kan det måske give femten minutters suspense.

Breaking Bads mange scener, hvor Walt lyver om sagernes rette sammenhæng, skaber en sådan suspense. Men serien udnytter også en effektfuld kombination af surprise og suspense, f.eks. i scenen, hvor Walt opsøger Tuco første gang. Vi ved ikke præcis, hvad Walt har i baghånden, men vi er temmelig sikre på, at han har noget. Det skaber en stærk suspense i scenen, hvor Walt bliver mere og mere ydmyget af Tuco. Da det så viser sig, at Walt har medbragt et kraftigt sprængstof, som han bringer til eksplosion lige foran Tuco, bliver suspensionen udløst, men samtidig får vi (og Tuco med kumpaner) en gedigen overraskelse.

Serien udmærker sig generelt ved en prægnant visualitet, hvor det skarpe lys og de mættede farver smager af formalisme, men det er også en serie, hvor konkrete elementer, visuelle ting, der ses i nærbillede, spiller en afgørende rolle: den knuste tallerken i skraldespanden, pengene skjult bag ventilationsristen, klokken, som Tucos stumme onkel bruger som kommunikationsmiddel i den nervepirrende scene,

hvor Walt og Jesse har forgiftet en tallerken chili con carne, legetøjsbamsen i poolen, den fatalt hældende pengeautomat, og de blå krystaller, som det hele drejer sig om.

46 timer. Som det ofte er observeret, kan man se de nye tv-føljetoner som panderter til 1800-tallets store episke romaner af forfattere som Dickens, Dumas, Dostojevskij, George Eliot og Eugène Sue. Romanerne blev distribueret først i føljetonform i tidsskrifter og blade, inden de udkom i en samlet bogudgivelse (der siden ofte har dannet grundlag for tv-versioner), på samme måde som tv-seriens afsnit bliver udsendt efterhånden, som de laves, for til sidst at samles i en dvd-boks. Når man publicerer i føljetonform, kapitel for kapi-

tel, episode for episode, betyder det også, at man ikke kan gå tilbage og ændre, hvis det viser sig, at en anden handlingsudvikling ville være bedre.

Men især ligger ligheden mellem episke romaner og tv-serier i fortællingernes bredde. Den moderne filmdramaturgi, som præger mainstreamfilmen, drejer sig typisk om at skabe fremdrift i plottet og sørge for, at alle elementer medvirker til et målrettet, lineært plot, der kan afvikles på cirka to timer. Men hvor spillefilmene har travlt, har tv-serierne tid.

Hvis *Breaking Bad* ellers forløber som planlagt – med fem sæsoner på i alt 62 afsnit à cirka 45 minutter, så har fortællingen godt 46 timer til sin disposition, altså svarende til 23 spillefilm! Det lægger op til

Bryan Cranston i *Breaking Bad* (AMC, 2008-).



en helt anden type fortælling, hvor der er masser af tid og plads til detaljer, digressioner, sidehandlinger og sidefigurer. Personlighederne og deres reaktionsmønstre kan testes og gentestes igen og igen, situationerne kan vendes og drejes i det uendelige.

En scene i *Breaking Bad* kan ses som en meta-kommentar til dette fænomen. Da Jesse og Jane på en udstilling ser Georgia O'Keeffes malerier, spørger Jesse:

- Why would anyone paint a picture of a door over and over again, like, dozens of times?
- But it wasn't the same ...
- Yeah, it was.
- It was the same subject, but it was different every time!

Man plejer at fremhæve David Simons *The Wire* (HBO, 2002-08) som en serie, der på enestående sociologisk vis fokuserer på alle dele af det moderne amerikanske bysamfund. Men faktisk er det også tilfældet med *Breaking Bad* (med en mere bittersød og underholdende dynamik i fortællingen). For Walts midtvejs- og livskrise sender os ikke bare gennem familielivets talrige komplikationer, men giver os også indsigt i skolen, politiet, sundhedsvæsenet, forretningsverdenen, retssystemet, forskningsverdenen og sidst, men ikke mindst – den kriminelle underverden.

Det er serie-formatets force, at det med kombinationen af et overordnet hovedplots fremadskridende bevægelse og et mylder af sidehistorier, sidetemaer og sidefigurer

opnår en effekt, der ligger tæt på ikke kun de klassiske romaner, men også på vores autentiske livsoplevelse, hvor vi nok er bevidste om at være hovedperson i vores eget liv, men samtidig er placeret i et rigt varieret mønster af alle mulige mere eller mindre kontrollerbare medaktører og omstændigheder.

Breaking Bad er, i sin endnu ufuldførte form, en af de mest fascinerende fortællinger i den nye tv-fiktion. Det er fortællingen om en mand, der gør det onde af gode grunde, og hvis liv bliver fyldt med hemmeligheder og løgne, men paradoksalt nok derigennem bliver i stand til at finde sin sande karakter. Alt sammen fortalt med *sound and fury*, med udsøgt stilfornemmelse og suverænt spil i rollerne.

Måske er livet *told by an idiot* (hvis man skal tro Shakespeare). Men det er tv-serierne ikke, slet ikke *Breaking Bad*.

Litteratur

- McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London, Methuen.
- Schepelern, Peter (1990). "Livet som genre: Standardisering og serie i amerikansk tv-fiktion", *Sekvens Filmvidenskabelig årbog 1990*.
- Schepelern, Peter (2007). "forts. følger ...", *Ekko* #36, s. 46-49.
- Schepelern, Peter (2010) "Den uendelige historie", *Ekko* # 50, s. 74-78.
- Truffaut, François (1968): *Hitchcock*. London, Secker and Warburg.
- http://en.wiktionary.org/wiki/fish_out_of_water