

UNIwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Artur Borowiecki

STRUKTURY NARRACYJNE WE
WSPÓŁCZESNYCH AMERYKAŃSKICH
SERIALACH

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. nadzw. Uł.
Małgorzaty Jakubowskiej

Łódź 2022

Spis treści

WSTĘP	5
I W POSZUKIWANIU KLASYFIKACJI STRUKTUR NARRACYJNYCH WSPÓŁCZESNYCH SERIALI	12
1. Rozwój seriali w amerykańskich mediach	12
1.1 Seryjność przed epoką telewizorów	13
1.2 Seriale małego ekranu	16
1.2.1 W stronę <i>Dallas</i>	17
1.2.2 W kierunku Posterunku przy Hill Street	20
1.2.3 Witamy w miasteczku <i>Twin Peaks</i>	25
1.3 Serial XXI wieku – złożona narracyjność, zmiany w narracji	28
2. Neoserial jako gatunek	41
2.1 Gatunki telewizyjne	41
2.2 Gatunki serialowe (pomiędzy serią a serialem)	48
2.3 Seriale jakościowe	53
2.4 Neoserial	56
3. Metodologia	61
3.1 Struktura narracyjna	61
3.1.1 Narracja	61
3.1.2. Struktura narracyjna	73
3.1.3 Schematy fabularne w narracji	75
3.1.4 Schematy dramaturgiczne w strukturze narracyjnej	83
3.1.5 Struktura wielowątkowa	93
3.1.6 Struktura narracyjna w serialu	98
3.1.7 Podsumowanie	103
3.2 Przyjęta terminologia badawcza	104
3.2.1 Wątek	105
3.2.2 Łuki	114
3.3 Metodyka i plan badań	115
3.3.1 Metodyka badań	118
3.3.2 Plan badań	121
II MODELE STRUKTUR NARRACYJNYCH WSPÓŁCZESNYCH SERIALI	126
4. Analizy seriali	126
4.1 Mocna serializacja z bohaterem prowadzącym	126
4.1.1 Analiza pierwszego sezonu <i>Breaking Bad</i>	126

4.1.2 Rozkład wątków.....	130
4.1.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy	144
4.1.4 Struktura dramaturgiczna wątków	151
4.1.5 Horyzont i głębia poinformowania	153
4.1.6 Zakłócenia linearności.....	155
4.1.7 Inne seriele przynależące do modelu	157
4.1.8 Podsumowanie – model mocnej serializacji	162
4.2 Mocna serializacja z multiprotagonistą	165
4.2.1 Analiza pierwszego sezonu <i>Prawa ulicy</i>	165
4.2.2 Rozkład wątków.....	168
4.2.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy	189
4.2.4 Struktura dramaturgiczna wątków	199
4.2.5 Horyzont, głębia poinformowania	204
4.2.6 Zakłócenia linearności.....	206
4.2.7 Inne seriele przynależące do modelu.....	207
4.2.8 Podsumowanie – model mocnej serializacji	211
4.3 Serializacja średnia rozproszona	216
4.3.1 Analiza pierwszego sezonu <i>Mad Men</i>	216
4.3.2 Rozkład wątków.....	220
4.3.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy	241
4.3.4 Struktura dramaturgiczna wątków	250
4.3.5 Horyzont, głębia poinformowania	254
4.3.6 Zakłócenia linearności.....	255
4.3.7 Inne seriele przynależące do modelu	256
4.3.8 Podsumowanie – model średniej serializacji rozproszonej.....	264
4.4 Serializacja średnia epizodyczna	267
4.4.1 Analiza pierwszego sezonu serialu <i>Rodzina Soprano</i>	267
4.4.2 Rozkład wątków.....	270
4.4.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy	290
4.4.4 Struktura dramaturgiczna wątków	301
4.4.5 Horyzont, głębia poinformowania	303
4.4.6 Zakłócenia linearności.....	304
4.4.7 Inne seriele przynależące do modelu	305
4.4.8 Podsumowanie – model średniej serializacji epizodycznej.....	314
5. Prognozowanie dalszego rozwoju seriali.....	316

ZAKOŃCZENIE	328
Spis tabel wykresów i rysunków	340
Bibliografia	342
Internet	348
Filmografia.....	349
Summary	352

WSTĘP

Wraz z końcem XX wieku można zaobserwować nowy etap w historii amerykańskiej telewizji, nazywany popularnie „złotym okresem telewizji”. Dzieje się tak za sprawą seriali, które w ostatnich dwóch dekadach przeżywają swój renesans, zawłaszczając przestrzeń zarezerwowaną dotąd dla rozrywki kinowej. Spowodowane jest to zmianą polityki zarówno komercyjnych stacji telewizyjnych, jak i kablowych, które od lat dziewięćdziesiątych część seriali skierowały do wyspecjalizowanych widzów, odchodząc od polityki produkowania programów dla szerokiego grona odbiorców. Brak konieczności schlebiania gustom masowego odbiorcy, ograniczenie cenzurowania programów nadawanych przez stacje kablowe, naturalistyczne prezentowanie przemocy i seksu, a także moralna niejednoznaczność postaci – wszystko to przekłada się na większą swobodę twórczą, zarówno reżyserów, jak i scenarzystów „małego ekranu”. Efektem tego jest pojawianie się: kontrowersyjnych bohaterów (w tym spopularyzowanie antybohaterów), podejmowanie przez twórców szerokiego spektrum tematów, łamanie obyczajowego tabu oraz, co podkreślają twórcy, możliwość długofalowego kształtowania procesu przemian charakterów postaci. Dynamiczny rozwój przejawia się nie tylko w treściach serialowych, lecz również w zmianie konstrukcji czy wprowadzaniu innowacyjnych strategii narracyjnych. Twórcy stosują nowe środki formalne, a także eksperymentują z ukonstytuowanymi na początku istnienia telewizji schematami narracyjnymi seriali, tworząc hybrydy gatunkowe, co prowadzi do daleko idących zmian w strukturach narracyjnych.

Dominujący tryb narracji serialowej, który regularnie wykorzystywano w produkcjach epizodycznych, z powtarzalną strukturą fabularną i konstrukcją postaci, jest w coraz mniejszym stopniu eksploatowany. W odniesieniu do współczesnych seriali badacze są zgodni co do tego, że pojawił się nowy paradygmat opowiadania telewizyjnego, przez Jasona Mittella określony terminem „złożona narracyjność” (*narrative complexity*)¹. Filmoznawca, definiując go, wskazuje między innymi na: brak czystości gatunkowej, pogłębiony rys psychologiczny bohaterów, dominację fabuły nad melodramatycznymi relacjami między postaciami czy, co najważniejsze, wielowątkową budowę z dominantą głównej osi narracyjnej². Chociaż cezura

¹Termin został użyty przez Jasona Mittella w artykule *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, „The Velvet Light Trap” 2006, nr 58. W wydany w 2015 podręczniku *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling* Mittell wprowadza termin złożonej telewizji (*Complex TV*) używany często wymiennie z terminem złożona narracyjność.

² J. Mittell, *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*, New York University Press, 2015, s. 166–172.

powyższego paradygmatu jest trudna do odnalezienia (obarczona komponentem subiektywnym) to, jak twierdzi Mittell, jako pierwsze złożone narracyjnie seriale pojawiły się na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Wśród nowatorskich tytułów wymienia zarówno sitkomy: *Kroniki Seinfelda* (*Seinfeld*, NBC, 1989-1998), *Pohamuj entuzjazm* (*Curb Your Enthusiasm*, HBO, 2000-2011, wznowiony w 2017), *Bogaci bankruci* (2003-2006, *Arrested Development*, FOX, wznowiony w 2013), ale przede wszystkim seriale dramatyczne (*serial drama*): *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC, 1990-1991, wznowiony w 2017), *Z Archiwum X* (*X-files*, Fox, 1993 - 2002, wznowiony w 2016), *Prezydencki poker* (*The West Wing*, NBC, 1999-2006), *Rodzina Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), *Zagubieni* (*Lost*, ABC, 2004-2010). Trisha Dunleavy nowy typ opowiadania łączy z produkcjami sieci kablowej HBO, która według niej jako pierwsza zaczęła produkować złożone seriale (*Complex Serial Drama*). Jako przykładowe produkcje wymienia *Więzienie Oz* (*Oz*, HBO, 1997-2003) i *Rodzinę Soprano*³.

Wzmoczone zainteresowanie współczesnymi serialami wpłynęło na sukcesywny wzrost podaży tychże produkcji. Według danych FX Networks Research, w samych tylko Stanach Zjednoczonych w 2018 roku miało miejsce 495 premier seriali, co w zestawieniu z ilością produkcji w 2002 roku (182) stanowi wzrost o 136%. W 2020 roku powstało 493 nowych seriali⁴. Coraz więcej firm wcześniej nie związanych z branżą telewizyjną (m.in. Apple, Amazon, Hulu...) nie tylko udostępnia seriale, ale produkuje swój własny kontent. Netflix, który wyprodukował pierwszy serial w 2003 roku, w 2019 roku jest dominującym producentem seriali z liczbą 243 nowych produkcji. Walt Disney Company w marcu 2019 roku dokonał fuzji z jedną z największych firmą producenckich 21st Century Fox tworząc „imperium medialne”, którego produkcje filmowe i serialowe wręcz zalewają rynek. Gwałtowny wzrost nowych produkcji został jedynie nieco „wyhamowany” z powodu przestojów produkcyjnych związanych z pandemią COVID-19.

W obliczu masowości opisywanego zjawiska, zmian w strategiach narracyjnych, jak i w sposobie prezentowania treści serialowych nie dziwi, że cechą światowej refleksji filmoznawczej ostatnich lat jest rosnące zainteresowanie produkcjami telewizyjnymi. Zastanawiające jest jednak, że zarówno nowy styl narracyjny, jak i konstrukcje fabularne

³ T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York and London: Routledge, 2018, s. 41.

⁴ D. Holloway, *Number of Scripted TV Shows Declined in 2020*, <https://variety.com/2021/tv/news/number-of-scripted-tv-1234896041/> (data dostępu: 15.11.2021).

pomijane są w badaniach. Jak słusznie zauważa Christine Geraghty, badacze najczęściej zajmują się zagadnieniem serialowym od strony: socjologii, antropologii kulturowej czy polityki stacji nadawczych. Geraghty wskazuje nadto na brak wyspecjalizowanego języka, którym można rozmawiać o nowych serialach⁵. Zauważalne są luki w badaniach prowadzonych nad sposobem budowania narracji w neoserialach. Analizy tego typu prowadzone są głównie przez wykładowców scenariopisarstwa lub zawodowych scenarzystów [Aronson 2000, Douglas 2007, Calvisi 2016] chcących nadażyć za aktualnymi trendami w tworzeniu dramaturgii serialowej. Często ich spostrzeżenia publikowane są w podręcznikach filmowych, jednak tego typu opracowania rzadko mają umocowanie w rzetelnych badaniach i nie zawsze proponują stosowanie jednorodnej, przejrzystej terminologii i metodologii.

W odróżnieniu od nich wielu akademików podejmuje badania naukowe, ale w kontekście dyskursu kulturowego i związanego z nim przemian zachodzących w telewizji [Feuer 1984, Allen 1992, Newcomb 2006, Godzic 2004, Nacher 2008, Filiciak 2011, Lewicki 2011, Newman 2012, Bucknall-Hołyńska 2014]. Teksty badaczy stanowią wielostronną, lecz dość ogólną refleksję na temat fenomenu, jakim jest narracja telewizyjna. Nie dają tym samym ścisłych narzędzi właściwych do jej badania, a jedynie wskazują obszary i zagadnienia, którym warto się przyjrzeć analizując konkretne teksty. W przeważającej liczbie artykułów naukowych czy monografii pokonferencyjnych ukazane są rozmaite perspektywy badawcze w obrębie licznych dyscyplin (od antropologii, psychologii i filmoznawstwa po teorie kognitywne, kulturoznawstwo czy studia nad komunikacją i fandomami), jednak tematy dotyczące stosowanych obecnie wzorców fabularnych są pomijane. Temat pośrednio jest poruszany w kontekście zmian gatunkowych, jakim uległy formaty telewizyjne w ostatnich dwu dekadach. Badania prowadzone są zarówno w stosunku do wszystkich programów telewizyjnych [Godzic 2004, Creeber 2008, Lewicki 2011], jak i w kontekście zmian gatunkowych samych seriali [Thompson 1997, Mittell 2015, Dunleavy 2018].

Zbliżone do proponowanych w projekcie badań są obserwacje Sarahy Kozloff [1998], prowadzone z użyciem istniejących metodologii narratologicznych (w odniesieniu do teorii Rolanda Barthesa, Seymoura Chatmana, Gérarda Genette'a). Jednak pomimo ich bardziej pragmatycznej specyfiki, uwzględnienia wpływu przerw reklamowych i producentów na kształt seriali, zaproponowany model narracji nie obejmuje współczesnych seriali. Podobnie

⁵ Ch. Geraghty, *Aesthetics and Quality in Popular Television Drama*, „International Journal of Cultural Studies” 2003, vol. 6 (1), s. 30-31.

badania prowadzone przez filmoznawczynię wywodzącą się z kręgu neoformalistów Kristin Thompson [2003], choć dotyczą problematyki nowych wzorców opowiadania wraz z eksplikacją ich struktur (rozkład wątków, różnicowanie wielowątkowości) to obejmują jedynie seriale przełomu wieków, nie uwzględniając produkcji późniejszych, w których dopiero nastąpił lawinowy rozwój opisywanego zjawiska. Najpełniej, jak do tej pory, temat transformacji modelu telewizyjnego podejmuje Jason Mittell. Badania prowadzi zarówno w wymiarze ogólnym, jak i stricte serialowym. Jednak także on nie proponuje wyszczególnionych modeli, które funkcjonują w obrębie seriali złożonych narracyjnie, a jedynie ogólnie naszkicowany rys struktur fabularnych.

Zadanie badawcze, jakie można postawić w tej perspektywie dotyczy potrzeby pogłębionej charakterystyki seriali nowej generacji w ramach narratologii. Kluczowe zdają się trzy pytania: czy neoseriale konstruowane są według jednego modelu? Jeśli nie, czy możemy wskazać kilka modeli? Jeśli tak, według jakiej klasyfikacji taką charakterystykę różnych modeli należy przeprowadzić?

Główna hipoteza badawcza zakłada, iż istnieją wzorce konstrukcji narracji neoseriali. Pomimo znacznego zróżnicowania seriali nowego typu, stosowania nowych środków stylistycznych, rozszerzania inwentarza stosowanych przez twórców chwytów, narzędzi dramaturgicznych, ich twórcy działają w ramach pewnych ograniczeń. Jednym z nich jest komercyjność powstających produkcji i konieczność osiągnięcia pewnych progów oglądalności. Pomysłowość twórców i nieustanne zaskakiwanie widzów musi zatem balansować między powtarzaniem schematu, a szukaniem możliwości na jego uatrakcyjnienie. W pracy doktorskiej pragnę dowieść, iż pomimo stosowania zawiłych splotów narracyjnych, aplikowania nowych rozwiązań formalnych, można zaobserwować powtarzalność pewnych wzorców w strukturze serialowej, zarówno na poziomie pojedynczych odcinków, jak i całych sezonów. To w konsekwencji daje możliwość opracowania kilku modeli teoretycznych, którym podlegają neoseriale.

Elementarnymi składnikami prowadzonej analizy jest:

- poszukiwanie klasyfikacji, według której można dokonać podziału różnych modeli struktur narracyjnych współczesnych seriali. Obecnie funkcjonująca taksologia (seria, serial) jest niewystarczająca,
- zbadanie seriali pod kątem przynależności do wyodrębnionych modeli,
- szczegółowa charakterystyka każdego z modeli na przykładzie wybranych seriali.

Przy podejmowanych analizach neoseriali posiłkuję się teoriami definiującymi struktury serialowe oraz filmowe. Korzystam zarówno z obserwacji poczynionych przez

badaczy współczesnych form telewizyjnych (m.in. Jason Mittell, Jane Feuer, Kristin Thompson, Michael Z. Newman), jak i wykładowców scenariopisarstwa (m.in. Linda Aronson, Robert Mckee, Pamela Douglas).

Samo pojęcie serialu obejmuje bardzo szerokie spektrum, gdzie tym samym słowem określane są potocznie zarówno niekończące się produkcje tasiemcowe, jak i dla przykładu mini serie. Jako materiał badawczy wyodrębniam:

- współczesne seriale amerykańskie, (przedmiotem moich zainteresowań są produkcje powstałe od 1999 roku, który to rok przyjmuję za datę wyznaczającą nowy trend w historii serialowej),
- seriale dramatyczne (*drama series*),
- produkcje wielosezonowe,
- seriale charakteryzujące się ciągłością narracyjną.

Tego typu seriale w głównej mierze podlegają paradygmatowi złożonej narracyjności. O ile również na rynku europejskim obserwujemy coraz więcej produkcji jakościowych to należy zaznaczyć, iż to amerykańskie produkcje w pierwszej kolejności wpływają na proces rozwoju struktur narracyjnych. Zakładam zatem, że modele struktur narracyjnych wywiedzione z produkcji amerykańskich, będą również aktualne dla ewolucji obserwowanej w produkcjach europejskich.

Rozprawa składa się z dwu części - teoretycznej zatytułowanej "W poszukiwaniu klasyfikacji struktur narracyjnych współczesnych seriali" oraz analitycznej - "Modele struktur narracyjnych współczesnych seriali". Pierwszą część otwiera temat ewolucji struktur narracyjnych w amerykańskich serialach. Przyjmuję jako punkty odniesienia produkcje serialowe, w których w sposób znaczący zmieniały się typy konstrukcji. W trzech podrozdziałach opisuję proces hybrydyzacji konstrukcji kontynuowanych i epizodycznych. W dalszej części rozpatruję nowatorskie elementy narracji, które zaistniały w serialach amerykańskich w XXI wieku, przyjmując jako moment przełomowy emisję serialu *Rodzina Soprano*. W drugim rozdziale eksploruję temat gatunków telewizyjnych z szczegółową analizą gatunków serialowych, poszukując różnic pomiędzy serią a serialem. W kolejnym rozdziale, opierając się na dotychczas prowadzonych badaniach, wymieniam cechy konstytutywne dla produkcji jakościowych, następnie dla neoseriali. Finalnie, podejmuję próbę określenia, czy

neoseriale to zjawisko, trend czy nowy gatunek telewizyjny. Na trzeci rozdział składają się trzy podrozdziały całościowo tworzące bazę metodologiczną dla prowadzonych badań. Rozważam kwestię narracji jako zjawiska literacko-filmowego i oczywiście serialowego. Dalej definiuję składowe narracji będące w centrum zainteresowań badawczych w tej pracy jak: fabuła, historia, schemat fabularny i schemat dramaturgiczny. Posiłkując się formułą badań dzieł filmowych zaproponowaną przez neoformalistów oraz analizą scenariopisarską organizuję metodykę i plan badań. Uzupełnieniem jest podrozdział dotyczący terminologii badawczej.

Część analityczna składa się z czterech rozdziałów, każdy poświęcony został jednemu z modeli narracyjnych oraz rozdziału dotyczącego nowatorskich seriali powstałych po 2017 roku. W każdym z rozdziałów poświęconych poszczególnym schematom narracyjnym badany jest pierwszy sezon serialu reprezentatywnego dla danej grupy. W ramach analizy podejmowane są następujące zagadnienia: rozkład i hierarchizacji poszczególnych wątków, struktura dramaturgiczna głównej linii fabularnej, oraz wybrane aspekty narracyjne: jak konstrukcja protagonisty, głębia i horyzont poinformowania, zakłócenia linearności opowiadania. Te same czynniki są rozpatrywane dla seriali reprezentatywnych dla danego modelu. W ostatnim piątym rozdziale rozpatruję kwestię dalszego rozwoju schematów narracyjnych, w oparciu o seriale powstałe po roku 2017.

Pragnę zaakcentować praktyczną rolę poczynionych badań. Opracowane modele serialowych struktur narracyjnych poza oddziaływaniem teoretycznym będą mogły podlegać aplikacji jako istotne narzędzie przeznaczone dla osób zawodowo zajmujących się scenariuszami serialowymi. Stałą praktyką twórczą zespołów scenariuszowych (tzw. *writers room*) jest rozpisywanie historii serialowej z rozbiem na poszczególne wątki. Przyjęta przeze mnie pragmatyczna perspektywa miała wpływ na styl językowy. Wymogi naukowego stylu spełniam w zakresie precyzji terminologicznej, kompozycji wywodu, rzetelnego przedstawiania badań zarówno w formie opisowej, jak i zbiorczej (poprzez stosowanie tabel i wykresów), wnioskowania i podsumowania osiągniętych wyników analizowanych zjawisk. Jednak zakładam stosunkową autonomię części analitycznej, a przede wszystkim rozdziałów o kolejnych modelach narracyjnych, które mogą być czytane niezależnie czy w innej kolejności. Stąd legendy do tabel z wynikami są za każdym razem przypominane czytelnikowi. Jednocześnie dbam o klarowność wywodu i jego przystępność, aby zawile konstrukcje językowe w analizach i opisach nie stanowiły bariery dla odbiorców spoza uniwersyteckiego grona. Wyniki z przeprowadzonych badań będą mogły posłużyć zawodowym scenarzystom

w analizach ich projektów scenariuszowych lub jako punkt odniesienia przy opracowywaniu strategii narracyjnych dla nowo powstających produkcji.

W mojej intencji książka ta może trafić do studentów scenariopisarstwa czy szerzej osób, które interesują się pisaniem scenariuszy, ale także tych, którzy po prostu są fanami seriali i mają aspiracje, aby dowiedzieć się więcej o złożonym fenomenie kulturowym, jakim są współczesne produkcje serialowe.

I W POSZUKIWANIU KLASYFIKACJI STRUKTUR NARRACYJNYCH WSPÓŁCZESNYCH SERIALI

1. Rozwój seriali w amerykańskich mediach

Historie zawierające elementy seryjności takie jak: epizodyczne dygresje, zawieszenia dramaturgiczne, przedłużane rozbieżności fabularne, są częścią narracyjnego dyskursu od zamierzchłych czasów. Pojawiają się w mitach, legendach, ludowych opowieściach snutych wieczorami przy ogniskach. Słynna „Baśń tysiąca i jednej nocy”, będąca zbiorem arabskich legend, zawiera główny wątek Szeherazady. Ta celem uniknięcia śmierci zawsze kończyła narrację zdaniem, które współcześnie można określić jako „*to be continued ...*”. Christopher Lindner podkreśla, że serializacja nie jest niczym nowym, poza tym, że osiągnęła wyższy poziom kulturowego rozszczępienia i technologicznych środków ekspresji, stając się prawdopodobnie najbardziej widoczną sferą komercyjnych mediów. Serializacja według niego „to endemiczna przyszłość naszego hipermediacyjnego świata XXI wieku”⁶.

Serial telewizyjny, będący przedmiotem zainteresowania tej pracy, nim osiągnął obecny poziom złożonej narracyjności ewoluował na przestrzeni kilkunastu dekad, zapożyczając różne formy narracji, by finalnie zasłużyć na dzisiejszą estymę, która w pełni objawia się w takich produkcjach jak: *Rodzina Soprano (The Sopranos)*, HBO, 1999-2007), *Zagubieni (Lost)*, ABC, 2004-2010) czy *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), . Seryjność kształtowała się w drukowanych opowiadaniach, na projekcjach kinowych, w audycjach radiowych, by w końcu zagościć na małym ekranie pod postacią niezbyt ambitnych oper mydlanych. Prezentowana obecnie seryjność jest wytworem multimedialnym, bowiem inwentarz narracji seryjnych należy uzupełnić o komiksy czy gry komputerowe, które praktycznie od samego początku posiadały aspekty narracyjne (zamiast wyłącznie zręcznościowych). Gry komputerowe ze względu na długość trwania są również prezentowane („przechodzone”) w etapach czy nawet w sezonach np. *Walking dead* (Telltale Games, 2012-2018). Jak zauważa Roger Hagedorn, aby sam proces serializacji zaistniał w szerszym kontekście dyskursu społecznego (jak się to stało

⁶ Ch. Lindner, *Foreword*, [w:] *Serialization in popular culture*, red. Rob Allen, Thijs van den Berg, London: Routledge Press, 2014, s. x-xi.

z drukowanymi opowiadaniem), niezbędne są trzy elementy: uwarunkowania rynkowe, technologia komunikacji z wykorzystaniem komercyjnym i rozpoznanie narracji (opowiadania) jako towaru⁷. Te elementy wystąpiły wraz z upowszechnieniem prasy drukarskiej.

1.1 Seryjność przed epoką telewizorów

O rozpowszechnieniu narracji seryjnej, czyli przedstawianiu opowiadań w kolejnych częściach⁸, można mówić od początku XIX wieku, kiedy to wprowadzenie mechanicznej prasy drukarskiej umożliwiło masową produkcję prasy codziennej, jak i periodycznej. To właśnie wtedy powieści drukowane w odcinkach na stałe zagościły w upowszechnianej się prasie, bowiem, jak podkreśla Hagedorn, narracje seryjne „są nadzwyczaj efektywnym narzędziem służącym stworzeniu, utrzymaniu i rozwijaniu obszernej grupy odbiorców”⁹. Można wnioskować, że związki autorów z prasą posiadały charakter symbiotyczny. Podczas, gdy czasopisma zapewniały pisarzom stały dopływ środków finansowych, autorzy seryjnych opowiadań, pomagali rozwijać bazę obiegową dla czasopism. Pod koniec XIX wieku ci, którzy zostali uznani za jednych z najlepszych amerykańskich pisarzy, w większości przypadków najpierw publikowali swoje prace w formie seryjnej, a dopiero później w formie książkowej.

W tamtych czasach literatura "jakościowa" i "komercyjna" nie była odrębną kategorią, to znaczy nie dyskryminowano pisarzy czy „szufladkowano” z powodu ich powiązań z prasą o profilu rozrywkowym. W periodykach regularnie pojawiały się seryjne opowiadania pisane przez nieznanych nikomu twórców pokroju: Eugène Sue, Honoré de Balzac, Alexandre Dumasa czy Charles Dickens. Amerykańskie czasopisma w początkach swej działalności syndykowały przede wszystkim brytyjskich pisarzy, wraz z rozwojem amerykańskiej kultury zaczęły czerpać z rosnącej bazy krajowych autorów (m.in. Henry James, Herman Melville,

⁷ R. Hagedorn, *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative*, [w:] *To Be Continued... Soap Operas around the World*, ed. R.C. Allen, London: Routledge Press, 2008, s. 29.

⁸ R. Canjels, *Distributing Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, New York, London: Canjels, 2011, s. xii.

⁹ R. Hagedorn, *Doubtless to be continued...*, s. 29.

Nathaniel Hawthorne). Wśród pierwszych znaczących sukcesów serializowanych opowiadań wymienia się *Chatę wuja Toma* (*Uncle Tom's cabin*) autorstwa Harriet Beecher Stowe, publikowaną w odcinkach w latach 1851–1852 w tygodniku "The National Era". W czasach świetności nakład zeszytu sięgnął czterdziestu tysięcy.

Nie każda narracja przyszłych mistrzów pióra przypadła do gustu czytelnikom. Dla przykładu początkowy nakład czasopisma (wydawnictwo „Chapman and Hall”) z przedrukiem odcinkowej wersji *Klubu Pickwicka* Dickensa wynosił zaledwie pięćset egzemplarzy, gdy autor wprowadził do opowiadań humorystyczną postać służącego Sama Wellera, przełożyło się to na wzmożone zainteresowania czytelników a nakład periodyku sięgnął czterdziestu tysięcy egzemplarzy.

Seryjność w prasie drukowanej była czasem, kiedy rozwijały się wzorce tworzenia komercyjnych opowiadań. Twórcy wprowadzali patenty stylistyczne, obowiązujące do dziś w serialowych wytworach kultury. Eugène Sue publikując *Tajemnic Paryża* skorzystał, jak zauważa Hagedorn, z filmowego zabiegu montażu równoległego, dokonując ciągłych przeskoków między postaciami, jak i miejscami akcji¹⁰. Chętnie posiłkował się popularnym do dziś, zabiegiem dramaturgicznego zwieszenia, czyli współcześnie nazywanego *cliffhanger*. Co więcej, Sue uwzględniał w przebiegu fabuły opinie swoich czytelników (niczym scenarzyści "tasiemców"), aktywnie reagując na przysyłane do redakcji listy. Brett Martin nawiązując do twórczości Dickensa, jak i innych pisarzy epoki wiktoriańskiej wskazuje, iż właśnie wtedy zostały ukształtowane chwytły narracyjne w przyszłości nieodłączne wszelkim formom serializacji – rozległa kanwa, przeplatające ją różne wątki fabularne (*story lines*)¹¹. Również w tym okresie ukonstytuowały się dwa trendy występujące obecnie jako odrębne gatunki telewizyjne: serie i seriale. Dla przykładu drukowane w prasie opowiadania detektywistyczne o przygodach Sherlocka Holmesa Arthura Conana Doyle'a, charakteryzowała typowa narracja zamknięta w ramach jednego odcinka, dotycząca konkretnej zbrodni. Nie występowała progresja w charakterze bohaterów, realia ontologiczne raz ustanowionego świata pozostawały bez zakłóceń. W *Tajemnicach Paryża* Eugène Sue zauważalna jest narracja kontynuowana, charakteryzowana rozciągłością wielowątkowych fabuł, na czas trwania całej opowieści.

¹⁰ Tamże, s.31.

¹¹ B. Martin, *Difficult Men: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, London: Faber And Faber Ltd., 2013, s.7.

Serializacja równie chętnie była wykorzystywana w kinematografii. Korzeni można poszukiwać w europejskiej tradycji filmów kinowych zapoczątkowanych we Francji w 1908 roku, serią kryminalną Victorina Jassete o detektywie Nick'u Carterze. Filmy seryjne, jak je określano, posiadały zamkniętą całość (w odróżnieniu od filmów odcinkowych). Występowali w nich zazwyczaj ci sami aktorzy. W produkcjach brakowało spójności odcinkowej – bohater ginąc w jednym z odcinków, pojawiał się na ekranie w kolejnym z nich. Wpływy filmów Jasseta można dostrzec w twórczości Louis Jean Feuillade, który stworzył serię o *Fantomasie* (1913-1914) oraz dziesięcioodcinkową serię *Les Vampires* (1915), wzbudzającą zainteresowanie paryskiej widowni, składającej się zarówno z mieszczan, jak i elity intelektualnej społeczeństwa. Kryminały wyświetlano w kinach w odstępach tygodniowych. Serial zazwyczaj kończył jakiś punkt zwrotny lub śmiertelne niebezpieczeństwo bohaterów, czym twórcy zmuszali widza do obejrzenia kolejnej części. Jako pierwszy, kinowy serial amerykański wymienia się dwunastoodcinkowy *What Happened to Mary?* Charles'a Brabin'a z 1912 roku. Emitowano go w kinach w miesięcznych odstępach równocześnie z publikacją serii opowiadań w magazynie „Ladies'World”. W kolejnych latach, przyszła kolej na serię o przygodach bohaterów komiksowych (*Dick Tracy*, *Batman*, *Red Ryder*, *Flash Gordon*). Stan ten utrzymywał się do wczesnych lat pięćdziesiątych, kiedy serial transponowano na mały ekran upowszechniającej się telewizji.

Co do wpływu tej formy serializacji na dalsze etapy rozwoju seriali opinie naukowe są podzielone. David Bordwell i Kristin Thompson negują ich wpływ na kształt narracji przyszłych produkcji telewizyjnych, traktując seriale kinowe jako formę przejściową między filmami jednorolkowymi a produkcjami pełnometrażowymi¹². Opozycyjnie Ben Singer, uważa, że kinowe historie w odcinkach stworzyły całkowicie nową formę narracyjną, która znacznie się różniła od modeli opowiadania prezentowanych we wczesnych filmach pełnometrażowych¹³.

Kolejnym medium, w którym skorzystano z narracji seryjnej było radio. System finansowania opierał się (podobnie jak w późniejszym okresie telewizji) z wpływów od reklamodawców. Właściciele czy producenci zmuszeni byli do prezentowania treści zapewniających wysokie zainteresowania odbiorców. Pomimo wprowadzenia do ramówki atrakcyjnych programów jak: musical, talk show, audycje sportowe to właśnie historie seryjne

¹² D. Bordwell, K. Thompson, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill Primis, 2006, s.61.

¹³ B. Singer, *Serial melodrama and the narrative Gesellschaft*, „Velvet Light Trap” 1996, nr 37, s.37.

okazały się poszukiwanym kluczem do sukcesu decydentów stacji radiowych. *Radio drama*, jak nazywano cykliczne słuchowiska radiowe, wypełniały głównie pasmo dzienne (*day-time*) prezentowane od poniedziałku do piątku i były kierowane do kobiet, zajmujących się gospodarstwami domowymi¹⁴. Słuchowiska posiadały konstrukcję fabularną otwartą, z sukcesywnie rozwijanymi wątkami. W latach czterdziestych, czyli jeszcze w okresie przed upowszechnieniem odbiorników telewizyjnych, na antenie można było posłuchać ponad sześćdziesięciu oper mydlanych (*soap opera*)¹⁵. To właśnie dzięki rosnącemu zainteresowaniu tego typu programami amerykańskie firmy podwajały lub nawet rokrocznie potrajały nakłady na reklamę poniesioną w radiu. Dla przykładu P&G w 1930 wydał 255. tys. dolarów, rok później 499 tys. dolarów. A&P w 1930 roku 345 tys. dolarów, by w 1931 roku przeznaczyć na reklamę radiową 914 tys. dolarów¹⁶. Obok oper mydlanych funkcjonowały także słuchowiska komediowe, również cieszące się dużą popularnością wśród słuchaczy. Prezentowany w latach 1928-1943 serial komediowy *Amos 'n' Andy* (prod. WMAQ AM) przyciągał przed radioodbiorniki około 40 milionów słuchaczy tygodniowo. Z czasem do ramówek wprowadzono seriale epizodyczne jak: *Dick Tracy* (NBC Radio, CBS Radio, 1934 – 1948), czy *Terry and Pirates* (NBC, 1938-1947) rozszerzając czas ich trwania do półgodzinnych form. Serialowe prosperity w stacjach radiowych trwało do wczesnych lat pięćdziesiątych, kiedy to nastąpił transfer większości seriali do telewizji.

1.2 Seriale małego ekranu

Poszukując korzeni złożonej narracji należy cofnąć się do lat czterdziestych minionego stulecia, kiedy to w amerykańskich mieszkaniach pojawiły się pierwsze odbiorniki telewizyjne. Oferta programowa nowego medium była skierowana głównie do wykształconej, miejskiej publiczności. Studia telewizyjne, które w większości miały siedziby w Nowym Jorku, w ofercie programowej posiadały ekranizacje klasyków literatury i dramatów scenicznych jak choćby: Henrika Ibsena, Emily Brontë czy Williama Szekspira. Jednak w tego typu produkcjach nie

¹⁴ R. C. Allen, *Speaking of soap operas*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985, s.110-111.

¹⁵ R. Hagedorn, *Doubtless to be continued...*, s. 36.

¹⁶ R. C. Allen, *Speaking of soap operas...*, s. 109.

odnajdziemy schematów narracji serialowej. Jak zauważa Jane Feuer produkcje z tamtego okresu cechowała konwencja teatralna¹⁷. Większość emitowanych programów była transmitowana na żywo, co dodatkowo zbliżało produkcje tego okresu do dramatów scenicznych.

Na początku lat pięćdziesiątych, gdy nowe medium stało się ogólnodostępne za sprawą obniżki cen odbiorników telewizyjnych „kultura wysoka” została wyparta przez nowe formaty telewizyjne (później zaklasyfikowane jako gatunki), które miały za zadanie dostarczyć rozrywki szerokiemu gronu odbiorców. Było to spowodowane polityką stacji telewizyjnych, których jednym ze źródeł finansowania były wpływy od reklamodawców, a te zależały od rankingów oglądalności danej stacji. Zjawisko schlebiana gustom masowego odbiorcy wiązało się z koniecznością układania ramówek z uwzględnieniem preferencji maksymalnie szerokiej widowni. Cieszące się ogromną popularnością opery mydlane stały się idealnym produktem, wpływającym na wysokie rankingi Nielsena¹⁸.

1.2.1 W stronę *Dallas*

Jako pierwszą operę mydlaną emitowaną raz w tygodniu w pasmie wieczornym (*evening time*) była *Faraway Hill* (David P. Lewis, 1946), natomiast pierwszym serialem wyświetlanym pięć razy w tygodniu w pasmie „gospodyń domowych”, czyli dziennym (*daytime*¹⁹) było *These Are My Children* (Norman Felton, 1949). To właśnie ten typ rozrywki zagościł na stałe w ramówkach, będąc regularnie emitowanym przez większość amerykańskich

¹⁷ Zob. J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wyb. i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011, s.116.

¹⁸ Firma Nielsen jest pionierem badań oglądalności telewizji (od 1950 roku). Rankingi oglądalności były gromadzone na jeden z dwóch sposobów: „Dzienniki widza” (*Viewer diaries*), w których docelowi odbiorcy rejestrowali swoje nawyki oglądania danych programów, oraz bardziej zaawansowany system wykorzystujący *Set Meters* - urządzenie rejestrujące, podłączone do telewizorów w wybranych domach. (Zob. J. Ramsburg - *Network Radio Ratings, 1932–1953 - A History of PrimeTime Programs Through the Ratings of Nielsen*, Crossley and Hooper, Jefferson: McFarland & Company, 2012.).

¹⁹ Pasma dzienne składa się z kilku podgrup typu: programy śniadaniowe, blok programów dla dzieci, nastolatków itd. ale ogólnie można przyjąć, iż trwa od godziny 7 do 19/20 (w tym zawiera się *evening-time* 17-19). Później rozpoczyna się pasmo określane jak *night time*, zawierające czas antenowy o największej oglądalności, czyli *prime-time* (przedział czasowy 19/20 -22/23).

stacji telewizyjnych. Najdłużej emitowanym serialem (nie tylko w USA, ale także w rankingach świata) jest *Guiding Light* – amerykański serial radiowy i telewizyjny, nadawany od 1937 (w radiu) do 2009 roku (w telewizji), co łącznie daje wynik 72 lat emisji (18262 odcinki). Z początku czas emisji tasiemcowych seriali wynosił zaledwie 15 minut, z czasem został wydłużony do trzydziestu. Pomimo ich znikomej dramaturgii, budowę oper mydlanych charakteryzowało wiele wątków z wyraźnym brakiem zakończenia w przypadku poszczególnych odcinków²⁰. Serializowane linie narracyjne (*serialized narratives*) oper mydlanych były jedynym przypadkiem w amerykańskiej telewizji, gdzie naruszono zasady kompozycji epizodycznej²¹. Tego typu strategia narracyjna pozostawała również w opozycji do klasycznego kina Hollywood, którego budowa oparta jest na głównej osi narracyjnej i wątku wspomagającym najczęściej melodramatycznym. Wielowątkowość w pewnym sensie była substytutem suspenseu przynależnym do kina fabularnego, którego daremnie poszukiwać w operach mydlanych. Te bazowały na wielowątkowych historiach budowanych w oparciu o melodramatyczne relacje między bohaterami. Należy zaakcentować fakt, że obecnie obserwowalna w produkcjach telewizji jakościowej idea ciągłości fabularnej, angażująca widownię z odcinka na odcinek jest wynikiem ukonstytuowania się tego typu narracji w operach mydlanych.²²

Śledząc rozwój narracji serialowej, należy uwzględnić różnice programowe w amerykańskiej telewizji ze względu na czas emisji seriali. O ile pasmo dzienne było wypełnione różnego rodzaju operami mydlanymi o tyle w paśmie największej oglądalności (*prime-time*) emitowano seriale epizodyczne. Ten trend uległ zmianie dopiero w 1964 roku, gdy stacja ABC wyemitowała serial *Peyton Place* (*Peyton Place*, ABC, 1964–1969). Pomimo tego, że fabułę oparto na powieści Grace Metalious z 1956 a twórcy reklamowali serial, jako produkcję wpisującą się w nurt antologii dramatów, to jej struktura narracyjna pozostawała pod wpływem dziennych oper mydlanych²³. Jednak sam fakt zaistnienia w paśmie największej oglądalności wielowątkowej, otwartej konstrukcji fabularnej był zupełnie nowatorskim przedsięwzięciem. Widzowie chcący w pełni zrozumieć perypetie mieszkańców tytułowego *Peyton Place* byli zmuszeni do śledzenia losów bohaterów w kolejności narzuconej przez

²⁰ Zob. J. Feuer, *Melodrama, Serial Form and Television Today*, „Screen” 1984, vol. 25, s. 4.

²¹ Zob. M. Newman, E. Levine, *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York: Routledge, 2012, s. 88-89.

²² Zob. E. Levine, *Historicizing the influence of soap opera*, „The Velvet Light Trap A Critical Journal of Film and Television”, 2017, nr 79, s. 105-109.

²³ J. Mittell, *Complex TV...*, s. 241.

producentów telewizyjnych. Był to pojedynczy przypadek²⁴ a telewizja nadal w paśmie największej oglądalności emitowała serie o konstrukcjach epizodycznych. Przemysł serialowy tego okresu był na tyle sprawny „fabryką” ukierunkowaną na zysk, że producenci nie podejmowali ryzyka związanego z wprowadzeniem zmian w strukturach serialowych.

Przełom nastąpił pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy stacja CBS w 1978 roku wyemitowała w paśmie największej oglądalności operę mydlaną *Dallas* (*Dallas*, CBS, 1978-1991). Widownia została skonfrontowana z nowym elementem narracji – główną osią dramaturgiczną a raczej jej szczytkową formą. Wcześniej poszczególne wątki w operach mydlanych tworzone jako równoległe historie, czasami krzyżujące się między sobą, lecz nie występowała nadrzędna oś narracji, „kręgosłup” struktury narracyjnej. W *Dallas* taką funkcję spełniał wątek konfliktu pomiędzy dwoma wpływowymi rodzinami Ewingów i Barnesów. Pomimo wielu pobocznych linii narracyjnych (konflikty wewnątrz rodzinne) właśnie ten wątek był osią konstrukcyjną serialu, na której oparto opowieść o sadze rodziny Ewingów.

Inny znaczącym chwytem dramaturgicznym, dzięki któremu *Dallas* zasłynął na kartach historii telewizji, a z którego obecnie regularnie korzystają scenarzyści serialowi był *cliffhanger*. Pomimo, że to narzędzie było wykorzystywane wcześniej przez twórców dziennych oper mydlanych, to jednak dopiero w serialu *Dallas* (zwierającym nadrzędny wątek kontynuowany) *cliffhanger* doskonale spełnił swoją funkcję, wpływając na zwiększoną oglądalność kolejnych sezonów serii.²⁵

Strategię nadrzędnego głównego wątku z powodzeniem zastosowano w kolejnych dużych produkcjach serialowych emitowanych w paśmie największej oglądalności m.in. w serialu *Dynastia* (*Dynasty*, ABC, 1981-1993) czy *Knots Landing* (*Knots Landing*, CBS, 1979-1993). Z czasem coraz więcej twórców telewizyjnych zaczęło korzystać z schematu narracyjnego wprowadzonego w *Dallas*. Oczywiście był to element cechujący seriale zaliczane do grupy *prime-time*. Opery mydlane emitowane w paśmie dziennym nadal charakteryzowała skostniała forma wątków równorzędnych, bez wprowadzenia głównej osi fabularnej.

²⁴ Często jako kolejne przykłady emitowania dramatów dziennych w pasmie *prime-time* wymienia się seriale: *Mary Hartman, Mary Hartman* (*Mary Hartman, Mary Hartman*, Rhodes Productions, 1976-1977) oraz *Soap* (*Soap*, Columbia Pictures Television, 1977-1981), ale w rzeczywistości były to sitcomy z elementami oper mydlanych.

²⁵ Kończący trzeci sezon cliffhanger znany pod nazwą „Who shot J.R.” był przyczyną zwiększonej oglądalności kolejnego odcinka wyjaśniającego zagadkę zabójstwa J.R. Ewinga. W samych tylko Stanach obejrzało go 76% amerykańców (53.3 w rankingu Nielsen’a). Ten rekord został zmieniony po emisji finałowego odcinka M.A.S.H. w 1983 roku (60.2 w rankingu Nielsen’a).

1.2.2 W kierunku Posterunku przy Hill Street

Konstrukcja otwarta zachowująca ciągłość fabularną poszczególnych wątków, pozostawała od samego początku istnienia telewizji domeną oper mydlanych. Równocześnie wraz z tego typu produkcjami w telewizji amerykańskiej rozwijał się drugi typ narracji wielowątkowej – o budowie zamkniętej, samowystarczalnej²⁶. Wszelkie linie narracyjne były przypisane do danego odcinka i kończono je w akcie finałowym epizodu. „Postacie, które popełniały jakieś błędy w każdym tygodniu, „otrzymywały lekcje”, jednak natychmiast je zapominały i ponownie popadały w kłopoty. Podobnie detektywi, zawsze rozwiązywali sprawę tygodnia, doktorzy uleczali w danym odcinku chorego pacjenta itd.”²⁷.

Drugim charakterystycznym elementem schematów struktury serialowej jest podział odcinków na akty, które mają zupełnie inne znaczenie niż akty w ujęciu definicji Arystotelesa czy filmowego paradygmatu Syda Fielda. Odpowiedniejsze dla aktów w przemyśle serialowym byłoby określenie „sekwencji” lub „segmentu” opowiadania, które są znacznie krótsze niż akty filmowe (mieszczą się w przedziale od 4 do 24 minut). Akty serialowe zazwyczaj kończą się dramaturgicznym zawieszeniem akcji w momencie narastającego napięcia lub nagłym zwrotem akcji, po którym następuje przerwa reklamowa. Wieloaktowość w serialach wynika z ekonomicznych uwarunkowań stacji telewizyjnych. Do wczesnych lat dziewięćdziesiątych amerykański przemysł telewizyjny był głównie finansowany z wpływów od reklamodawców, tym samym im więcej przerw w serialach i możliwości wstawiania bloków reklamowych, tym dana produkcja była bardziej opłacalna dla nadawcy (oczywiście z zachowaniem odpowiedniej oglądalności danej produkcji).

Z typowo seryjnej (w znaczeniu serii telewizyjnej) formy struktury narracyjnej korzystali twórcy seriali epizodycznych i sitcomów, nie podejmując inicjatywy jej reorganizacji. Przedstawiona sytuacja wynikała z kalkulacji ekonomicznych firm

²⁶ Jako jedne z pierwszych powstały: *Mary Kay and Johnny* (*Mary Kay and Johnny*, DuMont, 1947-1950), *The Lone Ranger* (*The Lone Ranger*, ABC, 1949-1957).

²⁷ K. Thompson, *Storytelling in film and television*, Cambridge: Harvard University Press, 2003 s. 59.

producenckich. Znając rankingi oglądalności, czyli potencjalne wpływy od reklamodawców twórcy nie ponosili ryzyka finansowego. Seriale epizodyczne były stałym i pewnym źródłem zarobku. Jako pierwszy przypadek przełamania narracji epizodycznej wymienia się serial *Kocham Lucy (I Love Lucy, CBS, 1951-1957)*, gdzie podczas drugiego sezonu sitcomu główna bohaterka grana przez Lucille Ball zaszła w ciążę²⁸. Producenci zdecydowali się wykorzystać ten motyw w narracji serialowej, sukcesywnie rozwijając go z odcinka na odcinek²⁹ tym samym w konstrukcji epizodycznej został przełamany schemat powrotu „do punktu wyjścia opowieści”³⁰.

W tym miejscu należy odnotować dwie strategie kontynuacyjności stosowane przez scenarzystów. Pierwszym powszechnie używanym jest ciągłość sezonowa rozwoju wydarzeń. Wraz z zakończeniem odcinka nie są domykane linie narracyjne. Istnieje również inny rodzaj ciągłości realizowany na poziomie łuku przemiany bohatera (*character arc*). W epizodyczności serii zakłada się, że pomimo wszelkich czynników zewnętrznych postacie pozostają niezmiennie³¹. Na koniec każdego odcinka przywracany jest stan początkowy na poziomie, nazwijmy to: równowagi emocjonalnej bohatera. Jak podkreśla Mittell pomimo pojawiających się w seriach tragedii rodzinnych, traumatycznych przeżyć, konfliktów sytuacyjnych i wielu innych okoliczności losu, postacie nie rozwijają się emocjonalnie. Zachowują się i reagują na sytuacje konfliktowe w bardzo podobny (wręcz automatyczny) sposób w każdym odcinku danej serii, będąc „stabilnymi figurami”.³² Ich rys charakterologiczny warunkuje pewne typy zachowań, dokonywanych wyborów, których widzowie od nich oczekują i spodziewają się zobaczyć. Tę cechę podkreśla Roberta Pearson pisząc, że „postacie, nie wykonując kluczowych funkcji narracyjnych i nie wchodząc w interakcje z innymi postaciami w ustalony sposób mogą poważnie podważyć założenia serialowe”³³. Zauważalny brak transformacji charakterologicznej łączy się z typem opowiadania serialowego, które poza nielicznymi wyjątkami wykazuje na przynależność do *story-driven*. Prezentowane w nich treści rozwijane

²⁸ Faktycznie była w ciąży już w pierwszym sezonie, jednak z uwagi na reklamodawców (m.in. Philip Morris) nie ujawniono tego faktu.

²⁹ Zob. S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja*, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, Kielce: Zumacher, 1998, s.93.

³⁰ Zob. J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa: Akademia Telewizyjna, 2004, s. 63.

³¹ Wykluczyć należy sytuację „skokowych” zmian w charakterystyce głównych bohaterów w kolejnych sezonach, wprowadzanych przez producentów, gdy zauważalne jest zmniejszone zainteresowanie daną serią.

³² J. Mittell, *Complex TV...*, s.133.

³³ R. Pearson, *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*, [w:] *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, ed. M. Allen, New York: I.B. Tauris, 2007, s. 47.

są głównie przez linie akcji³⁴ i spektakularne zwroty, nie zaś przez przedstawianie wielowymiarowych portretów psychologicznych postaci pierwszego planu. W seriach epizodycznych zwłaszcza w proceduralnych (dotyczących działania wymiaru sprawiedliwości – serie sądownicze, policyjne) całościowa historia oparta jest w głównej mierze na intrygujących wydarzeniach fabularnych. O ile w telewizyjnych seriach (serialach epizodycznych, sitkomach) pojawiły się pierwsze narracje kontynuowane to były one realizowane na poziomie postaci, ich rozwoju emocjonalnego czy stricte fizycznego, jak w opisanym przykładzie Lucy. Koncepcję stworzenia ciągłej linii narracyjnej skupionej na rozwoju głównej bohaterki (*character arc*) wprowadzili twórcy serialu *The Mary Tylor Moor Show* (*The Mary Tylor Moor Show* MTM Productions, 1970-1977.). Nie potrzebowali, jak w poprzednim przypadku, specjalnego wydarzenia (ciąża), by pokazać przemianę tytułowej postaci Mary Richards. Wraz z emisją kolejnych odcinków zmieniał się jej status zawodowy, jak i jej cechy³⁵. Bohaterka przekwalifikowywała się zawodowo, ale, co nowatorskie w narracji, rewidowała swoje poglądy, dorastając wraz z „przemianami kulturowymi” mającymi miejsce w Ameryce w latach siedemdziesiątych.

Wskazując na zmiany w strukturach seriali epizodycznych należy wspomnieć o serii *Ścigany* (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967) ukazującej losy doktora Richarda Kimble’a (David Janssen). Bohater zostaje oskarżony o zabójstwo, ucieka przed wymiarem sprawiedliwości, poszukując zabójcy swojej żony. Jednocześnie w każdym odcinku obrazowano epizodyczne wydarzenia z perypetii życia Richarda Kimble’a: pomoc napotkanym osobom, rozwiązywanie problemów lokalnych społeczności, podejmowanie prac zarobkowych itd. To, co charakterystyczne dla serii to wyraźnie zarysowany początek fabuły, czyli ekspozycja serialowa oraz ostatni odcinek, w którym zostaje wyjaśniona sprawa zabójstwa, o które był oskarżony bohater. Tym samym na tle podobnych serii twórcy odpowiadali na dwa pytania, dlaczego uciekinier nie osiedla się i ciągle poszukuje nowych miejsc. Jednocześnie wprowadzając wyraziście nakreśloną ekspozycję w pierwszym odcinku producenci *Ściganego* stworzyli podwaliny osi konstrukcyjnej serii będącej archetypem nadrzędnych linii narracyjnych współczesnych seriali epizodycznych.

³⁴ Linia akcji - nazewnictwo wprowadza Linda Aronson opisując wątek służący rozwojowi fabuły w przeciwieństwie do linii relacji skupionym na psychologicznej warstwie historii. Zob. L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog Sp. z o.o. , 2019.

³⁵ Zob. J. Feuer, *Narrative form in American Network Television*, [w:] *High Theory/Low Culture*, ed. C. MacCabe, Manchester: Manchester University Press, 1986, s. 112.

W bardziej wyrazisty sposób, zmiany w strukturze narracyjnej serii dokonała niezależna firma produkcyjna MTM Productions (później przekształcona w MTM Enterprises). Już we wspomnianym wcześniej sitcomie *The Mary Tylor Moor Show* wyprodukowanym dla stacji NBC, zauważalny był zwrot w kierunku seryjności, jednak dwoma kolejnymi produkcjami: serialem policyjnym *Posterunek przy Hill Street (Hill Street Blues, NBC, 1981-1987)* oraz medycznym *St. Elsewhere (St. Elsewhere, NBC, 1982-1988)* odmienili schemat konstrukcyjny serialu. W obydwu seriach poszczególne wątki nie posiadały zamkniętych przebiegów dramaturgicznych, do jakich przyzwyczaili się widzowie oglądający masowo produkowane seriale epizodyczne. W *Posterunku przy Hill Street* poszczególne linie narracyjne przeplatano ze sobą i rozciągano na dwa a czasami nawet trzy odcinki³⁶. Epizody zatraciły wyraźne granice fabularne. Oznaczało to, że wraz z końcem danego odcinka twórcy nie domykali wszystkich linii narracyjnych pozostawiając je otwartymi. Widz by w pełni zrozumieć fabułę musiał śledzić poszczególne odcinki według kolejności emisji. Szczególnie ten element niepokoił właścicieli stacji telewizyjnych uważających, iż widzowie nie będą chcieli oglądać poszczególnych odcinków w kolejności narzuconej przez twórców. Jedynym punktem odniesienia dla tego typu narracji mógł być emitowany kilka lat wcześniej w telewizji amerykańskiej mini serial *Pogoda dla bogaczy (Rich Man, Poor Man, ABC, 1976)*³⁷, będący ekranizacją prozy Irwin Shaw. Jak twierdzi Robert Thompson serial cieszył się ogromną popularnością wśród amerykańskiej widowni, która udowodniła, iż jest w stanie zapamiętywać elementy poszczególnych odcinków by zrozumieć całościowo sens serialu³⁸.

Kolejnym argumentem przeciwko przełamaniu epizodyczności seryjnej była panująca w przemyśle telewizyjnym opinia, iż zbyt duża liczba wątków zniechęci widzów do śledzenia fabuły serialowej. W amerykańskim przemyśle serialowym od samego początku jego istnienia (późne lata 40') stworzono schematy opowiadania historii zamkniętej w ramach jednego odcinka. Serie epizodyczne tworzone według tych samych wzorców (*story A, B, C, D*, podziały na akty), jedynie z zmieniającymi się treściami i formą podawczą. Potencjał percepcji widzów

³⁶ Dla przykładu w sezonie pierwszym w epizodzie drugim skorelowano wątki zachowujące ciągłość narracyjną: „Wizyta prezydenta”, „Związek Furillo i Joyce Davenport”, „Sprawa gwałcicieli”, „Sprawa kradzieży w banku”.

³⁷ Mini seriale były nowym typem serializacji, z którą została skonfrontowana amerykańska publika, po raz pierwszy dzięki trzy odcinkowej produkcji QB VII (Screen Gems, 1974). Z uwagi na zainteresowanie tego typu serialami, stacje telewizyjne rozpoczęły regularną produkcję mini seriali, z których jednym z najpopularniejszych w tamtym okresie był ośmioczęściowy *Roots (Roots, ABC, 1977)*.

³⁸ Zob. R. J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York: The Continuum, 1997, s.33.

określano na maksymalnie trzy różne historie w danym epizodzie³⁹. Oczywistym był fakt, że niedomknięte historie z kolejnych odcinków *Posterunku przy Hill Street* będą się kumulowały, co mogło zniechęcić widzów do oglądania danej serii. Twórcy programu Steven Bochco i Michael Kozoll na tej płaszczyźnie dokonali rewolucyjnej zmiany, bo w jednym z odcinków „widzowie śledzić muszą aż 17 wątków”⁴⁰.

Niestety przeświadczenia stacji telewizyjnych okazały się słuszne. Nowatorskie seriale zyskały pozytywne noty wśród krytyków telewizyjnych nazywających tego typu produkcje jakościowymi (*quality tv*). Seriale zdobyły większość nagród Emmy⁴¹, jednak nie przełożyło się to na sukces komercyjny. Rankingi oglądalności nie były imponujące. *Posterunek przy Hill Street* uplasował się według klasyfikacji Nielsena na 87 miejscu na 96 programów podlegających ocenie⁴². Publiczność potrzebowała czasu by zaakceptować nową formę serializacji. Nie umniejsza to zasługi nowo powstałych programów w ukształtowaniu gatunku serialowego, jakim Jane Feuer nazywa serial kontynuowany (*continuing serials*)⁴³.

Pomimo niskich wskaźników Nielsena schemat narracji z wątkami kontynuowanymi był w kolejnych latach z powodzeniem używany przez scenarzystów serialowych, jak choćby w produkcjach *Thirtysomething* (*Thirtysomething* ABC, 1987-1991) czy *Prawnicy z Miasta Aniołów* (*L.A. Law*, NBC, 1986-1994). Niektórzy twórcy nie tylko przedłużali poszczególne wątki na kilka odcinków, lecz rozpisywali linię narracyjną, która była przypisana do całej serii, jak choćby w *Crime Story* (*Crime Story*, NBC, 1986-1988) czy *Wiseguy* (*Wiseguy*, CBS, 1987-1990)⁴⁴. Idee serialu kontynuowanego w mniejszym stopniu przeniesiono również na grunt sitcomów, choćby dla przykładu można wymienić *Zdrowko* (*Cheers*, NBC, 1982-1993). Scenarzyści serialowi nie domykali wraz z końcem odcinka poszczególnych wątków, kontynuując je w kolejnych epizodach. Jednocześnie jako motyw przewodni wprowadzili wątek sezonowy (romansowy) między właścicielem klubu Samem Malone (Ted Danson), a jedną z kelnerek: Diane Chambers (Shelley Long). Oddzielną grupę stanowiły produkcje,

³⁹Zob. P. Douglas, *Writing the tv drama series*, Los Angeles: Forest Stewardship Council, 2007 s.70.

⁴⁰B. Racięski, *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1, t. 59, s. 26.

⁴¹ W pierwszym sezonie emisji (1981 r.) *Posterunek przy Hill Street* otrzymał 21 nominacji do nagrody Emmy i wygrał osiem z nich. Serialowi *St.Elsewhere* przyznano w całym okresie emisji 13 statuetek Emmy.

⁴² K. Potts, *25 Things You Never Knew About 'Hill Street Blues. One of TV's Most Influential Dramas*, „Yahoo! Entertainment”, <<https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/tv-news/25-things-you-never-knew-about-hill-street-blues---one-of-tv-s-most-influential-dramas-234540506.html>> (data dostępu 03.01.2020).

⁴³Zob. J. Feuer, *Badanie gatunków a telewizja*, [w]: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, Kielce: Zumacher, 1998, s.147.

⁴⁴ J. Mittell, *Złożoność narracyjna...*, s. 161.

w których starano się z mniejszym lub większym skutkiem połączyć dwa formaty: serie i serial (w rozumieniu opery mydlanej). Przykładem tego typu produkcji, cieszącej się swojego czasu dużą popularnością, jest serial dla młodzieży *Beverly Hills, 90210* (*Beverly Hills, 90210*, Fox, 1990-2000). Zastosowana w serialu strategia narracyjna łączyła operę mydlaną (melodramatyczne relacje, przedłużane wątki, ewoluujące charaktery postaci) z typową epizodycznością (w każdym odcinku problemy, konflikty wpisane w strukturę jednego odcinka)⁴⁵.

1.2.3 Witamy w miasteczku *Twin Peaks*

Nowo powstałe hybrydy, łączące elementy narracji seryjnej z epizodyczną, zdobywały coraz większą popularność wśród producentów telewizyjnych. Gdy widzowie zdążyli się przyzwyczać do nowej struktury narracji stacja ABC dokonała kolejnej rewolucji, emitując jeden z najoryginalniejszych seriali lat dziewięćdziesiątych *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC, 1990-1991 wznowiony 2017). Produkcja jest wymieniana przez Kristin Thompson jako jeden z dwóch seriali⁴⁶ przenoszących na mały ekran elementy kina artystycznego⁴⁷. Co prawda Robert J. Thompson zauważa, iż tego typu transformacja dokonała się około roku osiemdziesiątego⁴⁸, jednak to David Lynch „zaszczepił” na gruncie serialowym szeroko rozumiany postmodernizm, jako paradygmat narracyjny z charakterystycznymi chwytami udziwniającymi jak: „żonglerka” różnego rodzaju motywami, nietypowe zwroty akcji czy też chaotyczne zaburzenia w chronologii opowiadania. Oczywiście termin „kino artystyczne” jest na tyle sam w sobie złożony, iż trudno jednoznacznie zdefiniować, jakie elementy wpływają na artyzm, a które mają jedynie pełnić funkcje rozrywkową. Poszukując punktu odniesienia warto przywołać spostrzeżenia Davida Bordwella odnośnie filmu artystycznego. Bordwell tego typu dzieła definiuje między innymi przez: zaburzenie aspektu fabuły, złamanie klarowności czasu i przestrzeni, wyraźny autorski komentarz. O ile poprzez

⁴⁵ Zob. R. Moseley, *The teen series*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke: British Film Institute, 2008, s. 8.

⁴⁶ Drugi to brytyjski mini serial *Śpiewający Detektyw* (*The Singing Detective*, BBC, 1986).

⁴⁷ Zob. K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s.132.

⁴⁸ Zob. R. J. Thompson, *Television's...*, s. 59.

autorski komentarz rozumie się odejście od stylu zerowego na rzecz twórczej ekspresji autorów danej serii to rzeczywiście tego typu rozwiązania wprowadzono do amerykańskich seriali w latach osiemdziesiątych. MTM Productions twórczo wykorzystywało w swych produkcjach elementy znane z kina artystycznego jak choćby: filmowanie z ręki, nietypowo skomponowane kadry, upodabnianie serialu do mockumentu⁴⁹ rozumianego jako fikcję stylizowaną na film dokumentalny. Natomiast zaburzenia linearnej struktury opowiadania, w których prowadzi się grę z warstwą temporalną filmu pojawiły się w serialach później, bo w latach dziewięćdziesiątych. Zakłócenia w chronologii wydarzeń w postaci wprowadzenia flashbacków używano w serialach już w latach pięćdziesiątych, gdy dla przykładu w serii *Nietykalni* (*The Untouchables*, CBS 1959-1963) czy wspomnianym wcześniej *Ściganym* scenarzyści uzupełniali fabułę serialową retrospektywnymi elementami narracji. Opisane techniki, jednak nie zakłócały linearnego przebiegu fabuły. Jak tłumaczy Mittell, używanie tego typu chwytów dramaturgicznych było wykorzystywane jako „narracje wyjaśniające”⁵⁰. Nie były zabiegiem *stricte* artystycznym a jedynie pełniły funkcje użytkowe. Twórcy używając tych narzędzi dramaturgicznych wypełniali luki fabularne by widz mógł lepiej zrozumieć daną historię. Podczas, gdy w serialach złożonych narracyjnie pełnią zupełnie inną funkcję⁵¹. W *Miasteczku Twin Peaks* takimi elementami są, dla przykładu, oniryczne wizje Agenta FBI, odwiedzającego czerwony pokój. Można je przyporządkować do subiektywizacji mentalnych zastosowanych nie w celu wyjaśnienia fabuły a przeprowadzenia rodzaju gry z widzem. Co więcej, *Miasteczko Twin Peaks* jest doskonałym przykładem hybrydyzacji międzygatunkowej łączącym elementy kina kryminalnego, dramatu, horroru, *teen drama* z trybem opowiadania stosowanym w operze mydlanej. Lynch miesza melodramatyczne linie relacji mieszkańców tytułowego miasteczka z tajemnicą zabójstwa Laury Palmer. Tego typu twórcze połączenia są regularnie wykorzystywane przez producentów dzisiejszych dramatów jakościowych.

Pomimo tego, że emisja serialu została ograniczona do dwu sezonów (wyłączając wznowienie w 2017 roku) to jego oddziaływanie było o wiele dłuższe. Tak jak kiedyś twórcy serialowi *Posterunku przy Hill Street* odważyli się przełamać „epizodyczne tabu”, tak Lynch i Frost wyznaczyli nowy kierunek, w jakim mogli podążyć scenarzyści seriali, pragnący twórczo eksperymentować z strukturami narracyjnymi na małym ekranie. Niestety twórcy *Miasteczka Twin Peaks*, pomimo nowatorskiego ujęcia tematu serialowego, nie przyczynili się

⁴⁹ Tamże, s. 68-69.

⁵⁰ J. Mittell, *Złożoność narracyjna...*, s.171.

⁵¹ Tamże, s. 173.

do popularności tej formy programów telewizyjnych. Lynch i Frost szczególnie w drugim sezonie serialu zastosowali rozwiązania zarówno fabularne, jak i stylistyczne, które były zbyt trudne do przyswojenia dla przeciętnego widza. Niektóre stacje zrezygnowały z emisji godzinnych seriali kontynuowanych jako potencjalnie nierentownych produkcji wysokiego ryzyka. Na szczęście posucha nie trwała długo, bo już w 1993 roku powstał serial, który jest wręcz modelowym przykładem złożoności narracyjnej – *Z archiwum X*⁵². Twórcom programu udało się połączyć elementy serii epizodycznych z ciągłym rozwojem linii fabularnej nie tylko w ujęciu sezonowym, ale także w ramach całego serialu (9 sezonów). Wyniki oglądalności wpłynęły na decyzję niektórych właścicieli stacji telewizyjnych by ponownie dać szansę zaistnienia na małym ekranie złożonym narracyjnie produkcjom: *Więzienie Oz* (*Oz*, HBO, 1997-2003), *Buffy: Postrach wampirów* (*Buffy, the Vampire Slayer*, The WB Television Network, 1997-2003), *Anioł ciemności* (*Angel*, The WB Television Network, 1999-2004), *Prezydencki poker* (*The West Wing*, NBC 1999-2006). Oprócz zastosowania wątków kontynuowanych (*Prezydencki poker*) struktury narracyjne ulegały kolejnym modyfikacjom. W *Buffy: Postrachu wampirów* zaburzono linearność opowiadania poprzez flashbacki, bez wprowadzania wyraźnych sygnałów oddzielających je od bieżących wydarzeń fabularnych. Rozbudowana mitologia serialowa dawała przyjemność odbiorcom zarówno na poziomie odcinka (tzw. potwór tygodnia), jak i całego sezonu, gdzie główni bohaterowie podejmowali walkę z „wielkim złym”. W serialu zastosowano narracyjne wewnątrz odcinkowe strategie narracyjne polegające na przełamaniu konwencjonalnego stylu obrazowania nowatorskimi technikami. Dla przykładu: w dziesiątym odcinku czwartego sezonu serialu twórcy świadomie ograniczają dialogi i diegetyczne dźwięki, stosując konwencję ciszy. Forma wynika z treści serialowej, gdyż w miasteczku pojawia się monstrum kradnące ludziom słuch. W trzynastym odcinku trzeciej serii twórcy wprowadzają niestereotypowy dla serii punkt widzenia, obrazując wydarzenia serialowe z perspektywy zwykłego przechodnia. W trakcie kręcenia siódmego odcinka w szóstym sezonie twórcy skorzystali z gatunku musicalowego. W wybranych scenach taniec zostaje skorelowany z warstwą narracyjną serialu, a bohaterowie część swoich kwestii wypiewują. Dla podkreślenia efektu scen musicalowych dodatkowo zastosowano efekt panoramicznego formatu letterbox (jedyne odcinek serii, w którym skorzystano z tej techniki). Wyraziste przełamanie konwencji opowiadania jest zauważalne w szesnastym odcinku

⁵² Od pierwszego sezonu oglądalność w Stanach Zjednoczonych utrzymywała się powyżej 10 mln widzów na odcinek (źródło - Nielsen ratings for The X Files, https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings (data dostępu 12.01.2019).

siódmego sezonu, który jest stylizowany na paradokument. Wydarzenia fabularne widz poznaje „oczami kamery”, kiedy jedna z postaci próbuje nakręcić dokument związany z tajemniczymi zjawiskami w miasteczku.

Jednak, pomimo eksperymentów w warstwie temporalnej i rezygnacji z tradycyjnych modeli narracji serialowej, powyższe produkcje były cały czas pojedynczymi wyspami na wielkiej mapie amerykańskiego serialu, zdominowanego przez opery mydlane i proceduralne. Dopiero w 1999 roku produkcja HBO – *Rodzina Soprano*, otworzyła kolejny złoty okres telewizji, podczas trwania którego, produkcje złożone narracyjnie stały się nieodzownym elementami ramówek telewizyjnych.

1.3 Serial XXI wieku – złożona narracyjność, zmiany w narracji

W 1995 amerykański krytyk filmowy Charles McGrath argumentował, że dzięki serialom dramatycznym w telewizji ponownie rozpoczął się kolejny „złoty wiek”. W rzeczy samej powstające w tym okresie produkcje były zapowiedzą rewolucji i przemian, jakie dokonały się po emisji *Rodziny Soprano*. Serial miał premierę 10 stycznia 1999 roku, pierwszy odcinek osiągnął pułap oglądalności 3,45 miliona widzów. Zainteresowanie serialem sukcesywnie wzrastało na przestrzeni trwania poszczególnych sezonów by w czwartym sezonie osiągnąć pułap oglądalności średnio 11 mln widzów na odcinek⁵³. Okres po emisji *Rodziny Soprano* (względem wcześniejszych produkcji będących rewolucyjnymi dla narracji serialowej: *Posterunek przy Hill street*, *Miasteczko Twin Peaks*) charakteryzuje „zagęszczenie” produkcjami nowego typu, jakie zaczęły się pojawiać zarówno w telewizji kablowej, jak i naziemnej (z czasem także w serwisach VOD). Od początku milenium obserwowalne jest wypieranie z ramówek telewizyjnych seriali z konstrukcjami epizodycznymi oraz podejmowanie różnego rodzaju eksperymentów narracyjnych (nie tylko na poziomie formy, ale również prezentowanych treści).

⁵³*The Sopranos* (HBO): Ratings Recap, <http://www.ratingsryan.com/2020/12/the-sopranos-hbo-ratings-recap.html> (data dostępu 03.07.2021).

Imperatywnym czynnikiem, jednoznacznie definiującym zmiany w serialach, jest inny rodzaj konstrukcji fabularnej „w których wątki rozwijane są przez kilka epizodów, czasami trzy, cztery, w innych przypadkach nawet jedenaście czy dwanaście”⁵⁴. Oczywiście inwentarz zmian jest większy, o czym zaraz będę pisał, ale to jednak kontynuacyjność fabularna, zagęszczająca się wielowątkowość, proliferacja linii narracyjnych są aspektami jednoznacznie wyróżniającym pod względem konstrukcji neoseriale od tradycyjnych seriali. Nie oznacza to oczywiście, iż twórcy w nowym mileniu całkowicie porzucili ukonstytuowane praktycznie od początku istnienia telewizji zasady tworzenia struktur fabularnych epizodycznych. Naturalnymi spadkobiercami tychże formatów są produkcje, w których zostają wprowadzone w znikomym stopniu, wątki łączące odcinki, jednak dominantą tematyczną są nadal sprawy tygodnia i klasyczna konstrukcja oparta na trzech lub czterech wątkach zamkniętych (np. franczyza serii *CSI: kryminalne zagadki...*). W pozostałych przypadkach obserwowalna jest już średnia lub mocna serializacja, o której będę pisał w części praktycznej pracy.

Znaczącą zmianą w strukturze dramaturgicznej w serialach nowego milenium, będącej pokłosiem zmiany polityki (wynikającej z modelu finansowego) jest zanikanie wieloaktowości (stała zasada w konstrukcjach serialowych), na rzecz tworzenia spójnych kompozycji rozbijanych na przestrzeni kilku odcinków. Kristin Thompson, analizując poszczególne odcinki pierwszego sezonu *Rodziny Soprano* zauważa, iż jest ona bardziej „złożona i elastyczna”⁵⁵ w stosunku do wcześniejszych produkcji, co przejawia się między innymi w odejściu od nadmiernej aktowości. Osiem pierwszych odcinków serialu pierwszego sezonu posiada budowę czteroaktową reszta trzyaktową⁵⁶. Scenarzysta Terence Winter (*Zakazane imperium, Rodzina Soprano*) twierdzi, że obecnie zwraca się mniejszą uwagę na kolejne akty, bo seriale są bardziej storytellingowe w sensie filmowym, zawierając klasyczny początek środek i koniec. Scenarzyści więcej skupiają się na progresywnym rozwijaniu fabuły i zakończeniu historii niż na dzieleniu jej na sześć aktów⁵⁷. Eric Overmyer (*Prawo ulicy, Treme*) podkreśla, iż w jego zespole scenariopisarzy nie ma wymogu rozbicia odcinków na akty, a jedynie rozpoczęcie historii danego odcinka od teasera (*cold open, teaser sequence*)⁵⁸. Jednak nie jest to powszechnie obowiązującą regułą, bo oprócz serwisów VOD, produkujących własny контент

⁵⁴ P. Holland, *The Television handbook*, London and New York: Routledge, 1997, s. 114.

⁵⁵ K. Thompson, *Storytelling in film and Television...*, s. 52-53.

⁵⁶ Tamże, s. 53-54.

⁵⁷ Ch. Kallas, *Inside the writers room. Conversation with american tv Writers*, New York: Palgrave Mcmillan, 2014, s. 16.

⁵⁸ Tamże, s. 93.

bez przerw reklamowych, nadal egzystują potentaci branży telewizyjnej (m.in. NBC, Universal, Viacom, CBS), których model finansowania oparty jest na wpływach z reklam. Scenarzystka i producentka Jenny Bicks, współpracująca między innymi z HBO i ABC⁵⁹ stwierdza, że w tym aspekcie seriale są rozwijane dwutorowo tzn. z podziałem na tradycyjne akty serialowe lub bez takowych.

Tabela 1.1 Przykłady łamania historii odcinkowych na poszczególne akty

Top Television Series by Structure						
Series	Year	Format	Network	Structure	Pilot	Showrunner
2 Broke Girls	2011	multi-cam	CBS	cold open + 2 acts + tag	premise	Michael Patrick King, Whitney Cummings
24	2001	serial	FOX	5 acts	premise	Joel Surnow, Robert Cochran
American Horror Story	2011	serial/anthology	FX	teaser + 4 acts	premise	Ryan Murphy, Brad Falchuk
Big Bang Theory, The	2007	multi-cam	CBS	cold open + 2 acts + tag	premise	Bill Prady
Boardwalk Empire	2010	serial	HBO	no act breaks	premise	Terence Winter
Bones	2005	procedural/serial	FOX	teaser + 4 acts	premise	Hart Hanson, Stephen Nathan
Breaking Bad	2008	serial	AMC	teaser + 4 acts	premise	Vince Gilligan
CSI: Crime Scene Investigation	2002	procedural	CBS	teaser + 4 acts	non-premise	Anthony Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donohue
Dallas	2012	serial	TNT	teaser + 4 acts + tag	premise	Cynthia Cidre
Damages	2007	serial	FX	teaser + 4 acts	hybrid	Todd A. Kessler, Glenn Kessler, Daniel Zelman
Deadwood	2004	serial	HBO	no act breaks	premise	David Milch,
Dexter	2006	procedural/serial	Showtime	no act breaks	non-premise	Scott Buck, Chip Johannessen
Downton Abbey	2011	serial	PBS	no act breaks	non-premise	Julian Fellowes
Entourage	2004	single-cam (serial)	HBO	no act breaks	non-premise	Doug Ellin

Źródło: N. Landau, *The TV Showrunner's Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London and New York: Routledge, 2013, s. 182.

Na powyższym rozkładzie widać zróżnicowanie w podziałach na akty we współczesnych produkcjach serialowych. Wydawać by się mogło, iż tego typu rozbieżności w podejściu do konstrukcji serialowych warunkują odmienne typy schematów fabularnych. Jednak pisanie pod przerwy reklamowe na poziomie odcinka ma znikomy wpływ na jego warstwę fabularną w ujęciu sezonowym. Pomimo występowania przerw reklamowych (lub ich braku) wątki funkcjonują niejako w oderwaniu od tego czynnika. To, czy w danym momencie pojawia się *cliffhanger* nie ma wpływu na rozkład i hierarchizację poszczególnych fabuł w oparciu, o które dokonują taksonomii neoseriali. Aktowość nabiera znaczenia, gdy rozpatruje się dynamikę opowiadania w poszczególnych odcinkach. W przypadku seriali cztero- lub pięcioaktowych zauważalna jest schematyczność w konstrukcjach (na poziomie

⁵⁹ Tamże, s. 65.

poszczególnych odcinków) warunkowana wymuszonym zwrotem akcji lub przerwaniem suspense, celem wprowadzenia bloku reklam.

Charakterystyczną, w serialach nowego milenium, stała się hybrydyzacja na poziomie silnika dramaturgicznego – *story(plot)-driven* z *character-driven*. W pierwszym przypadku silnikiem napędzającym dramaturgię są wydarzenia, które wymuszają na bohaterach podejmowanie działań, podczas gdy wiwisekcja charakterów postaci schodzi na drugi plan. W *character-driven* nacisk kładziony jest na obrazowanie „życia wewnętrznego” bohaterów i, co się z tym wiąże, wybrzmieniem psychologicznych relacji między postaciami, występowaniem licznych konfliktów wewnętrznych, w wyniku których dochodzi do zmian w osobowości bohaterów⁶⁰. Owa transformacja charakterów postaci (*character arc*) jest na gruncie seriali zjawiskiem stosunkowo młodym, pojawiającym się dopiero w neoserialach. W epizodyczności serii zakłada się, że pomimo wszelkich czynników zewnętrznych, główne postacie pozostają niezmiennie. Na koniec każdego odcinka przywracany jest stan początkowy na poziomie, nazwijmy to, równowagi emocjonalnej bohatera. Pomimo pojawiających się w seriach tragedii rodzinnych, traumatycznych przeżyć, konfliktów sytuacyjnych i wielu innych okoliczności losu, postacie nie rozwijają się emocjonalnie. Zachowują się i reagują na sytuacje konfliktowe w bardzo podobny (wręcz automatyczny) sposób w każdym odcinku danej serii. Ich rys charakterologiczny warunkuje pewne typy zachowań, dokonywanie wyborów, których widzowie od nich oczekują i spodziewają się zobaczyć, co podkreśla Roberta Pearson, pisząc, że „postacie, nie wykonując kluczowych funkcji narracyjnych i nie wchodząc w interakcję z innymi postaciami w ustalony sposób, mogą poważnie podważyć założenia serialowe”⁶¹.

W przypadku seriali *story-driven* prezentowane w nich treści rozwijane są głównie przez linie akcji i spektakularne zwroty, nie zaś przez przedstawianie wielowymiarowych portretów psychologicznych bohaterów. W seriach epizodycznych, zwłaszcza w proceduralnych (dotyczących działania wymiaru sprawiedliwości – serie sądownicze, policyjne) całościowa historia oparta jest w głównej mierze na intrygujących wydarzeniach fabularnych. Obecnie w dobie neoseriali produkcje spełniają zarówno założenia fabuł *story-driven*, jak i *character-driven*. Analizując seriale można jednak zauważyć, przynajmniej w niektórych przypadkach, akcentowanie jednego lub drugiego typu bowiem w erze

⁶⁰ M. Cook, *Write to TV*, Burlington: Focal Press, 2006, s. 99-103.

⁶¹ R. Pearson, *Anatomising Gilbert Grissom...*, s. 47.

postsopranowej twórcy zaczęli „wirtuozersko żonglować postaciami, jak i wydarzeniami fabularnymi”⁶². Seriale typu: *24 godziny* (*24*, Fox, 2001-2010), *Designated Survivor* (*Designated Survivor*, ABC, 2016-2019), *Banshee* (*Banshee*, Cinemax, 2013-2016) posiadają dominujący *story driven*. W *Mad Men* (*Mad Men*, AMC, 2007-2015), *Pozostawieni* (*The Leftovers*, HBO, 2013-2016) czy szczególnie w *Rectify* (*Rectify*, Sundance TV, 2013-2016) twórcy skupiają się na sieci relacji (*character-driven*), ale już w przypadku seriali *Zagubieni*, czy *Breaking Bad* życie wewnętrzne głównych protagonistów jest na równi ważne co rozgrywające się wydarzenia zewnętrzne. Tego typu strategii opowiadania wymuszają na twórcach już od samego początku konstruowanie postaci posiadających na tyle złożoną osobowość by twórcy konsekwentnie mogli rozwijać ich emocjonalność i uwidocznić zachodzącą w nich przemianę. Należy wskazać na nieco odmienny tryb obrazowania zmian charakterów protagonistów (rzadziej antagonistów) serialowych względem tych z filmów fabularnych. W tych pierwszych łuki przemiany cechuje rozciągłość czasowa, wynikająca z długiego czasu emisji seriali. Odrębnym tematem pozostaje kwestia środków dramaturgicznych, których używają scenarzyści by pokazać przemianę bohaterów. Strategie obrazowania ewolucji charakterów protagonistów stają się często wyróżnikami danych seriali i wpisują się w typ stosowanych schematów narracyjnych. Dla przykładu w niektórych produkcjach budowany jest mocny *background* z wprowadzoną dużą ilością retrospekcji, w których szkicowana jest postać przed okresem „przemian”: *Lost-Zagubienie*, *Orange is the new black* (*Orange is the new black*, Netflix, 2013-2019), czy opozycyjnie np. w *House of Cards* (*House of cards*, Netflix, 2013-2018), gdzie nie ma potrzeby ujawniania przeszłości protagonisty (lub w znikomej części). Postać jest na tyle wyraziście naszkicowana, iż jej łuk przemiany rozpoczyna się w momencie wydarzenia inicjującego daną historię (np. choroba w serialu *Boss* (*Boss*, Starz, 2011-2012) czy odnalezienie pamiętnika ojca w *Synach Anarchii* (*Sons of Anarchy*, Fox Productions, 2008-2014). W niektórych przypadkach twórcy serialowi świadomie unikają zarysowania *character arc* celem podkreślenia przesłania serialowego. Taką sytuację mamy zobrazowaną w przypadku niektórych protagonistów w serialu *Prawo ulicy* (*The Wire*, HBO 2002-2008), gdzie jak zauważa Mittell, postacie stają się typowymi aktantami odgrywającymi łatwo rozpoznawalne role typu: policjant, diler narkotyków, doker⁶³. Jednak nie wynika to z uwarunkowań „niezmienności postaci”, jak to ma miejsce w seriach

⁶² K. Thompson, *Storytelling in film...*, s. 58.

⁶³ Zob. J. Mittell, *Complex TV ...*, s. 129.

epizodycznych a z potrzeby podkreślenia przez twórców niezmienności losu i braku możliwości uwolnienia z środowiska, w którym egzystują bohaterowie.

Stałym zabiegiem, który wpisał się w kompozycję neoseriali są zakłócenia chronologii wydarzeń. Najczęściej występującym chwytem są retrospekcje, wśród których można dokonać podstawowej taksonomii, wyróżniając kilka strategii narracyjnych. Pierwszym będą flashbacki eksponujące minione zdarzenia z życia głównych postaci lub odkrywające przeszłe wydarzenia celem pełnego zrozumienia historii. Tego typu sceny włączane są w warstwę fabularną w *Rodzinne Soprano*, gdy przywoływane jest dzieciństwo Tonego Soprano i zobrazowane zostają jego relacje z matką. Natomiast w *Masters of sex* (*Masters of sex*, Showtime Networks, 2013-2016) pokazywana jest przemoc w rodzinie. W odwołaniach do przeszłości w *Mad Men* twórcy ujawniają sekrety związane z fałszywą tożsamością Donalda Drapera. Flashbacki mogą nie tylko stanowić narracyjną organizację opowiadania, lecz również przyjmować wymiar reminiscencji, czyli realizować założenie nazywane przez Bordwella retrospekcjami osadzonymi w postaci (*character-based*)⁶⁴. Można tą strategię zaobserwować w drugim odcinku *Breaking Bad*, gdy Walter White, spoglądając w dal, przypomina sobie prowadzone w młodości badania. Podobne rozwiązanie ma miejsce w pierwszym sezonie serialu *Dexter* (*Dexter*, 2013-2016, Showtime), gdy wewnętrzne monologi Dextera Morgana (Michael C. Hall) zostają uzupełnione retrospekcjami z czasów dzieciństwa protagonisty.

Nowatorskie strategie narracyjne oparte na klasycznych retrospekcjach twórczo wykorzystano w serialach *Lost-Zagubieni* i *Orange is the new black*. W każdym z odcinków w przywołaniach poznajemy przeszłość innych postaci serialowych, dominujących w danym odcinku, czy to z momentu sprzed katastrofy lotniczej (*Lost-Zagubieni*) czy sprzed osadzenia w zakładzie karnym (*Orange is the new black*). W przypadku pierwszej z wymienionych produkcji twórcy widowiska narracyjnego nie trzymają się ustalonej na początku konwencji opowiadania i stosują wariacje na temat chwytów dramaturgicznych. W dwóch pierwszych transzach serialowych są to retrospekcje. Od trzeciego sezonu zostają zastąpione futurospekcjami by w szóstym sezonie twórcy skorzystali z *flashslideways* (nazwa używana przez twórców) czyli wprowadzeniem alternatywnych linii fabularnych obrazujących potencjalne sytuacje, które mogłyby zaistnieć, gdyby nie wydarzyła się katastrofa lotnicza.

⁶⁴ D. Bordwell, *Grandmaster Flashback*, [w:] *Minding Movies: Observations on the art. Craft, and Business of Filmmaking*, ed. D. Bordwell, K. Thompson, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, s. 148.

Nieco innym zabiegiem, aczkolwiek również operującym retrospekcjami, jest wprowadzenie elipsy czasowej do teraźniejszych wydarzeń fabularnych. Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Żywe trupy* (*Walking dead*, AMC, 2010-) po początkowych scenach (pomijając teaser będący futurospekcją), samochodowego pościgu szeryfów za przestępcami, jeden z policjantów zostaje postrzelony przez uciekinierów i zapada w śpiączkę. Po tym wydarzeniu następuje przeskok czasowy o kilka tygodni, do momentu, gdy szeryf wybudza się z letargu w post apokaliptycznej rzeczywistości. Luka fabularna zostaje sukcesywnie dopowiadana w postaci retrospekcji, prezentowanych w kolejnych odcinkach, dzięki czemu widzowie na podstawie tych fragmentów mogą zrekonstruować historię, która celowo została pominięta. Oczywiście wprowadzone przywołania wpisują się tematycznie w dany odcinek, aczkolwiek stanowią fragment „układanki fabularnej” z przeszłości głównych postaci. Dla przykładu, gdy pojawia się wątek romansowy żony szeryfa, wtedy w scenach retrospektywnych są przywoływane wydarzenia z przeszłości bohaterów dotyczące tej relacji. Co ciekawe, na forach internetowych fani opisują lub nawet montują filmy złożone z poszczególnych scen retrospektywnych tworząc chronologiczny układ wydarzeń z okresu przed apokaliptycznego. Jak inny przykład zastosowania tego typu chwytu warto wymienić produkcję *Revolution* (*Revolution*, NBC, 2012-2014), w której elipsa czasowa dotyczy okresu piętnastu lat i podobnie jak w *Walking Dead* pominięte wydarzenia są sukcesywnie odtwarzane w kolejnych odcinkach.

W powyższych przykładach retrospekcje są prezentowane w formie niechronologicznych dopowiadań, uzupełnień luk fabularnych, natomiast wśród współczesnych seriali można również wyróżnić grupę produkcji, w których twórcy tworzą chronologiczną linię fabularną zbudowaną z wydarzeń retrospektywnych. Prezentowana fabuła funkcjonuje równolegle względem linii narracyjnych, prezentujących bieżące wydarzenia fabularne w czasie teraźniejszym, oczywiście zajmując mniej czasu ekranowego niż wydarzenia bieżące. Przeszłe linie narracyjne pozostają w ścisłej symbiozie fabularnej z bieżącymi wydarzeniami. Jako przykład takich strategii narracyjnych można wymienić pierwsze sezony antologii serialowych *Detektyw* (*True Detective*, HBO, 2014-), *Channel zero* (SyFy, 2016-2018) oraz wielosezonowe produkcje *13 powodów* (*13 Reasons Why*, Netflix, 2017-2020), *Syn* (*The Son*, AMC, 2017-2019).

Kolejnym zabiegiem dramaturgicznym dekonstruującym porządek czasowy są futurospekcje, będące jednym ze sposobów dynamizowania przebiegów dramaturgicznych we

współczesnych serialach. Popularnym sposobem użycia futurospekcji są otwarcia odcinków pilotowych *in media res*, dotyczące przyszłych wydarzeń fabularnych. Zazwyczaj tego typu sekwencja zawiera znaczący punkt zwrotny, istotny dla przebiegu dramaturgicznego czy danego epizodu: *Zakazane Imperium (Boardwalk Empire, HBO, 2010-2014)*, *Breaking Bad*, *Walking Dead* czy nawet całego sezonu - *Zemsta (Revenge, ABC, 2011-2015)*. Futurospekcje mogą być również wykorzystywane w kolejnych epizodach celem uatrakcyjnienia fabuły (np. wzmożenie suspensu), jak dla przykładu w trzecim sezonie serialu *Mad Man* czy *Sposób na morderstwo, (How to Get Away with Murder, ABC Studio, 2014-2020)*.

Wymienione zakłócenia chronologiczne nie są nowatorskimi zabiegami na gruncie seriali, aczkolwiek w narracjach kontynuowanych zostają wykorzystane z większą „subtelnością” niż wyraziście akcentowane retrospekcje w operach mydlanych czy w proceduralnych. Twórcze wewnątrzodcinkowe strategie dyskursywne realizowane poprzez zaburzenia w chronologii opowiadania pojawiały się przed nastaniem telewizji jakościowej, jednak były używane, jak to określa Mittell, jako „narracje wyjaśniające”, które „nie dekonstruują tradycyjnego porządku sekwencyjnego, a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu”⁶⁵.

Stosunkowo młodym aspektem narracyjności we współczesnych serialach jest zespół czynników, które Mittell zalicza do „narracyjnych efektów specjalnych”. Wymieniając zarówno nietypowe zwroty akcji, twisty w konstrukcjach fabularnych, jak również wszelkie chwyt udziwniające stosowane przez twórców: „wywołując chwilową dezorientację i zamieszanie”⁶⁶ w odbiorze poznawczym widzów. Poszukując tego typu aspektów narracyjnych warto odwołać się do funkcjonujących definicji tychże zjawisk w filmoznawstwie. Thomas Elsaesser w pierwszej dekadzie XXI wieku jako jeden z pierwszych zdiagnozował w filmach fabularnych elementy narracji powodujące celowy dyskomfort odbiorczy. Produkcje te określił mianem *mind-game films* i wskazał, że „ pewne kluczowe informacje nie są dostarczane lub są przedstawiane ambiwalentnie”⁶⁷, aby pobudzić intertekstualnie widzów. Tego typu narracji unikano wcześniej w produkcjach telewizyjnych (wyjątek *Miasteczko Twin Peaks*). Obecnie w dobie neoseriali zauważalne jest sukcesywne adoptowanie technik *puzzle-films* do narracji serialowych⁶⁸. Jednak analizując wszystkie

⁶⁵ B. Szczekała, *Mind-game films*, Łódź: Wydawnictwo EC1 Łódź, 2018, s. 79.

⁶⁶ J. Mittell, *Complex Tv...*, s.51.

⁶⁷ T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. W. Buckland, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, s. 14.

⁶⁸ Zob. B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 23.

sezony produkcji, w których twórcy korzystają z tego typu strategii dyskursywnych zauważalne jest wykorzystywanie zarówno klasycznych rozwiązań, w których niechronologiczne zdarzenia są poprzedzane znakami sygnalizującymi ich wystąpienie, jak i powodujących u widzów dyskomfort poznawczy. Dla przykładu *flashforward* z pierwszego odcinka *Breaking Bad* jest zabiegiem spopularyzowanym w konstrukcjach serialowych. Jednak seria sekwencji futurospekcyjnych z drugiego sezonu, kiedy pokazywane są fragmenty z wątku dotyczącego katastrofy lotniczej, są dla widza poznawczym wyzwaniem, wpisującym się w rozwiązania stosowane w nurcie *mind-game films*. Podobnie w serialu *Układy* (*Damages*, FX, 2007-2012), obserwowalne są regularnie wprowadzane futurospekcje, w których prezentowane wydarzenia w miarę rozwoju fabuły układają się w logiczną całość, zazębiając pod koniec serii z „teraźniejszą” linią narracji. Jednak o ile pierwsze prezentacje punktowych futurospekcji mogą wywołać szok poznawczy u widza, to w miarę rozwoju wydarzeń fabularnych, odbiorca oswaja się z ich dysfunkcyjnym charakterem (dodatkowo używane są filtry kolorystyczne by w warstwie wizualnej zasugerować odbiorcy, iż została zaburzona chronologia wydarzeń).

Odwołując się ponownie do Elsaessera, który wśród aspektów odróżniających *mind-game films* od klasycznych narracji wymienia takie elementy jak: niejasna ontologia świata przedstawionego, brak możliwości dookreślenia otaczającej bohatera rzeczywistości, błędne rozpoznania w zmultiplikowanych światach⁶⁹, serialami w pełni realizującymi te założenia będą produkcje *Lost-Zagubieni* i *Westworld* (*Westworld*, HBO, 2016-). W pierwszym z wymienionych seriali, jak wynika z moich obserwacji strategie narracyjne zaliczane do „ekscesów nagromadzenia” zaczynają być realizowane dopiero od drugiego sezonu, kiedy zostaje podważona ontologia prezentowanego świata. W pierwszym sezonie widz ma do czynienia z klasyczną produkcją katastroficzną, w której, co prawda, zaimplementowano w nowatorski sposób zabieg retrospekcji dopowiadającej przeszłość bohaterów, jednak ich dekodowanie w ogólnej historii nie jest poznawczym wyzwaniem. Fenomen narracji niewiarygodnej ujawnia się dopiero w kolejnych sezonach, gdy zostaje rozbudowana mitologia serialowa, następuje poszerzenie warstwy semantycznej, zakłócenia chronologiczne stają się nie tyle dopowiedzeniami co świadomym dezinformowaniem widzów. Od drugiego sezonu alinearność fabuły nie jest tylko chwilowym efektem gry z widzem, ale staje się elementem stałej strategii scenarzystów. Neil Landau bardzo dobrze wyjaśnia tę zmianę poprzez serię pytań, które zadaje sobie odnośnie fabuły. Na początku: Jak rozbitkowie uwolnią się z wyspy?

⁶⁹ Zob. T. Elsaesser, *The Mind-Game Film...*, s. 19-20.

W miarę rozwoju wydarzeń fabularnych pojawiają się kolejne: Czy na wyspie istnieje czas? Czy egzystencja rozbitków kiedykolwiek miała znaczenie? Czy w ogóle rozbitkowie przeżyli katastrofę lotniczą?⁷⁰

Drugim serialem w pełni realizującym wytyczne nurtu *puzzle-films* jest *Westworld*. Produkcja stała się przyczynkiem do niezliczonej ilości interpretacji, domysłów na forach fanowskich. Zaburzenia w chronologii są nagłe, wprowadzane bez żadnych sygnałów sugerujących zmianę przestrzeni czasowej, ponadto scenarzyści stosują zawile sploty narracyjne. Warstwę fabularną cechuje, używając terminologii z nurtu *mind-game films*, „fokalizacja niewiarygodna”, czy wręcz można mówić o „ekscesach nagromadzenia” wywołujących u widzów ciągły niepokój poznawczy charakterystyczny dla nurtu *puzzle-films*. Co należy podkreślić, tego typu strategia narracyjna jest używana przez twórców w pierwszym sezonie serialu, w kolejnych tajemnice związane z rozbieżnościami interpretacyjnymi zostają stopniowo ujawnione, a serial zatracą „mind game’ową” ekscentryczność.

Przywołane tu dwa przypadki⁷¹, realizują w pełni założenia nurtu „dyskomfortu poznawczego”, natomiast w licznych neoserialach twórcy korzystają fragmentarycznie z strategii *mind-game films*, prowadząc chwilową grę w „dezorientację” z widzami. Na ten aspekt wskazuje również Mittell, nie opisując nurtu „mind-game series” jedynie wnioskując, iż w serialach złożonych narracyjnie mogą (aczkolwiek nie muszą) pojawiać się tego typu zawilosci narracyjne. Twórcy serialowi w przeciwieństwie do filmowych prowadzą grę z widzami na poziomie pojedynczych epizodów, fragmentarycznie⁷². Matthias Brüttsch rozpatrując aspekty *puzzle-films* w serialach wskazuje, że *Westworld* wykazuje poziom złożoności ilościowej (*quantitative complexity*), który nie jest często spotykany w filmach fabularnych, ale dość powszechnie we współczesnych serialach telewizyjnych⁷³. Nie do końca mogę się zgodzić z tą opinią, bo produkcji realizujących całościowo założenia *mind-game-films* (nagromadzenie ekscesów dysfunkcyjnych) jest zaledwie kilka, co biorąc pod uwagę masowość współczesnych produkcji jest zaledwie procentowym odsetkiem. Natomiast właściwym jest

⁷⁰ Zob. N. Landau, *The TV Showrunner’s Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London and New York: Routledge, 2013, s. 33.

⁷¹ Wśród tego typu seriali wymienia się również: *Przebłyk jutra* (*FlashForward*, ABC, 2009-2010), *Legion* (*Legion*, Marvel Television, 2017-), *Dark* (*Dark*, Netflix, 2017-). Jednak w mojej ocenie tylko dwa omówione serie można zaliczyć do nurtu *mind-game films* realizujących w pełni jego założenia. Pozostawiam to subiektywnej ocenie czytelników.

⁷² J. Mittell, *Complex Tv...*, s. 51.

⁷³ M. Brüttsch, *Puzzle Plots in TV Series: The Challenges for Enigma-Driven Storytelling in Long-Running Formats*, „Panoptikum” 2019, nr 22, s.151.

stwierdzenie, że pojedynczo stosowane chwyt „chwilowej dezorientacji widzów” stały się znakiem rozpoznawczym współczesnych seriali. Jednocześnie należy podkreślić, że niektórzy twórcy (np. David Simon, Aron Sorkin, Paul Abbott, Kurt Sutter) odzęgnują się od tego typu rozwiązań, stawiając na linearność opowieści, co oczywiście nie dyskredytuje ich jako twórców seriali jakościowych.

Na fali eksperymentów podejmowanych w neoserialach zauważalne jest również implementowanie chwytów, zabiegów dramaturgicznych, ukonstytuowanych na gruncie filmów fabularnych, aczkolwiek nie stosowanych wcześniej w produkcjach telewizyjnych. Do tego typu zabiegów zalicza się solilokwium, czyli ujawnianie przez postacie wewnętrznych myśli, motywacji lub planów poprzez wypowiedanie ich wprost do obiorców (zabieg opozycyjny do narratora dopowiadającego, tzw. głos z off'u). Jako jedni z pierwszych odważyli się zastosować, ten nowatorski dla telewizji chwyt, scenarzyści pracujący dla HBO w produkcji *Więzienie Oz* (*Oz*, HBO, 1997-2003). Jeden z osadzonych J.K. Simmons (Vernon Schillinger) burząc czwarta ścianę, zwykle pod koniec serialu (lub na początku) zwraca się wprost do widzów. Na użycie tego narzędzia, zdecydowali się również twórcy *House of cards* kreując silną postać głównego bohatera. Frank Underwood (Kevin Spacey) w monologach kierowanych bezpośrednio do widzów, tłumaczy motywy swojego postępowania lub udziela widzom wskazówek na temat zawiłych intryg politycznych.

W serialu *The Affair* (*The Affair*, Showtime, 2014-2019) twórcy wykorzystują narrację pryzmatyczną. Efekt Rashmona stosowano wcześniej w seriach *Puls miasta* (*Boomtown*, NBC, 2002-2003), gdzie historia przestępstwa pokazywana jest „oczami” kilku instancji narracyjnych. Podobny zabieg pojedynczo wykorzystywano również w *Archiwum X* oraz *Doktorze House* (*Dr House*, NBC, 2004-2012) jednak dopiero w *The Affair* po raz pierwszy stał się całościowym konstruktem formalnym (notabene najpierw twórcy znaleźli formę, a dopiero później poszukiwali treści serialowej). Kanwą dla wydarzeń serialowych jest zabójstwo szwagra głównej bohaterki Alison, Scotta Lockhart (Colin Donnell), jednak jest to jedynie pretekst fabularny dla twórców opowiadających na przestrzeni pięciu sezonów historię romansu dwojga osób i wynikających z tego faktu zawiłych konfliktów rodzinnych. Przez cały pierwszy sezon obserwujemy dwie perspektywy narracyjne, pisarza Noego (Dominic West) i kelnerki Alison (Ruth Wilson). Ich opowieści wzajemnie się wykluczają wywołując u widzów efekt dezorientacji a prezentowana niewiarygodność narracyjna staje się przyczynkiem do

poszukiwania przez odbiorców prawdy obiektywnej. W późniejszych sezonach perspektywy narracyjne zostają rozszerzone o kolejne instancje narratorów m.in. męża Alison i żonę Noaha.

Pomimo niespełna dwóch dekad od emisji *Rodziny Soprano* schematy narracyjne seriali nadal ulegają transformacji. Twórcy chcąc wyróżnić swoje produkcje wśród setek programów telewizyjnych korzystają z elementów ukonstytuowanych na gruncie filmów fabularnych. Zmiana w sposobie opowiadania serialowego cały czas ewoluuje i wbrew opinii krytyków⁷⁴ prawdopodobnie nie jest to chwilowe zjawisko. Stacje kablowe, jak i streamingowe rywalizują o prym na rynku mediów telewizyjnych i w głównej mierze konkurują poprzez produkcję nowych seriali złożonych narracyjnie. Należy zaznaczyć minimalne różnice pomiędzy telewizją komercyjną a kablową. Producentka pracująca dla NBC Diana Son, stwierdza, że „w telewizji kablowej są narracyjne eksperymenty... sieć kablowa pozwala pisarzom tworzyć o wiele bardziej skomplikowane postacie niż w naziemnej telewizji, gdzie potrzeba 12 milionów oglądających dany program osób, by nadal go emitować”⁷⁵. Jednak pomijając różnice wynikające z polityki stacji nadawczych niewątpliwie jesteśmy świadkami doskonałych produkcji jakościowych, które stały się godnym konkurentem dla filmów fabularnych. Jak twierdzi Jason Mittell w artykule opublikowanym w 2006 roku:

Amerykańska telewizja ostatnich 20 lat zostanie zapamiętana właśnie jako okres eksperymentów i innowacji narracyjnych, rzucających wyzwanie możliwościom tego medium – podobnie jak Hollywood lat siedemdziesiątych jest obecnie kojarzone raczej z nowatorskimi filmami Altmana, Scorsese i Coppoli niż ze znacznie bardziej powszechnymi (i często bardziej popularnymi) klasycznymi filmami katastroficznymi, romansami oraz komediami, które wypełniały wtedy repertuary kin.⁷⁶

Z pewnością nowe typy seriali funkcjonują w masowej popkulturze już na tyle długo by można potwierdzić powyższą opinię. Seriale typu: *6 stóp pod ziemią*, *Rodzina Soprano*, *Breaking Bad*, zapisały się na kartach historii jako zupełnie nowatorskie produkcje, którym poświęcono niezliczone ilości artykułów zarówno naukowych jak popularnych

⁷⁴ Andy Greenwald w wywiadzie dla „Grantland” z 23. 11. 2013 stwierdza, że skończył się czas innowacji w serialach a zaczął etap kopiowania.

⁷⁵ Ch. Kallas, *Inside the writers room...*, s. 118.

⁷⁶ J. Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wybór, koncepcja i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011, s.152.

Obecnie schematy narracyjne z nadrzędną linią fabularną wspomaganą wątkami pobocznymi i epizodycznymi oraz zapożyczeniami z szeroko pojmowanego kina artystycznego wydają się obecnie jednym z najbardziej eksploatowanych form opowiadania serialowego.

2. Neoserial jako gatunek

2.1 Gatunki telewizyjne

Pojęcie gatunku funkcjonuje w badaniach filmoznawczych praktycznie od początku istnienia tego medium. Na przestrzeni lat pojawiło się wiele koncepcji opisujących, czym należy kierować się podczas badania dzieła filmowego, by móc podporządkować go do jednego, konkretnego gatunku. Analiza tekstualna (tradycyjna) rozpatruje gatunek jako element tekstu na trzech płaszczyznach:

- 1) Definicja – poszukiwanie formalnych mechanizmów, które konstytuują istotę, esencję gatunku.
- 2) Interpretacja – odkrywanie znaczeń tekstualnych i osadzanie ich w szerszych kontekstach społecznych (np. strukturalna, psychoanalityczna, studiów gender).
- 3) Historia – kładzie nacisk na ewolucyjną dynamikę gatunku poprzez m.in. zmieniające się okoliczności kulturowe⁷⁷.

Większość metod badawczych opisuje gatunek w kontekście atrybutu tekstu, zaliczając na podstawie jego wewnętrznych własności. Według Alicji Helman gatunek można rozumieć jako akt relacji między dziełem a odbiorcą, na zasadzie ustalenia pewnego porozumienia między twórcami a widzami, w ramach którego dokonuje się komunikacja kulturowa:

Gatunkowość rozumiemy jako rodzaj specyficznej relacji zrodzonej w komunikacyjnym obiegu, relacji wiążącej intencję nadawania z horyzontem oczekiwań odbiorcy. Gatunki zatem to zmienne w czasie i przestrzeni konwencje porozumiewania się stron biorących udział w akcji komunikacji filmowej. Najprościej rzecz ujmując, gatunek, działający jako katalizator między twórcą a publicznością, sprowadza się do reprodukcji formuły, która sprawdziła się w ekranowym obiegu.⁷⁸

Rick Altman w swych rozważaniach określa siedem dystynktywnych cech dla kina gatunków: 1) dualizm, 2) powtarzalność, 3) kumulacyjność, 4) przewidywalność, 5) nostalgiczność, 6) symboliczność, 7) funkcjonalność. Słowem kluczem dla autora jest przede

⁷⁷ J. Mittell, *A cultural approach to television – genre theory*, [w:] *The Television Studies Reader* ed. Robert C. Allen and Annette Hill, New York: Routledge Press, 2005, s. 172.

⁷⁸ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008, s. 170.

wszystkim „rytualność” kina gatunkowego⁷⁹. Altman w swej metodzie łączy opisowy charakter danego gatunku (motywy fabularne, ikonografia) z badaniem stałych schematów łączenia ze sobą tych elementów. W swej metodzie semantyczno-synkstatycznej opiera się na założeniu, zgodnie z którym etykietami gatunkowymi opatruje się kategorie wywodzące się z dwóch różnych źródeł.

Czasem odwołujemy się do terminologii gatunkowej, ponieważ wiele filmów podziela te same podstawowe części składowe (do takich elementów semantycznych mogą należeć wspólne tematy, wątki, kluczowe sceny, typy postaci, rekwizyty czy charakterystyczne ujęcia i dźwięki). W innych wypadkach dostrzegamy związki gatunkowe, ponieważ w pewnej grupie tekstów wymienione wyżej części składowe organizowane są w podobny sposób (łączą je wówczas takie właściwości syntaktyczne, jak struktura fabuły, typ związków między postaciami, albo technika montażu obrazu i dźwięku)⁸⁰.

W świetle powyższego można wnioskować o redukcjonistycznym dążeniu Altmana w stosunku do opisywanych przez niego gatunków filmowych. Niewątpliwie jednak wobec zjawiska hybrydyzacji kina gatunkowego, jak również transformacji, jakim ulega samo kino (łącząc się np. z formami rozrywki telewizyjnej czy interaktywnej, tj. środowiskiem gier komputerowych) tego typu rozpatrywanie gatunków wydaje się właściwe.

Podobnie jeden z najważniejszych przedstawicieli neoformalizmu – David Bordwell wskazuje, że o przynależności gatunkowej decydują powtarzające się w kolejnych filmach elementy fabuły, tematyka, techniki filmowania czy ikonografia⁸¹. W opisowej praktyce badawczej pojęcie „gatunku” zatem opiera się na odczuciu fizycznej autonomizacji grupy dzieł filmowych wyposażonych w konkretną ikonografię, rodzaj stosowanych rozwiązań kompozycyjnych i dramaturgicznych, styl czy typ funkcji, określających tożsamość gatunku, czynią go rozpoznawalnym w procesie komunikacji i wyróżniają na tle innych gatunków.

W opozycji do opinii wymienionych badaczy David Fishelov, definiując gatunek zauważa, że jako „kombinacja prototypowych, reprezentatywnych elementów, oraz elastyczny zbiór reguł konstytutywnych” gatunek jest kategorią całkowicie otwartą i nieokreśloną, co może prowadzić do absolutnego rozmycia się tej kategorii⁸². Słowa te w nieco żartobliwy

⁷⁹ Zob. R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 94–124.

⁸⁰ Tamże, s. 214.

⁸¹ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2011, s. 362–363.

⁸² Cyt. za: M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków: Wydawnictwo Arcana, 2000, s. 13–15.

sposób potwierdza Andrew Tudor uważając, iż „gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”⁸³ a jego wyróżniki nie są zawarte w tekstach, lecz „zależą od kręgu kulturowego w obrębie, którego działamy”⁸⁴.

Jakkolwiek trafne i przydatne są powyżej wymienione opinie dla badania gatunków filmowych, tak w przypadku telewizji, próba definiowania poszczególnych gatunków, jest procesem znacznie bardziej złożonym. Arkadiusz Lewicki uważa, że już „sam termin „gatunki telewizyjne” może budzić wątpliwości”⁸⁵, telewizja bowiem w przeciwieństwie do filmu „zaadoptowała formaty i formy z wielu różnych źródeł od czasu jej powstania”⁸⁶. W gatunkach telewizyjnych można odnaleźć elementy literatury, filmu, radia, muzyki, dziennikarstwa⁸⁷ itd., które wpływały na ukształtowanie treści, jak i formy przekazów telewizyjnych od samego początków jej istnienia. Jednak ze względu na oczekiwania widzów twórcy programów telewizyjnych zmuszeni byli dokonywać klasyfikacji nadawanych treści, aby były łatwe do zidentyfikowania. W tak zwanym „złotym okresie telewizji” amerykańskiej przypadającym na późne lata 40’ i 50’ minionego stulecia stosowano podział, wyróżniający: antologie, seriale, sztuki teatralne, quiz show i wiadomości. W tamtym okresie gatunkowość telewizyjna była jeszcze łatwa do zdefiniowana. Z czasem rozpoczął się okres nieprzerwanego wprowadzania innowacji dla zaspakajania gustów coraz większej widowni i różnicowania treści ze względu na profile regionalnych stacji telewizyjnych. O problemie krzyżowania gatunków telewizyjnych z nowo wprowadzanymi formatami programowymi pisał już w latach osiemdziesiątych Robert C. Allen. Współcześnie w przemyśle telewizyjnym, który musi konkurować z nadawcami streamingowymi i liczną grupą amatorów prowadzących kanały youtubowe dochodzi do mieszania się gatunków i „ciągłej ich hybrydyzacji”⁸⁸, które trudno wpasować w ramy funkcjonujących w akademickich kręgach definicji gatunkowych (jak dla przykładu nazwać programy, w których gracze prowadzą transmisję z gier komputerowych, jednocześnie opowiadając o swoim prywatnym życiu).

⁸³ A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 31.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011, s. 10.

⁸⁶ S. Neale, *Genre and television*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke: British Film Institute, 2008, s. 5.

⁸⁷ J. G. Butler, *Television Visual Storytelling and Screen Culture*, London: Routledge, 2018, s. xxi.

⁸⁸ G. Turner, *Genre, Hybridity and Mutation*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke: British Film Institute, 2008, s. 8.

W świetle powyższych przemian neotelewizji, jak nazywają ją Francesco Casetti i Roger Odin⁸⁹, niektórzy badacze wskazują na konieczność wyodrębnienia megagatunków, czy nawet postgatunków⁹⁰. Z pewnością ze względu na duże zróżnicowanie programów telewizyjnych celem ich dokładniejszej systematyzacji dzieli się je na liczne podgatunki. Dla przykładu cieszące się popularnością seryjne reality show jest różnicowane na liczne podgrupy jak: sądowe (*courtroom and law enforce*), randki (*dating*), gry z udziałem widzów *gamedoc*, ukryta kamera (*hidden camera*), metamorfozy (*makeover*), siktomy na żywo (*reality sitcoms*), renowacje (*renovation*), konkurs talentów (*talent contest*), rozmowy w ciągu dnia (*daytime talk shows*)⁹¹. To tylko jeden z przykładów regularnie pojawiających się nowych typów narracji telewizyjnych korzystających z utrwalonych wzorców opowiadania przy jednoczesnym wykształceniu indywidualnych cech. Tym samym w przypadku tak dynamicznie rozwijającego się medium jak telewizji próba ukonstytuowania gatunków będzie wiązała się z ich szczegółowym opisem w badanym okresie. Alicja Kisielewska, analizując przemiany w narracjach telewizyjnych zauważa, że „podlegające ustawicznej zmianie gatunki telewizyjne, które za Cliffordem Geertzem moglibyśmy nazwać gatunkami zmaconymi, coraz trudniej poddają się uporządkowaniu normatywnemu, coraz częściej natomiast względy praktyczne wymuszają jakiś rodzaj krótkotrwałej systematyzacji”⁹².

Oczywiście są podejmowane próby ukonstytuowania współczesnych gatunków i znalezienia inwentarza pojęć będących bazowymi dla zdiagnozowania i ustanowienia współczesnych gatunków telewizyjnych. Dla przykładu Nick Lacey definiując gatunkowość telewizyjną odwołuje się do neoformalnych wyznaczników gatunkowości, wymieniając takie kluczowe (powtarzalne) elementy jak: otoczenie, typy postaci, narracja, ikonografia, i styl⁹³. Zauważalna jest w tym przypadku (jak i wielu podobnych takiemu podejściu) konotacja i próba przenoszenia ukonstytuowanych wzorców definiujących gatunki filmowe na programy telewizyjne. Rozpatrując dla przykładu teleturnieje w oparciu o wyżej wymienione składniki według Lacey wyznacznikami gatunku będą: otoczenie - studio telewizyjne, powtarzalność

⁸⁹ Zob. F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1994, s. 117-136.

⁹⁰ Zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2004 ; M. Sanakiewicz *Telewizja ponowoczesna logiki i imaginacje medialne*, Gdynia: Novae Res, 2013.

⁹¹ J. G. Butler, *Television Visual ...*, s. 50-52.

⁹² A. Kisielewska, *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, [w:] *Studia nad komunikacją popularną, międzykulturową, sieciową i edukacyjną*, red. J. Fras, Toruń, 2007, s. 30.

⁹³ Zob. N. Lacey, *Narrative and genre: Key Concepts in Media Studies*, London: Palgrave Macmillan s. 133.

ustawienia postaci tzn. audytorium oraz biorący udział w teleturnieju, jako narrację traktuje zachodzące interakcje pomiędzy gospodarzem zadającym pytania (lub wydającym polecenia) a osobami biorącymi udział, dalej pisze o powtarzalnej dla danego show ikonografii, oraz stylu, który w przypadku teleturnieju zalicza do podgrupy podstawowej (*basic live television*)⁹⁴.

Badacz by definiować gatunki telewizyjne wprowadza dodatkowe podgrupy, poprzez które diagnozuje różne odmiany telewizji (wspomniane „basic live television”). Steve Neale dostrzega w takim podejściu nadużycia w interpretacji niektórych pojęć, jak dla przykładu „narracji” (o której więcej piszę w kolejnym rozdziale). Neale zastanawia się nad kwestią takich programów telewizyjnych jak teledyski czy reklamy, gdzie jedne są narracyjne inne nie, czy zatem teledysk powinien być klasyfikowany do różnych gatunków? Jednocześnie daje odpowiedź, iż takie podejście jest niewłaściwe, gdyż zarówno Lacey, ale również inni badacze (np. David Self), są pod wpływem literacko-filmowych teorii, traktując gatunek telewizyjne paralelnie do filmowych.⁹⁵

Arkadiusz Lewicki twierdzi, iż gatunek telewizyjny szczególnie w jego współczesnym wydaniu można próbować klasyfikować, ale posługując się „nieco mglistą kategorią dominanty”⁹⁶ i jedynie wskazywać na występowanie jakiejś przeważającej cechy. Lewicki wyróżnia: podział ze względu na przestrzeń (rejestrowane w studio lub plenerze), podział ze względu na czas (programy pokazujące czas przeszły, rozgrywające się w czasie rzeczywistym lub „pozorowanym czasie rzeczywistym”), podział ze względu na cel powstania komunikatu (gatunki stricte telewizyjne, wtórnie telewizyjne, przeznaczone dla telewizji wytwarzane przez zewnętrzne podmioty), podział gatunków telewizyjnych ze względu na ich genezę (wywodzące się z filmu fabularnego, o rodowodzie teatralnym, wywodzące się z filmu dokumentalnego, o rodowodzie prasowym, czy czysto telewizyjnym), podziały tematyczne (programy: informacyjne, publicystyczne, sportowe, kulturalne, rozrywkowe, popularnonaukowe, fabularne, dla dzieci, muzyczne, poradnikowe).⁹⁷

Innym rodzajem kategoryzacji może być przyjęcie pewnych uogólnień. Przy odrzuceniu szczegółowych wyróżników danych podgatunków można stworzyć taksologię, która nie straci swej aktualności pomimo powstawania nowych form telewizyjnych. Z tego typu rozwiązania

⁹⁴ Tamże..., s. 206.

⁹⁵ Zob. S. Neale, *Genre and television...*, s.5.

⁹⁶ A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność...*, s. 11.

⁹⁷ Tamże, s. 11-26.

korzysta Wiesław Godzic, który genologiczny pejzaż rysuje w prostym układzie wskazując na cztery podstawowe gatunki telewizyjne: magazyny wiadomości, seriale, talk shows i teleturnieje⁹⁸.

Kwestię badań gatunków telewizyjnych podejmuje Mittell wskazując, iż wprowadzone podziały w telewizji wywodzą się w większości z badań nad gatunkiem w literaturze lub filmie, natomiast medium, jakim jest telewizja, charakteryzuje się odmienną specyfiką i podlega ciągłym przemianom. Mittell w swych teoretycznych rozważaniach opiera się na tzw. formacji dyskursywnej – używanej przez Michela Foucaulta będącej, konceptualnymi kategoriami, które definiują doświadczenia kulturowe w ramach szerszych sieci władzy. Są one postrzegane jako naturalne właściwości ludzi tworzonych przez nich tekstów, ale w istocie konstruowane kulturowo. Mittell implementuje tę teorię na grunt badań nad gatunkami telewizyjnymi traktując gatunki jako funkcje dyskursu, a nie jako wewnętrznej części tekstu, podkreślając znaczącą różnicę pomiędzy rozumieniem gatunku jako kategorii tekstualnej (*textual category*), a pojmowaniem go jako elementu tekstu (*component of a text*). Autor zauważa, że nie istnieją żadne sztywne kryteria, które definiowałyby jednoznacznie gatunek, każdy tekst składa się bowiem z wielu elementów, pomagających w tego rodzaju przyporządkowaniu. Mittell podkreśla, iż gatunki telewizyjne niejako są kształtowane pod gusta widzów przez decydentów z poszczególnych stacji telewizyjnych, określających przyszłe wpływy budżetowe. Inny medioznawca Graeme Turner wręcz podkreśla znaczenie pozyskiwania przez producentów telewizyjnych regularnych opinii od widzów i układania scenariuszy programów z ich uwzględnieniem⁹⁹. Jednak, co warto odnotować, czysto merkantylistyczne podejście decydentów telewizyjnych, jak zauważa Amanda Lotz, ma swoje zalety, gdyż produkują oni „programy istotne z twórczego i kulturowego punktu widzenia, przekazując wartości i przekonania społeczne”¹⁰⁰.

Jane Feuer wskazuje na gatunek, jako regulator stosunków między twórcą a odbiorcą. Podkreśla rolę badania kultury w aspekcie określenia gatunków telewizyjnych podając jako przykład sitcom, który w latach sześćdziesiątych minionego stulecia przedstawiał losy „rodzin nuklearnych” by w kolejnym dziesięcioleciu ukazywać głównie relacje zawodowe w miejscu

⁹⁸ Zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 30.

⁹⁹ Zob. G. Turner, *Genre, Hybridity and Mutation...*, s. 8.

¹⁰⁰ A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci (Post-Newtwork Era)*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek Warszawa: Wydawnictwo naukowe Scholar, 2011, s. 93.

pracy.¹⁰¹ Gatunek telewizyjny zatem jest zwierciadłem społecznym. Widownia staje się pośrednio wyznacznikiem nowych trendów i form telewizyjnych.

W świetle powyżej prezentowanych opinii wyraziście akcentowana jest myśl, zgodnie z którą analizy gatunków telewizyjnych nie można rozdzielić od badania przemian społecznych, które aktywnie go kształtują. Obserwowalny jest rodzaj sprzężenia zwrotnego, zgodnie z którym gatunki powstają z potrzeby chwili, odpowiadają na oczekiwania odbiorcy a jednocześnie są głosem społecznego komentarza, który w nich znajduje swoje odbicie. Potwierdza to Godzic pisząc, że „badanie gatunków telewizyjnych to w istocie badanie kultury i tworzącego ją społeczeństwa”¹⁰².

W przypadku współczesnych seriali trudno mówić o jednoznacznych, dyskursywnych praktykach. Istnieje zespół cech konstytutywnych dla neoseriali, które obrazują przemiany, jakie zaszły w serialach, natomiast daleko posunięta hybrydyzacja tychże nie pozwala na stworzenie definicji dla nowego gatunku a jedynie określenie zespołu cech ogólnych, którymi można go scharakteryzować na wielu przestrzeniach odniesienia (polityka stacji nadawczych, odbiór przez widzów, prezentowane treści, schemat fabularny itd.). Właściwym wydaje się zastosowanie redukcjonistycznego podejścia Altmana nawołującego do połączenia ujęcia semantycznego (w którym opisuje się charakterystyczne dla danego gatunku filmowego motywy fabularne oraz ikonografię) z ujęciem syntaktycznym (badaniem stałych schematów łączenia z sobą tychże elementów). W tym wypadku badanie gatunku będzie podlegało redukcji czynników, poprzez które opisywane są seriale do wymiaru schematu fabularnego realizującego jeden z wzorców przypisanych do tego gatunku. W świetle prezentowanych w kolejnym podrozdziale definicji (czy charakterystycznych cech) nie tyle będzie to próba tworzenia nowego gatunku (podgatunku), a jedynie dążenie do doprecyzowania tego, co zostało już powiedziane wraz z dokonaniem taksologii z wykorzystaniem synkratycznego sposobu określenia gatunku proponowanym przez Altmana. Z uwagi na charakter pracy i jej wymiar praktyczny istotnym jest odwołanie się do ogółu zasad tzw. *storytellingu*, którymi posługują się sami twórcy na etapie rozpisywania historii serialowych, zanim zostaną one zrealizowane. To właśnie na tym etapie – konstruowania struktury narracji – podejmowane są decyzje, które determinują przynależność serialu do jednego z opisywanych w dalszej części pracy modeli.

¹⁰¹J. Feuer, *Badania gatunków a telewizja...*, s. 136-140.

¹⁰² W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 25.

2.2 Gatunki serialowe (pomiędzy seriają a serialem)

Produkowane obecnie seriale, które charakteryzuje wysoki standard realizacyjny, „należą dziś do najważniejszych gatunków telewizyjnych”¹⁰³. Biorąc jednak pod uwagę ogromną dynamikę podgatunkową i tematyczną, problematycznym jest zarysowanie wyrazistych cech, którymi można opisać poszczególne cechy gatunkowe tych właśnie seriali. Trudność polega zarówno na wypracowaniu jednolitej definicji, gdyż gatunki telewizyjne ulegają licznym mutacjom tworząc nowe typy seriali, jak i na opracowaniu taksologii, w której zarysowano by wyraziste cechy danych podgatunków. Seriale oczywiście są klasyfikowane i nazywane warto więc poszukać wspólnego mianownika wśród definicji, które obecnie funkcjonują w badaniach naukowych.

Wiesław Godzic w książce *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”* stwierdza, że serial:

jest narracyjną formą telewizyjną, która reprezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. (...) epizody łączą się na ogół związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie (tym samym poszczególne epizody nie mogą być oglądane w dowolnym porządku). Odcinki serialu zwykle nie mają wyrazistego zakończenia, w ramach pojedynczego epizodu zawierają na samym końcu zaskakujący element zawieszenia uwagi¹⁰⁴.

Według *Słownika terminologii medialnej* serial to „program telewizyjny, najczęściej fabularna opowieść filmowa (rzadziej dokument lub film animowany), prezentowana w regularnych odstępach czasu. Ukazuje, w skończonej liczbie odcinków, jedną opowieść tworzącą zamkniętą fabularnie całość”¹⁰⁵. Mieczysław Gałuszka, natomiast definiuje serial jako „program telewizyjny o jednolitej akcji, zachowujący ciągłość postaci, tła, akcji, wątków itp., podzielony w sposób mniej lub bardziej mechaniczny na wiele odcinków”¹⁰⁶.

¹⁰³ J. Sosnowska, *Serial formatowany na polskim rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2017, nr 1 (237), s. 89.

¹⁰⁴ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 37 – 38.

¹⁰⁵ *Serial* [w:], *Słownik terminologii medialnej*, W. Pisarek (red.), Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006, s. 194.

¹⁰⁶ M. Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź: Wydawnictwo Akademii Medycznej, 1996, s. 53.

W świetle powyżej przytoczonych definicji można określić serial jak utwór fabularny zachowujący przez czas trwania emisji ciągłość fabularną, rozciągnięty na wiele odcinków z udziałem stałej grupy postaci. Odnosząc się do innych cech gatunkowych po pierwsze, należy wskazać, iż gatunek serialu obecnie nie musi być emitowany „w regularnych odstępach czasu”. Praktyka prezentowania seriali na platformach cyfrowych stawia pod znakiem zapytania klasyfikację serialu jako gatunku bezwzględnie telewizyjnego, ukazując proces uzyskiwania autonomii i wykraczania poza medium telewizyjne. Po drugie, koniecznym jest rozróżnienie dwóch występujących w języku angielskim terminów, a odnoszących się do opisywanego gatunku: serial a seria (*tv serial, tv series*)¹⁰⁷,

John Ellis różnice pomiędzy seria a serialem odnajduje głównie w kompozycji fabularnej. W seriach używa się samowystarczalnych (*self contained*) epizodów z relatywnie autonomicznymi liniami fabularnymi (*plotlines*, co można interpretować jako wątki fabularne, których struktura zawiera się w jednym odcinku). Opozycyjnie w serialach używa się linii historii (*storylines*) kontynuowanych z postaciami ulegającymi przemianom¹⁰⁸. Robert C. Allen badając gatunki telewizyjne i przemiany w operach mydlanych wyróżnia dwie formy narracji serialowej: seriale i nie-seriale (*non-serial*).

Serial jest formą narracji zorganizowaną wokół instytucjonalnie narzuconych luk w tekście. Natura i zakres tych luk są tak samo ważne w procesie odbiorczym, jak tekstualny materiał, który przerywają. Każdy epizod kończy się w pewnym stopniu pozostając niedookreślonym narracyjnie: pozostają pytania fabularne, na które nie ma odpowiedzi aż do następnego epizodu¹⁰⁹.

Liczne nierozwiązane historie warunkują konieczność oglądania kolejnych odcinków serialowych, celem poznania owych niedopowiedzeń narracyjnych.

W serialach, energia narracyjna rozprzestrzenia się pomiędzy licznymi fabułami oraz grupami postaci, i co jest nawet ważniejsze, łączy fabułę i postacie tworząc złożone, dynamiczne, i nieprzewidywalne relacje pomiędzy nimi.¹¹⁰

Widz w tym przypadku zadaje sobie pytanie nie tylko o rozwój wydarzeń fabularnych, ale również, o związek pomiędzy różnymi liniami fabularnymi?¹¹¹. Natomiast :

¹⁰⁷ Określenie serii – serial czy series, <http://angielski.edu.pl/zagadnienia-gramatyczne/gramatyka-angielska/zagadnienia-gramatyczne/okreslenia-serii-serial-czy-series> (data dostępu 20.01.2020).

¹⁰⁸ Zob. J. Ellis, *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*, London and New York: Routledge, 1992, s. 147.

¹⁰⁹ R. C. Allen, *Making sense of soap*, [w:] *The Television Studies Reader*, ed. R. C. Allen, A. Hill, Abingdon: Taylor & Francis Ltd, 2003, s. 251.

¹¹⁰ Tamże, s. 251.

¹¹¹ Tamże.

Nie serialowe (*non-serial*) popularne narracje organizuje się wokół pojedynczego protagonisty lub małej grupy protagonistów ukierunkowanych teleologicznie: występuje pojedynczy moment narracyjnego zamknięcia (oczywiście z udziałem protagonisty) i wynikające z niego rozwiązanie fabularne, jak i dotyczące wszelkich relacji, konsekwentnie prowadzące do zadowolenia odbiorcy.¹¹²

Gałązka definiuje serial, jako „program telewizyjny o jednolitej akcji zachowujący ciągłość postaci, tła akcji, wątków, podzielony w sposób mniej lub bardziej mechaniczny na wiele odcinków. Seria zaś jest cyklem, w którym każdy odcinek stanowi zamknięty epizod, wspólna jest natomiast postać lub grupa postaci, środowisko, w którym toczy się akcja”¹¹³. Podobnego rozróżnienia dokonuje Arkadiusz Lewicki wskazując na:

- serie telewizyjne, („oparte na ukazywaniu perypetii tych samych bohaterów”, podczas gdy „każdy z odcinków tworzy raczej zamkniętą całość”, pomimo że czasami niektóre wątki mogą być kontynuowane przez całą serię).

- seriali (seriale właściwe – filmy telewizyjne łączące się w całość, których odcinki trwają zazwyczaj do 60 minut, opery mydlane i telenowele)¹¹⁴.

Pojawiając się w definicji słowo „epizod” warunkuje anglojęzyczną nazwę serii epizodycznej (*episodic TV series*) dla podkreślenia zamkniętej opowieści w ramach jednego odcinka (*self contained episodes*¹¹⁵), w której najważniejszą cechą fabularną jest jedna samowystarczalna historia, która dominuje w danym epizodzie”¹¹⁶. Nazewnictwo to nie przeniknęło do języka polskiego pod postacią pełnego, dosłownego tłumaczenia „serii epizodycznych” – używane jest tylko słowo seria. Podobnie inne określenie – „serial kontynuowany” (*continuing serial*), wprowadzone przez akademików w latach osiemdziesiątych (wywodzące się od określeń *continuing, ongoing storylines*¹¹⁷), którymi często określa się właśnie seriale zachowujące ciągłość fabularną, jest sporadycznie używane w polskim nazewnictwie (wyjątkowo w branży producentów serialowych używa się określenia serial „kontynuowany” lub „kontynuacyjny”). Rozważając powyższe terminy łatwo zauważyć,

¹¹² Tamże.

¹¹³ Cytat za: G. Stachówna, *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne*, red. D. Czaja, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 1994.

¹¹⁴ Zob. A. Lewicki, *Od House'a do Shreka...*, s. 15-17.

¹¹⁵ G. Turner, *Genre, Hybridity and Mutation...*, 2008, s. 8.

¹¹⁶ L. Aronson, *Television Writing - The Ground Rules of Series, Serials and Sitcom*, Sydney: Allen & Unwin, 2004, s. 12.

¹¹⁷ G. Turner, *Genre, Hybridity and Mutation...*, s. 8.

że szkicuje się polaryzująca taksologia, według której struktura narracyjna staje się wyróżnikiem w oparciu, o który dokonuje się podziału na serial i serie. W encyklopedii telewizji Newcomb'a można przeczytać, że gatunek telewizyjny można kategoryzować w „oparciu o szeroki zakres kryteriów, z czego prawdopodobnie najbardziej scentralizowane podejście koncentruje się na narracyjnej strukturze”¹¹⁸. Dokładnie widać to w przypadku serii i seriali, w których zauważalny jest „wyrazisty kontrast pomiędzy postacią narracji i strukturą”¹¹⁹ różnicujący te dwa, znamionowe dla amerykańskiej telewizji podgatunki, do których można zaklasyfikować inne fabularyzowane formy telewizyjne.

- Do serii zaliczymy sitkomy, serie epizodyczne i, jak uzupełnia Kozloff, antologie¹²⁰ odcinkowe, w których również poszczególne wątki nie są wznawiane przy emisji kolejnego odcinka¹²¹.

- Do seriali według Lewickiego zaliczymy: seriale właściwe (filmy telewizyjne, w których występują te same postacie, jednak o bardziej otwartej strukturze niż serie), opery mydlane (wieloodcinkowe, wielowątkowe opowieści nie ukierunkowane na konkretne zakończenie), oraz telenowele (pokrewne operom mydłanym, o mniejszej liczbie wątków z dążeniem do jasno określonego finału)¹²², uzupełniając z inwentarza Godzica: telenowele dokumentalne (*docu-drama*, *docu-soap*, łączące elementy filmu dokumentalnego oraz opery mydlanej), fabularne serie: miniserie (seriale ograniczone do kilku odcinków)¹²³. Wszystkie wymienione cechują sukcesywnie rozwijane wielowątkowe fabuły.

Warto zwrócić uwagę na kwestię nazewnictwa używanego przez badaczy. Często do jednego podgatunku „seriali” potocznie zalicza się większość odcinkowych form, jakie istnieją w telewizji. Deficyjnie ma to podobne znaczenie, aczkolwiek może powodować zamęt terminologiczny. Godzic pisze na przykład, iż w „latach 40. i 50. telewizja w USA prezentowała seriale kryminalne”¹²⁴, co nie jest uściślonym określeniem, bo według obowiązujących definicji

¹¹⁸ H. Newcomb, *genre*, [w:] *Encyclopedia of Television volume 2*, New York, London: Fitzroy Dearborn, 2004, s.971.

¹¹⁹ G. Creeber, *Serial Television. Big drama on the small screen*, London: British Film Institute, 2010 s. 8.

¹²⁰ Antologie „odcinkowe” (np. *Strefa mroku (The Twilight Zone, CBS, 1959–2003)*, *Alfred Hitchcock prezentuje (Alfred Hitchcock Presents, CBS, 1955-1962)* w przeciwieństwie do antologii „sezonowych” (np. *Fargo (Fargo, FX, 2014-2020)*, *American horror show, (American horror show, FOX, 2011-)*, *Detektyw (True Detective, HBO, 2014-2019)*, gdzie zachowana jest ciągłość fabularna na przestrzeni całego sezonu.

¹²¹ S. Kozloff, *Theory and Television*, [w:] *Channels of Discourse, Reassembled*, ed. Robert. C. Allen, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2010, s. 90.

¹²² Zob. A. Lewicki, *Od House'a do Shreka...*, s. 16-17.

¹²³ Zob. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 37.

¹²⁴ Tamże, s. 38.

powinno się napisać, iż prezentowała „serie kryminalne”, bo w tym okresie nie tworzono jeszcze seriali kontynuowanych (te pojawiały się w latach 80’, wyprodukowane przez MTM). Należy jednak dodać, iż samo pojęcie „seria” pomimo tego, że występuje w polskim słowniku i jest używane w odniesieniu do gatunków telewizyjnych nigdy nie zyskało popularności i nie przeniknęło do obiegu masowego. W Polsce raczej powszechnie używa się słów: seriale, którymi określa się zbiorczo wszelkie fabularyzowane produkcje telewizyjne, jedynie wyodrębniając takie podgatunki jak „tasiemce” - wskazując na opery mydlane (telenowele), sitcomy, mini seriale, w przeciwieństwie do rynku amerykańskiego, gdzie opisywany powyżej podział jest akcentowany.

Innym rodzajem taksonomii seriali, który wywodzi się z gatunkowości kina jest podział ze względu na prezentowaną treść fabularną przedstawianego dzieła. Seriale podobnie jak filmy (a wcześniej literatura) klasyfikowane są z podziałem na seriale wojenne, kryminalne, grozy itd. Jednak począwszy od przełomu lat dziewięćdziesiątych, kiedy David Lynch zaszczerpił postmodernistyczne wzorce na małym ekranie nastąpiło sukcesywne zacieranie granic gatunkowych w serialach. Ukonstytuowane wzorce, według których tworzono seriale, wyznaczniki stylu, ikonografie itd. zaczęto świadomie ze sobą mieszać, przez co, szczególnie jeśli mowa o serialach kontynuowanych, możemy mówić wyłącznie o hybrydach gatunkowych. Przy produkcjach wielosezonowych wręcz trudno wymienić seriale, który zachowałby czystość gatunków. Dla przykładu rozważając gatunkowość serialu *Lost* można zadać pytanie czy to „horror z elementami paranormalnymi, science fiction, opera mydlana, czy religijna fantastyka”¹²⁵. O ile w przemyśle filmowy nadal istnieje grupa filmów tworzonych według wzorców przypisanych dla danego gatunku (tzw. kino gatunkowe, najczęściej produkcje skierowane dla danej grupy odbiorców) o tyle seriale wręcz reklamuje się jako te, które mieszają gatunki.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na klasyfikację, jaka jest stosowana w amerykańskim rynku nagród telewizyjnych Emmy (*Emmy Award*), gdzie wyodrębniono cztery typy seriali:

- „serial dramatyczny” (*Drama series*), do którego kwalifikowana jest większość gatunków serialowych;

¹²⁵ J. Mittell, *Genre Study – Beyond the text*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke: British Film Institute, 2008, s. 10.

- „serial komediowy” (*Comedy series*) to sitkomy, seriale o tematyce komediowej o czasie emisji nie dłuższym niż 30 minut oraz seriale animowane;
- „serial limitowany” (*Limited series*), w którym swoje miejsce znajdują zarówno miniseriale, jak i seriale sezonowe ze zmienną tematyką (antologie) oraz inną grupą postaci w każdym sezonie. W tej grupie można odnaleźć dla przykładu miniserial *Pacyfik* (*The Pacific*, HBO 2010), jak i dwunastoodcinkowy serial *Detektyw*.

Jak łatwo zauważyć w oryginalnej pisowni pojawia się słowo *series*, co może być mylące, ponieważ do grupy *drama series* przyporządkowywane są zarówno seriale kontynuowane, jak i serie epizodyczne. Wynika to z historycznych uwarunkowań, gdy jeszcze kilka dekad temu serie były jednym z głównych typów produkcji funkcjonujących w telewizji (struktura epizodyczna) opozycyjną dla opery mydlanej.

2.3 Seriale jakościowe

W amerykańskim przemyśle serialowym lat osiemdziesiątych, jak wskazałem wcześniej, firma MTM Enterprises dokonała rewolucji tworząc seriale *Posterunek przy Hill street* oraz *St Elsewhere*. Jak zauważa Lez Cooke w serialu *Posterunek przy Hill street* „złamano wszystkie zasady serii dramatycznych. Wprowadzono około czternastu głównych postaci, wielowątkową narrację w większości bez zakończenia fabularnego, dokumentalny styl prowadzenia kamery”¹²⁶. Pod względem zachowania ciągłości fabularnej na przestrzeni sezonu, jak i wielości głównych postaci serial przypominał operę mydlaną. Jednak, jak wskazywali krytycy, w produkcji dało się zauważyć zbyt wiele wyróżników by można ją było do takowej zaliczyć. Jednocześnie poprzez brak wyrazistych zakończeń poszczególnych linii dramaturgicznych pod koniec każdego odcinka, nie można było zaklasyfikować go do gatunku serii epizodycznych. MTM kształtując nowy rodzaj serialowej narracji, stworzyło podgatunek seriali telewizyjnych, który w tamtym czasie nie posiadał nazwy (jak się można przekonać do dzisiaj nie został on jasno sprecyzowany), jednak był na tyle innowacyjny, że rozpętał burzliwe

¹²⁶ L. Cooke, *Hill street blues*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke: British Film Institute, 2008, s. 29.

rozmowy wśród krytyków, jak i akademików¹²⁷. Robert Thompson nowo ukształtowany typ narracji serialowej powiązał z drugim złotym okresem telewizji, wskazując na jego szczególne walory artystyczne na tle wcześniejszych produkcji telewizyjnych. W latach dziewięćdziesiątych wprowadzona forma narracji znalazła grono naśladowców wśród producentów telewizyjnych świadomie korzystających z nowych wzorców opowiadania stworzonych przez Stevena Bochco i Michaela Kozoll. Thompson zauważył potrzebę utworzenia nowego gatunku dla podobnych hybryd serialowych, jednak adekwatna nazwa nie zaistniała, co nie znaczy, iż nie podjęto próby systematyzacji serialowej z wyodrębnieniem nowo ukształtowanych form seryjnego opowiadania spośród innych gatunków telewizyjnych. Próba zdefiniowania, czym właściwe jest nowa forma narracji serialowej, została podjęta przez grupę badaczy w latach osiemdziesiątych, którzy wyróżnili zespół cech charakterystycznych dla seriali „lepszego jakości” względem masowo produkowanych oper mydlanych i seriali proceduralnych. Seriale jakościowe – jak je zaczęto nazywać – opisywano poprzez zespół charakterystycznych cech, w których twórcy:

- łamią tradycyjne zasady kompozycji, korzystają z nowego typu narracji,
- wprowadzają wątki kontynuowane zamiast epizodycznych,
- wprowadzają do seriali liczną obsadę, co wiąże się z większą liczbą wątków serialowych, jak i instancji narratorów,
- na poziomie treści przeplatają wątki komediowe z poważnymi,
- mieszają gatunki, tworząc hybrydy gatunkowe zarówno pod względem treści, jak i formy serialowej,
- korzystają z literackich sposobów „rozpisywania” scenariuszy, czego wynikiem są złożone koncepcyjnie scenariusze,
- podejmują kontrowersyjne, wcześniej nie poruszane w telewizji tematy, jednocześnie dążąc do realizmu w ich obrazowaniu,
- w treściach nawiązują do wysokiej, jak i popularnej kultury,

¹²⁷ Zob. *MTM: "Quality Television"*, ed. Jane Feuer, Paul Kerr and Tise Vahimagi, London: British Film Institute, 1984.

- tworzą wysublimowane czołówki¹²⁸.

Sarah Cardwell opisując produkcje jakościowe wskazuje na nowy rodzaj środków formalnych używany w serialach podkreślając, że to nie tylko rodzaj „połysku” (*glossiness*), ale wręcz zauważalne „poczucie integralności stylistycznej, w której motywy, styl łączą się w ekspresyjny i efektowny sposób”¹²⁹. Jeżeli rozważymy dla przykładu popularną w latach osiemdziesiątych serię *Policjanci z Miami* (*Miami Vice*, NBC, 1984-1994), nazywaną często „MTV Cops” ze względu na podobieństwo stylizacji z ówczesnymi teledyskami w MTV, zauważymy, iż forma była dodatkiem do treści. Kolejnym pomysłem na to, aby wyróżnić program policyjny na tle innych serii. Natomiast analizując serial policyjny *Posterunek przy Hill Street* czytelna jest intencja twórców, którzy dobrali środki formalne celem najwierniejszego zobrazowania ówczesnej sytuacji posterunku policyjnego. Poprzez zdjęcia stylizowane na dokument, ujęcia „kamerą z ręki”, stylizację scenograficzną i audialną zrekonstruowano chaos i gwar miejskich posterunków, wyraziście uzupełniając tym treści serialowe. Jak podkreśla Nelson, w tej produkcji osiągnięto formę realizmu zagłębiając się w społeczne problemy w wyjątkowo autentyczny sposób¹³⁰. Jednak pomijając samo używanie środków formalnych, rewolucyjnym było przeorganizowanie schematów narracyjnych na poziomie struktury fabularnej z wielowątkowych form zamkniętych w otwarte, kontynuowane. Serial był postrzegany jako „długi film”. Widz, by zrozumieć całościowo historię zamkniętą w ramach danego sezonu, musiał oglądać odcinki po kolei, gdyż w każdym z nich twórcy dostarczali na poziomie poszczególnych scen informacji, które charakteryzowały celowość działania postaci w ramach czasowych całego sezonu. Ciąg przyczynowo-skutkowy nie mógł być rozpatrywany tylko w odniesieniu do jednego odcinka. Oczywiście taka forma narracji istniała w operach mydlanych jednak, należy zaznaczyć, iż twórcy nie stworzyli „ambitnej opery mydlanej” a rodzaj hybrydy, w której skorzystano z schematów stosowanych zarówno w narracji seryjnej, jak i serialowej.

Nowy typ seriali nie został sklasyfikowany jako nowy gatunek telewizyjny, nie posiada własnej nazwy. Terminy: dramat jakościowy lub serial jakościowy nie przeniknęły do popularnego obiegu, pozostały w sferze rozważań akademickich. Przeciętny widz nie oglądał dramatów

¹²⁸ Zob. R. J. Thompson, *Television's Second Golden Age...*, s. 13-16. ; Zob. J. Feuer, *Narrative form...*, 1986.

¹²⁹ S. Cardwell, *Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and Troubling Matter of Critical Judgement*, [w:] *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ed. J. McCabe, New York and London: I.B. Tauris, 2007, s. 26.

¹³⁰ Zob. R. Nelson, *Hill street blues*, [w:] *Fifty key Television programmes*, ed. G. Creeber, London: Bloomsbury Academic, 2004, s. 100-101.

jakościowych tylko „seriale”, które swym „zasięgiem” gatunkowym wchłonęły nowy typ narracji. Tym samym gatunkowy wyróżnik jako element umowy komunikacyjnej między nadawcą i odbiorcą nie wykrystalizował się. O ile na początku lat osiemdziesiątych nowych form serialowych było zaledwie kilka, gdyż stacje komercyjne ukierunkowane na zysk wolały korzystać z sprawdzonych formatów opowiadania epizodycznego, to w kolejnej dekadzie tzn. w latach 90. zwiększyła się liczba produkcji jakościowych. Dotychczasowy paradygmat opowiadania telewizyjnego, który dominował w produkcjach małego ekranu, uległ dynamicznym przeobrażeniom. Wraz z emisją *Rodziny Soprano* nastąpił wysyp produkcji będących spadkobiercami stylu opowiadania wprowadzonego w latach osiemdziesiątych przez MTM. Serial jako forma wypowiedzi artystycznej (a nie stricte produkt komercyjny) wrócił na „salony akademickie”, gdzie ponownie podjęto rozmowy nad wyznacznikami nowego typu opowiadania.

2.4 Neoserial

W 1997 Robin Nelson diagnozując kondycję współczesnych seriali określił je mianem elastycznej narracji (*flexi-narrative*), do których zaliczył wszelkie hybrydy serii i seriali współczesnych dramatów telewizyjnych¹³¹. Elastyczne narracje według niego posiadają liczne wątki, intensywnie przełamywane (przeplatane) innymi fabułami. Wiele z nich pozostaje nierozwiązanych w ujęciu odcinka, tworząc model narracji kontynuowanej. Jednocześnie twórcy, dążą do zakończeń fabularnych niektórych z wątków, dając odbiorcom przyjemność obcowania z narracjami zamkniętymi. Jako przykład „elastycznej narracji” Nelson wymienia serial *Rodzina Soprano*¹³².

Najpełniej próbę zdefiniowania nowego trendu serialowego podjął Jason Mittell w książce *Complex TV The Poetics of Contemporary Television Storytelling*¹³³, w której operuje

¹³¹ Zob. R. Nelson, *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Basingstoke: MacMillan Press Ltd., 1997, s. 24.

¹³² Tamże, 31-48.

¹³³ J. Mittell, *Complex TV The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: NYU Press, 2015. Przed ukazaniem się książki Mittell opublikował artykuł naukowy (J. Mittell, *Narrative Complexity in Contemporary*

terminem narracyjna złożoność (*narrative complexity*) określając seriale, których twórcy korzystają z szerokiego wachlarza środków stylistycznych i formalnych, wcześniej kojarzonych z filmami fabularnymi, zwłaszcza artystycznymi.

Sam termin użyty przez badacza do nazwania nowego typu opowiadania nie jest jego własnym patentem, używany był już wcześniej w odniesieniu do filmów fabularnych. Marie-Laure Ryan w artykule *Narrative as/and Complex System/s* dotyczącym różnych tekstów kultury zapytuje, czym jest złożoność narracji (czy złożoność systemu narracji). Czy złożoność jest uniwersalną cechą narracji, czy też cechą wyróżniającą, czyli cechą, która tworzy wyróżnienia w zbiorze wszystkich historii? Finalnie konstatuje, że w kwestii utworów narracyjnych odpowiedź zależy od tego, jak pojmuje się złożoność. Dla badaczki złożoność to brak centralnej jednostki sterującej lub zdolność systemu do produkowania wielu złożonych historii.¹³⁴ Złożona narracyjność (*complex narratives*) jest tematem dyskusji w środowisku filmoznawców od lat 90., kiedy młodzi twórcy zaczęli eksperymentować z formą filmową prowadząc zawile gry narracyjne z widzami. Terminem filmy „złożone narracyjnie” zaczęto nazywać produkcje nielinearne, zawierające pętle czasowe, liczne niejasności, zdefragmentowaną rzeczywistość czasowo-przestrzenną, w których postacie nieczęsto nękają traumy umysłowe, schizofrenie. Filmy z czasem zaczęto nazywać: *minde game films*, *puzzle films* czy narracjami modułarnymi¹³⁵. Nie będę rozstrzygał czym dokładnie ten termin jest dla filmoznawców (jak zauważa Ryan złożoność w „złożoności narracyjnej” jest tematem wielu debat akademickich) natomiast skupię się na aspektach charakteryzujących neoseriale.

Według Mittella nowy typ opowiadania serialowego „polega na przedefiniowaniu formuły epizodycznej pod wpływem narracji seryjnej, niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu, lecz na przeniesieniu środka ciężkości”¹³⁶. Odnosząc się do tej definicji warto zauważyć, że jako nadrzędną zmianę w serialach złożonych narracyjnie Mittell traktuje inny rodzaj hierarchiczności poszczególnych wątków serialowych. O ile seriale proceduralne (epizodyczne) charakteryzuje dominująca rola wątków zamkniętych (*self-contained*), to współcześnie twórcy korzystają z wątków kontynuowanych (*continuing*) dotyczących całego sezonu. Oczywiście forma narracji epizodycznej nadal jest wykorzystywana, jednak

American Television, „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television” 2006, nr 58), w którym zdefiniował termin „narracyjna złożoność”.

¹³⁴Zob. M. L. Ryan, *Narrative as/and Complex System/s*, [w:] *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, ed. M. Grishakova, M. Poulaki, Nebraska: University of Nebraska Press, 2019, s. 51.

¹³⁵Zob. S. Hven, *Cinema and Narrative Complexity*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, s. 7-8.

¹³⁶J. Mittell, *Złożoność narracyjna ...*, s. 159.

poszczególne wątki poboczne są ściśle skorelowane z ustawioną w centrum opowieści linią narracyjną, zbliżoną schematem do konstrukcji filmów fabularnych¹³⁷. Mittell sugeruje, że narracja serialowa składa się z czterech czynników: świata opowieści, postaci, zdarzeń, czasowości. Poprzez pryzmat tych czynników poszukuje nowej funkcji modelującej schematy opowiadania stosowane w neoserialach. Wspomniana ciągłość narracyjna, może być realizowana poprzez każdy z tych aspektów. To znaczy: naruszać stałość ontologii świata serialowego, wprowadzając nieznaczne zmiany w charakterach postaci lub ich statusach zawodowych, prywatnych, czy w końcu zachowując ciągłość fabularną na poziomie niektórych zdarzeń. Mittell jako cechę konstytutywną dla neoseriali podkreśla ciągłość na poziomie wydarzeń wskazując, iż na tym polu głównie przejawia się deklaratywna innowacyjność nowej formuły opowiadania.¹³⁸

Wspomniana w wstępie Trisha Dunleavy w książce *Complex Serial Drama and Multiplatform Television* stwierdza, iż złożone seriale są jakościowymi i jednocześnie „high-endowymi” (w sensie najbardziej dopracowanymi) produkcjami serialowymi (w szczególności należy ich poszukiwać wśród amerykańskich produkcji)¹³⁹. Badaczka, analizując twórcze strategie i cechy narracyjne współczesnych seriali, innowacyjność neoseriali identyfikuje poprzez sześć cech. To, co składa się na złożoność dramatów serialowych, według Dunleavy można streścić w następujący sposób:

- oryginalność konceptualna,
- projekt koncepcyjny łączący elementy serii, jak i seriali,
- eksponowanie na równi charakterów postaci jak i akcji seriali,
- kontrowersyjna moralność głównych postaci,
- zarysowane psychologiczne łuki przemiany dla głównych postaci,
- stałe wykorzystywanie retrospekcji w historii¹⁴⁰.

Na poziome konstrukcji, podobnie jak u Mittella wskazana jest hybrydyzacja formy opowiadania epizodycznego z serialową kontynuacyjnością. Dunleavy w przeciwieństwie do

¹³⁷ Zob. A. Borowiecki, *Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego*, „Kultura i historia”, 2018, nr 32, s. 204-205.

¹³⁸ J. Mittell, *Complex TV The Poetics...*, s. 24-26.

¹³⁹ T. Dunleavy, *Complex Serial Drama...*, s.105-106.

¹⁴⁰ Tamże.

innych akademików podkreśla rolę postaci pierwszego planu w neoserialach wskazując na dopracowanie ich rysu charakterologicznego, będącego siłą napędową seriali na równi z wydarzeniami.

Celem uściślenia tematu przeddefiniowania struktur narracyjnych z epizodycznych w ciągłe, warto odnieść się do badań poczynionych przez filmoznawcę Michael Z. Newmana. Ten wskazuje, iż współczesne seriale (nazywa je „PTS” (*prime-time serial*)) posiadają łuki narracyjne sezonowe, które są podzielone na akty w ujęciu całego sezonu. Podobnie jak w danym odcinku możemy wyliczyć trzy akty, tak i na sezon składają się trzy części (wprowadzenie, rozwinięcie, zakończenie)¹⁴¹. Spostrzeżenie jest zgodne z uwagą Feuer, że obecne narracje serialowe zbliżone są do fabuł filmowych¹⁴². Newman wskazuje również na koherentność wielowątkowych narracji. O ile wprowadzone, pojedyncze wątki mogą wydawać się niepowiązane z główną osią dramatyczną, to pod koniec danego sezonu czy nawet całej serii, poszczególne linie fabularne „zbiegają do narracyjnej jedności i spójności”¹⁴³. Powyższy stan w literaturze anglojęzycznej opisywany jest jako „*serialised*”, co trudno przetłumaczyć na język polski, gdyż proste tłumaczenie „serializacja” ma przypisane odmienne znaczenie w naukach matematycznych, jak i humanistycznych.

Wśród innych czynników charakteryzujących neoseriale Mittell wyróżnia między innymi:

- proliferację linii fabularnych, w ujęciu sezonowym, wzajemnie na siebie wpływających na poziomie akcji,
- twórcze wewnątrzodcinkowe strategie narracyjne, będące wariacjami względem tradycyjnych reguł opowiadania,
- widowiskowy styl opowiadania, opierający się na wyszukanych narzędziach narracyjnych,
- „narracyjne efekty specjalne” jako zabiegi kompozycyjne, mające na celu dezorientację widza,
- wielopoziomowe struktury dramaturgiczne,
- pogłębioną psychologię bohaterów,

¹⁴¹ Zob. M. Z. Newman, *From Beats to Arcs: Toward a poetics of Television Narrative*, „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television” 2006, nr 58, s. 23-24.

¹⁴² J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej...*, s. 119-120.

¹⁴³ Zob. M. Z. Newman, *From Beats to Arcs...*, s. 25.

- występowania tak zwanego zjawiska „pamięci serialowej”¹⁴⁴.

Jason Mittell diagnozuje nowe zjawisko serialowe przez pryzmat historycznych przemian w polityce stacji nadawczych, jak i przez system praktyk kulturowych, dyskursywnie łączących teksty w ramach określonych kontekstów. W wyniku powyższych przemian badacz zauważa wykształcenie się i stale obecną w neoserialach, „gamę technik seryjnych”, które telewizja adoptowała z różnych mediów od lat 70. minionego stulecia. Tym samym, wraz z kolejną dekadą, narracja stawała się coraz bardziej złożona by osiągnąć „apogeum w nowym milenium”¹⁴⁵. Jak sam podkreśla nowo ukształtowany tryb złożoności narracyjnej w neoserialach i towarzyszące temu zjawiska nie tworzą gatunku, są jedynie „trybem opowiadania historii i zestawem powiązanych praktyk produkcyjnych i odbiorczych, które obejmują szeroki zakres programów w różnych gatunkach”¹⁴⁶.

Prowadząc analizę schematów używanych w współczesnych serialach również nie dostrzegam ukształtowania nowego gatunku a jedynie hybrydyzacje na poziomie zarówno treści, jak i konstrukcji serii, seriali i filmów fabularnych. To co zauważalne i co będzie wykazane w dalszej części tej pracy to wyrazista progresja wielowątkowych struktur narracyjnych, które zgodnie z przyjętą na początku pracy hipotezą wyewoluowały w kilka powtarzalnych schematów z różnym rozkładem wielowątkowych struktur fabularnych.

¹⁴⁴ Zob. J. Mittell, *Complex TV ...*, s. 18-47.

¹⁴⁵ Tamże, s. 17-18.

¹⁴⁶ Tamże, s. 233.

3. Metodologia

3.1 Struktura narracyjna

3.1.1 Narracja

„W filmie narracyjnym wszystko staje się narracyjne,
nawet ziarno emulsji czy tembr głosu.”
Christian Metz

Jednym z przejawów kształtowania kultury przez człowieka jest tworzenie przez niego różnych form narracyjnych – od mitów przez baśnie po film, serial czy gry komputerowe. Jednak – jak podkreśla Barbara Hardy – narracji nie należy jedynie utożsamiać ze sztuką i artystami. Właściwości narracyjne są wpisane w akty mentalne wszystkich ludzi:

aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i innych, zarówno o naszej osobistej, jak i społecznej przeszłości i przyszłości (...) narracje trzeba traktować nie jako wynalazek estetyczny, służący artystom do kontrolowania, manipulowania i porządkowania doświadczenia, lecz jako prymarny akt umysłu przeniesiony do sztuki z życia¹⁴⁷.

Relacje z naszych życiowych doświadczeń, opowieści snute w czasie codziennych rozmów zazwyczaj przybierają formę narracji, relacjonujących wydarzenia. Jean Paul Sartre w „Mdłościach” pisze, że „człowiek jest zawsze opowiadaczem zdarzeń, żyje otoczony swoimi zdarzeniami i zdarzeniami innych, wszystko, co się z nim dzieje, widzi poprzez nie; i usiłuje przeżywać swoje życie tak, jakby je opowiadał”¹⁴⁸. Narracja jest fundamentalną kategorią we współczesnej humanistyce.

Jednak próba zdefiniowania pojęcia narracja¹⁴⁹ następuje pewnych problemów z uwagi na jej wszechobecność w dyskursie naukowym, zwłaszcza humanistyce, oraz kluczową rolę, jaką pełni w kulturze. Termin narracja pomocny jest w rozumieniu problemów: poznawczych,

¹⁴⁷ B. Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5.

¹⁴⁸ J. P. Sartre, *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974, s.74.

¹⁴⁹ Narrację można rozumieć dwojako – z jednej strony jako opowiadanie (*narration*), a z drugiej jako reguły językowego kształtowania opowiadania (*narrative*). Pierwsze znaczenie dotyczy zbioru wszystkich elementów tekstu (narracyjnego) składających się na fabułę, a także zespołu reguł ich łączenia. Natomiast w drugim przypadku narracja (*narrative*) jest elementem dyskursu, sposobem językowego ujmowania przedstawionych w tekście zdarzeń.

etycznych, egzystencjalnych, historycznych, tekstualnych, ideologicznych a nawet ekonomicznych. Katarzyna Rosner pisze o narracji, iż:

nie jest już w swym znaczeniu prymarnym strukturą tekstu kulturowego - bajki, fikcji literackiej czy nawet mitu – jest strukturą ludzkiego poznania czy rozumienia; jej podstawową funkcją nie jest tworzenie narracji kulturowych, lecz ujmowanie naszego własnego życia oraz rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń zachodzących w świecie w całościowe struktury sensu¹⁵⁰.

Mirosław Przyłipiak wskazuje, iż w naukach filmoznawczych słowo narracja używane w zestawieniu z innymi słowami, jak np. „rytm narracji”, „barwa narracji” bywa często nieprecyzyjnym terminem, niczym więcej niż „stylistycznym ornamentem”¹⁵¹. Jak sugeruje Donald E. Polkinghorne potoczna tradycja użycia słowa „narracja” oraz jego szeroki i niejasny zakres w badaniach naukowych, wymuszają na badaczu definiowanie tego pojęcia za każdym razem od nowa¹⁵². Jednak nie tylko dookreślenie terminu narracja nastrocza licznych problemów badawczych, ale także kwestia ustalenia „precyzyjnych rozróżnień, jakie warstwy czy elementy filmu są narracyjne *sensu stricto*, jakie mogą być uznane za narracyjne tylko w pewnych aspektach”¹⁵³.

Próbując zdefiniować to pojęcie należy uwzględnić, iż odnosi się ono i funkcjonuje w dwóch odmiennych kontekstach. Narracja to obiekt (wytwór) lub proces (czynność)¹⁵⁴ (*product/activity*). Potraktowana jako realizacja językowa, następstwo procesu twórczego, będzie wytworem funkcjonującym w codziennym obiegu lub stanowiącym produkt kultury. Jednak powyższy stan zawsze poprzedza jakiś proces komunikacyjny lub akt twórczy utożsamiany z procesem kreacji. Jerzy Trzebiński rozszerza zakres rozumienia terminu, pisząc, że to nasz umysł narzuca na rzeczywistość pewną formę narracji, czyli opowiadania, inaczej mówiąc – umysł interpretuje dziejące się zdarzenia jako określone historie”¹⁵⁵. Narracja w tym rozumieniu nie jest aktem czy wytworem kulturowym, ale procesem organizowania

¹⁵⁰ K. Rosner, *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość. Część I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2004, s. 12.

¹⁵¹ M. Przyłipiak, *Narracja* [w:] *Słownik pojęć filmowych tom 5*, pod red. Alicji Helman, Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o kulturze, 1993, s.7.

¹⁵² Zob. D. E. Polkinghorne, *Narrative Configuration in Qualitative Analysis*, [w:] *Life History and Narrative* ed. R. Wisniewski, J. A. Hatch, London: Farmer Press, 1995, s. 7.

¹⁵³ M. Przyłipiak, *Narracja...*, s.7.

¹⁵⁴ E. Dryll, *Homo narrans – wprowadzenie*, [w:] *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierka, Warszawa: Instytutu Psychologii PAN, 2004, s. 10-11.

¹⁵⁵ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002, s. 24.

poznawczego napływających danych, stając się strukturą poznania, czyli epistemologiczną właściwością podmiotu. Konstatuje to literaturoznawca Mariusz Gołąb stwierdzając, że „narracja jest zawsze jakimś rodzajem interpretacji oraz próbą porządkowania doświadczeń”¹⁵⁶.

Zatem termin narracja można odczytywać i interpretować w trzech kontekstach: jako akt komunikacji międzyludzkiej (kwestią sporną pozostaje to, od kiedy możemy mówić o narracji, a kiedy jedynie o informacji), wytwór kultury (wytwór artystyczny, który powstał w określonym kontekście historycznym) i w końcu formę rozumienia rzeczywistości (będącej wynikiem pewnych procesów kognitywnych). Każde ze wskazanych ujęć akcentuje inne właściwości narracji.

Bordwell narrację filmową utożsamia z procesem „dystrybucji przez fabułę (*plot*) informacji o historii (*story*) celem wywołania specyficznych efektów”¹⁵⁷. Jacek Ostaszewski tłumaczy narrację „jako dynamiczny proces przedstawiania informacji”¹⁵⁸. Narracja według niego jest, czynnością (opowiadaniem) „służy i prowadzi do ukonstytuowania opowiadania jako całościowej, gotowej i kompletnej historii”¹⁵⁹. W tym rozumieniu narrację filmową należy traktować jak proces dynamiczny. Przyłipiak rozumienie narracji rozszerza na obydwa stany (czynność i wytwór), twierdząc, iż termin ten używany jest zazwyczaj „przy omawianiu zespołu zagadnień związanych z procesem bądź aktem filmowego opowiadania”¹⁶⁰. Ze względu na charakter tej pracy (analiza fabuł serialowych) narrację będę rozumiał jako wytwór praktyk kulturowych (np. scenariusz filmowy), w której zawarta jest już wykonana „czynność” tworzenia dramaturgii, czyli transformowania (udramatyzowania) „codziennosci” na język sztuki, aczkolwiek sam proces przyswajania danej fabuły i, co się z tym wiąże, budowania w oparciu o nią subiektywnej historii jest czynnością. Jednak zgodnie z twierdzeniem Przyłipiaka, narrację w kontekście omawiania zespołu zagadnień takich jak wielowątkowy schemat fabularny czy zakłócenia linearności opowiadania, traktuję jako wytwór.

Określając, czym jest narracja w kontekście sztuki filmowej, należy odwołać się do tradycji literaturoznawczej jako źródła współczesnej narratologii filmowej, czy wręcz

¹⁵⁶ M. Gołąb, *Narracje obrazów*, [w:] *Patrzanie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, s.129.

¹⁵⁷ D. Bordwell, *Art. Sztuka filmowa...*, s. 102.

¹⁵⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków: Wydawnictwo: TAIWPN Universitas, 2019, s.7.

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ M. Przyłipiak, *Narracja...*, s.7.

kształtowaniu teorii narracji (w rozumieniu akademickim) w ogóle¹⁶¹. Badacze tej dyscypliny zajmowali się takimi zagadnieniami jak: analiza związków fabuły i narracji, pozycją i funkcją narratora, opisywano aspekty i walory kreacyjne narracji, ponadto analizowano dynamikę i czasowość narracji, poszukiwano wyznaczników narracyjności. Kazimierz Bartoszyński, wymieniając fazy zainteresowań badawczych narracją, stwierdza, że na początku XX wieku eksplorowano figurę narratora w powieści, nieco później zaś rozpatrywano jako „problem nadawcy i odbiorcy”¹⁶², sam zaś układ fabularny „jako układ międzyznakowy, przynależny w zakresie podłoża do różnych sztuk”¹⁶³, pojawił się w dyskursie badań narratologicznych w latach sześćdziesiątych minionego stulecia. Zmiana kierunków zainteresowań w tej dziedzinie nastąpiła pod wpływem analizy strukturalnej zapoczątkowanej przez formalistów rosyjskich (w szczególności Władimira Proppa), a następnie została podjęta w latach sześćdziesiątych przez tzw. szkołę narratologii francuskiej (Claude Bremond, Roland Barthes, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov i inni). Akademyści analizowali wspólne dla wielu tekstów kultury struktury znaczące, przyjmując założenie o istnieniu układów, będących wcześniejszymi od manifestacji językowej. Badania oparte na analizie sekwencji działań pozwoliły opisywać kompozycyjne właściwości tekstów narracyjnych, jednocześnie „miały wyróżnić i określić istotne kategorie, oraz ujawnić elementarną składnię narracji, o charakterze ogólnym, jeśli nie wręcz uniwersalnym”¹⁶⁴. Działania postaci, wynikające z nich zdarzenia rozpatrywane do tej pory osobno stały się elementarnymi jednostkami fabuły. Co należy podkreślić, w tym rodzaju badań narracji nie chodzi o „analizę ani interpretację dzieł fabularnych jako całości autonomicznych, lecz o badanie fabuły w jej odrębności od poszczególnych utworów i od określonego systemu znaków”¹⁶⁵. Tym samym analizując narracyjność dzieła już powstałego, badania ukierunkowane są na fabułę rozumianą jako zbiór pomniejszych elementów, sprzężonych ze sobą i nadających jej pewną strukturę. Owa struktura staje się przedmiotem zainteresowania. W tym wypadku termin „narracyjny” (oczywiście w pewnym uproszczeniu) można potraktować subsydiarnie ze słowem fabularyzowany. Anna Burzyńska, pisząc co prawda o wypowiedzi, definiuje narrację jako

¹⁶¹ Narratologia w pierwotnym znaczeniu istnieje od początku XX wieku, kiedy Kate Friedemann w roku 1910 opublikowała rozprawę „Rola narratora w prozie epickiej (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*)”. Podobne refleksje pojawiły się w tym okresie również w Rosji (na przykład „Teoria prozy” Wiktora Szklowskiego), stając się z czasem materiałem badań dla innych naukowców. Jednak sam termin narratologia w rozumieniu słownikowym zaczął funkcjonować w późnych latach sześćdziesiątych.

¹⁶² K. Bartoszyński, *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 93.

¹⁶³ Tamże, s. 93-94.

¹⁶⁴ T. A. van Dijk, *Działanie, opis działania a narracja*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/1, s. 147.

¹⁶⁵ K. Bartoszyński, *O badaniach...*, s. 94.

„ciąg zdarzeń uszeregowanych w porządku czasowym, rozwijających się w czasie, powiązanych z postaciami i ich środowiskiem (światem przedstawionym)”¹⁶⁶. Katarzyna Rosner zwraca uwagę, iż narracja jest „strukturą czasową, tj. rozwijającą się w czasie, a zarazem skończoną, mającą początek i zakończenie. Zarówno czasowość jak skończoność (zamknięcie) – to cechy definicyjne narracji”¹⁶⁷. Jednak w tym miejscu zauważę, że w innych ujęciach narracja w swej warstwie fabularnej nie zawsze będzie miała początek i zakończenie. Piszę o serialach kontynuowanych, których jednym z aspektów narracyjnych jest regularna proliferacja kolejnych linii narracyjnych, skutkująca niedomykaniem niektórych fabuł (np. nieoczekiwane zakończenie produkcji).

Narracja posiada zatem kilka cech dystynktywnych składających się na pewien układ zależności (wyznaczniki narracyjności). Pierwszą z nich jest kompozycja zdarzeń (fabuła) uporządkowanych w relacjach przyczynowo-skutkowych. Jest to zależność, która „uruchamia pokłady pamięci i wyobraźni potrzebne do rozwiązania zagadki”¹⁶⁸. Odbiorca zadaje sobie pytanie: „Co z tego wynika?”, oczekując na prezentację kolejnych zdarzeń. Ta kauzalna zasada jest „trybem koniecznym i nieodzownym”¹⁶⁹, nie tylko narracji filmowej, ale każdego opowiadania, utożsamianego z wytworem kulturowym, jak i codziennych potocznych opowieści funkcjonujących w obszarze relacji międzyludzkich, społecznych.

Następstwo zdarzeń występujące w szeregu zależności przyczynowo-skutkowych implikuje (aczkolwiek niekoniecznie)¹⁷⁰, wydarzenie kończące opowieść, „domykające temat”. W przypadku narracji filmowej jest to tak zwany punkt kulminacyjny (*climax*). Porządek celowy (teleologiczność) całego utworu jest własnością utrzymaną w duchu arystotelesowskiej koncepcji przedstawienia akcji skończonej, posiadającej określoną wielkość oraz porządek. W przypadku narracji filmowych celowość działania jest zazwyczaj realizowana poprzez postacie aktywne, ukierunkowane na osiągnięcie celu. Teleologiczność, czyli założenie o porządku celowym działania postaci i przebiegu w układzie zdarzeń fabularnych, jak zauważa Jacek Ostaszewski, związana jest z cechą transformacji logicznej. W oparciu o teorię Todorova wyróżnia serię pięciu podstawowych etapów: 1.) stan równowagi 2.) zachwianie równowagi 3.) rozpoznanie utraty stanu wyjściowego 4.) usiłowanie przywrócenie stanu początkowego 5.)

¹⁶⁶ A. Burzyńska, *Idea narracyjności w humanistyce*, [w:] *Narracja: teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 27.

¹⁶⁷ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2003, s. 7.

¹⁶⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 14.

¹⁶⁹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017, s. 89.

¹⁷⁰ Dla przykładu filmy epoki modernizmu filmowego, pozostawiający widzów z otwartym zakończeniem.

osiągnięciu stanu początkowej równowagi¹⁷¹. Edward Branigan nawiązując do istoty transformacji, podkreśla dwa jej kluczowe czynniki. Pierwszym jest możliwość doświadczenia zmian, drugim wystąpienie wyraźnie zarysowanego kończącego wydarzenia jako wyniku oczekiwania odbiorcy na finał narracji.

Poruszona tu kwestia występowania transformacji jest przedmiotem badań już od starożytności. W szczytowej formie takie próby podejmowali Anaksagoras, Platon, jednak to Arystoteles zbadał i opisał poszczególne elementy struktury fabularnej wraz z elementami dramaturgii występującej w tragedii i epice. Należy zaznaczyć, że dla Arystotelesa to właśnie fabuła (*mythos*) była najistotniejszym elementem tragedii, jak i epiki. Oczywiście wtedy nie funkcjonowało pojęcie narracji, jednak analizując pisma filozofa, oczywistym jest, że fabularność jest w jego teorii tożsama z tym, co obecnie nazywamy narracyjnością.

Ostatnim elementem pojawiającym się w definicji narracji jest atrybut czasowości jako składnik niezbędny dla prezentowanych zdarzeń. Organizacja czasu, będąca konstrukcyjną funkcją narracyjności, może być realizowana jako chronologiczny układ zdarzeń lub jego zaprzeczenie - anachroniczny. W pierwszym przypadku odbiorca ma do czynienia z sytuacją, gdy zdarzenia prezentowane są według następstw czasowych, zgodnie z porządkiem historii. W drugim nazywanym przez Mieke Bal anachronią [*anachronies*] występuje „różnica między układem zdarzeń w opowieści a chronologią fabuły”¹⁷², gdy poszczególne sekwencje organizowane są według zamysłu artystycznego twórcy. Inwentarz zabiegów formalnych stosowanych przez twórców filmowych celem wprowadzenia zakłóceń temporalnych jest znaczny i zawiera, między innymi, takie figury jak: retrospekcje, antycypacje (futurespekcje), inwersje, retardacje, itp. W tym miejscu, co już poniekąd zaznaczyłem w rozdziale dotyczącym zmian w narracji serialowej, warto rozróżnić dwa pojęcia opisujące porządek czasowy historii używane synonimicznie: chronologia i linearność. Pierwszy termin, jak wspomniałem, określa organizację zdarzeń zgodnych z czasowym porządkiem rozwoju historii. Linearność można podobnie zdefiniować, jednak w większości filmów (wyłączając głównie te z nurtu *mind game films* oraz narracje polifoniczne) pomimo niechronologicznego przedstawienia zdarzeń fabularnych jest wyeksponowana prymarna linia narracji charakteryzująca się spójnym logicznie (w sensie przyczynowo-skutkowym) rozwojem akcji. Widz bez problemu dekoduje

¹⁷¹ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 15.

¹⁷² M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 84.

zakłócenia przebiegu czasowego w narracji, ponieważ niechronologiczne wstawki są „dopowiedzeniami” fabularnymi.

Obecnie wielu badaczy podkreśla, że zmałowana chronologia nie musi powodować chaosu w logice opowiadania¹⁷³. Umieszczenie na wektorze czasu retrospekcji, czy futurospekcji jest jawnie sygnalizowane, tak by odbiorca zrozumiał czasoprzestrzeń dla prezentowanych wydarzeń fabularnych (informacja w postaci napisów, czy zasugerowanie wprowadzenia zmiany płaszczyzny czasowej np. przez „subiektywizację ramową”). Tego typu zakłócenie temporalne nie burzy równowagi logicznej w prezentowanej fabule, nie zakłóca linearnego odbioru serialu. Widz potrafi zaklasyfikować wydarzenia, czy to do wspomnień, snu czy projektowania przyszłości przez daną postać.

Nadmienię również, że w przypadku wielowątkowych seriali charakteryzujących się multiplikacją wątków w każdym z odcinków trudno jednoznacznie stwierdzić, iż jest zachowana chronologia dla przedstawionych wydarzeń. Opowiadanie z perspektywy wielu bohaterów niekoniecznie jest tworzone z zachowaniem reżimu chronologicznego, tym samym praktycznie, przeważająca większość seriali klasyfikowana byłaby jako narracja nieliniarna (w rozumieniu czasowego rozwoju historii). Dlatego, by odróżnić opisane sytuacje, pisząc o chronologii mam na myśli przebieg czasowy opowiadania, natomiast nieliniarność dotyczy aspektu zakłóceń temporalnych „wywołujących dezorientację i zamieszanie”¹⁷⁴ w odbiorze poznawczym widzów.

Powyższa charakterystyka narracji jest uniwersalna, jednak dla form narracyjnych, zawierających warstwę fabularną. Podkreślam znaczenie określenia „warstwa fabularna”, bo dla przykładu o obrazach, grafikach współcześnie narratolodzy również mówią, iż „budują narrację”, tylko że owa „opowieść” powstaje w umyśle odbiorcy. Przekonanie o możliwości istnienia warstwy narracji w statycznych sztukach plastycznych wynika z tego, że ponownie odwołując się do myśli Barbary Hardy, narracja związana jest z każdą dziedziną naszego życia, tym samym obrazy również będą elementami jakiejś narracji, która zaistniała w umyśle twórcy. Obrazy narracyjne tworzone z użyciem określonych zabiegów kompozycyjnych, kolorystycznych, odwoływania się do scen rodzajowych, mitów itd. wpływają na kształtowanie się na poziomie kognitywnym opowieści. Jednak w wąskim ujęciu narrację, w rozumieniu już stworzonej fabuły (ciąg wydarzeń), możemy rozpatrywać wyłącznie, o ile sam twórca stworzy czasową strukturę, na podstawie której będziemy mogli prześledzić przebieg takowych

¹⁷³ Odnoszę się do koncepcji cytowanych już w tej pracy badaczy: B. Szczekła, S. Willemsen, T. Elsaesser.

¹⁷⁴ J. Mittell, *Complex Tv...*, s.51.

zdarzeń. Odwołując się do słów Jean-Jacquesa Wunenburgera, „prowadzenie narracji zaś – czy odnosi się ona do prawdziwych faktów zewnętrznych, czy do zdarzeń fikcyjnych – wymaga gry obrazami, które składają się na fabułę”¹⁷⁵. Analizowana w tej pracy narracyjność związana jest z fabularnością jako łańcuchem zdarzeń, zaprezentowanych w układzie dynamicznym, nie zaś zamrożonych, w pewnym momencie zdarzeń. W ikonograficznym ujęciu narracji, na podstawie statycznych ilustracji, odbiorca tworzy w umyśle pełną historię. Nie tyle uzupełnia luki fabularne na zasadach interpretacji, co raczej buduje w myślach rozwijającą się opowieść.

Oczywistym jest, że ta sama fabuła w zależności od dystrybucji, czy inaczej rzecz ujmując, od formy prezentacji tekstu (serial, powieść, komiks) tworzy inny rodzaj narracji. „Fabuła jest pojęciem interdyscyplinarnym sztuk, narracja natomiast zawsze należy do jakiejś sztuki, ściślej mówiąc należy do jakiegoś języka”¹⁷⁶. Filmowe adaptacje książek wywołują inne emocje niż pierwowzory literackie. Ostaszewski mówi o podstawowych kryteriach opisu narracji, Bal wyróżnia tak zwane aspekty (*aspects*) narracji, poprzez które ta sama fabuła może być w różny sposób artykułowana w procesie narracyjnym. Wśród nich wymienia szerokie spektrum środków przynależnych różnym sztukom narracyjnym. Jednak każda z nich posiada własne walory oddziaływania na odbiorcę jak: czas, rytm, postacie, przestrzeń, focalizacja. Aspekty można potraktować jako narzędzia, którymi twórca oddziałuje na odbiorcę tekstu i, co ważniejsze, są to czynniki różniące samą narrację od fabuły. O ile ta sama fabuła może zostać zrealizowana w różnych mediach, to na skutek używania odmiennych środków wyrazu jak i aspektów narracji nabiera charakterystycznego rysu. Oczywiście ogólnie filmy czy gry komputerowe posiadają znacznie większe możliwości oddziaływania na widza niż powieść, ponieważ w tym pierwszym przypadku, narracja kształtowana jest za pomocą środków audiowizualnych.

Bordwell wśród środków formalnych za pomocą, których twórcy filmowi w procesie przedstawiania zdarzeń fabularnych tworzą narracje wymienia: wzory rozwoju akcji, porządek czasowy, zakres i głębię poinformowania, funkcję narratora. Jako najważniejsze uznaje: zakres (*range*) oraz głębię (*depth*) informacji dostarczanych przez fabułę¹⁷⁷. Ten pierwszy, nazywany horyzontem poinformowania, wpływa na zakres informacji dostarczanych odbiorcy w procesie narracji filmowej. Zakres dystrybuowanej wiedzy może być jedynie ograniczony do zakresu wiedzy głównego bohatera, jednak często bywa rozszerzony na inne postacie, zwiększając

¹⁷⁵ J. J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk: Wydawnictwo: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 38.

¹⁷⁶ J. Ostaszewski, *Historia...*, s.7.

¹⁷⁷ Zob. D. Bordwell, *Film art...*, s.99-107.

zakres wiedzy odbiorcy. Najwyższy stopień prezentacji informacji zawartych w historii następuje w narracjach, w których informacja dawkowana jest w sposób nieograniczony (lub zbliżony do takiego). Zakres informacji jaka zostaje dostarczona widzom w procesie narracji znacznie wykracza poza wiedzę jaką dysponują poszczególne postacie. Ostaszewski podejmując to zagadnienie, zawęża poziomy narracji do trzech możliwych sytuacji: narracji wszechobecnej, w której nie występuje ogniskowanie na jednej z postaci, na drugim poziomie ujawnia się wewnętrztekstowy nadawca dystrybuujący informacje fabularne. Na ostatnim poziomie następuje zawężanie progu dystrybuowanych zdarzeń do punktu widzenia postaci, czyli mamy do czynienia z focalizacją¹⁷⁸. Termin ten wykorzystywany jest zarówno do opisu stylu filmowego, dokładnie zabiegu operatorskiego polegającego na ograniczeniu (zawężeniu) pola widzenia, jak i w teoriach literackich, jako jeden z aspektów narracyjności. Fokalizację wprowadził w latach siedemdziesiątych minionego wieku na polu teorii literatury Gérard Genette, definiując tę technikę jako „filtr [...] selekcjonujący wszelką (nie tylko wzrokową) informację narracyjną”¹⁷⁹. Dla badacza jest to perspektywa, w ramach której są przedstawiane elementy fabuły. Genette dokonuje podziału na narrację nefokalizowaną bądź focalizację zerową (odpowiadająca narratorowi wszechwiedzącemu), narrację z wewnętrzną focalizacją, która dzieli się na stałą (punkt widzenia jednej postaci), zmienną (punkty widzenia różnych postaci) i wieloraką (nazywaną przez Ostaszewskiego narracją pryzmatyczną lub efektem Rashmona (*Rashomon* (A. Kurosawa, 1950))). Co ważne, w tekstach Genetta, jest akcentowane odróżnienie instancji narratora od samego podmiotu, którego percepcja jest werbalizowana¹⁸⁰. Bał, odnosząc się do badań Francuza, upraszcza kwestię, twierdząc, że „fokalizacja to związek pomiędzy «widzeniem», agensem, który patrzy i tym, co zostaje ujrzone”¹⁸¹. W tej formule focalizacja zostanie wykorzystana w sporządzanych modelach narracyjnych.

Zakres poinformowania, wiąże się z instancją narratora, nazywaną przez Genette’a „głosem narracyjnym”. Ogólnie możemy wyróżnić dwa stanowiska badawcze na gruncie nauk filmoznawczych. Pierwsze, empiryczne zakłada, że strumień audiowizualny jest już sam w sobie narracją, w ramach której może, aczkolwiek nie musi, pojawić się narrator. Tym samym, jak konstatuje Bordwell narrację należy potraktować jako zestaw wskazówek do konstruowania historii, niekoniecznie jednak, za każdym razem da się wyróżnić narratora, jako

¹⁷⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 29-30.

¹⁷⁹ G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press, 1983, s. 189.

¹⁸⁰ Tamże, 195-198.

¹⁸¹ M. Bał, *Narratologia...*, s. 151.

konkretnego nadawcę przekazu. Neoformalista podkreśla, iż próba wyróżnienia w każdym filmie fabularnym narratora staje się „fikcją antropomorfizacyjną”¹⁸²

W drugim przypadku, badacze (m.in. Seymour Chatman, Bruce Kawin, Jerrold Levinson) sprzeciwiają się takiej interpretacji, twierdząc, iż narracja bez istnienia narratora jest niemożliwa podobnie jak akt kreacji bez konkretnego twórcy. Jednak dla Chatmana narrator w filmie to suma takich elementów jak: dźwięk, aktor, kolor, światło, filmowy bohater, itd. Zgodnie z teorią badacza narracyjnej syntezy dokonuje sam widz podczas projekcji filmowej. Tym samym „mimo polemicznego zacięcia narrator – na ogólnym poziomie – to w jego rozumieniu mniej więcej to samo, co u Bordwella narracja”¹⁸³.

Problem ten uległ znacznemu uproszczeniu w poradnikach scenariopisarskich. Osoba narratora została zawężona do podmiotów, wokół których ogniskują się wydarzenia filmowe, czyli niejako postaci dominujących w fabule i posiadających własne wątki. Oliver Schutte zadaje pytania scenarzystom fabularnym „czyimi oczami widzowie powinni oglądać tę historię”¹⁸⁴, na które odpowiadając wyznacza się narratora opowiadania. W praktyce pisania scenariuszy serialowych sprowadza się to, do zadania kolokwialnego pytania „przez kogo opowiadana jest historia?”. Jak podkreśla Maciej Karpiński jest to aspekt techniczny, który scenarzyści podejmują na etapie developmentu scenariuszowego. Określenie, przez kogo opowiada się historię, nie warunkuje wybrania jednej postaci, tylko konsekwentny wybór strategii narracyjnej „nagle – nie umotywowane – porzucenie tego punktu widzenia w toku akcji odbierane będzie jako zgrzyt, jako błąd narracyjny”¹⁸⁵.

Kolejnym sposobem opisu narracji wymienianym przez Thompson i Bordwella jest głębia poinformowania będąca konwencją, mającą wskazywać na to, że widz ma do czynienia z percepcją lub świadomością postaci lub jak nazywa to Przyłipiak przekazami subiektywizowanymi, a więc uformowanymi „tak by prezentować wewnątrz postaci w diegezie”¹⁸⁶. Aspekt ten, podobnie jak zakres poinformowania, reguluje ilość informacji, w procesie narracji filmowej. Neoformaliści wyróżniają dwa rodzaje subiektywizacji: mentalną, czyli wspomnienia, przywidzenia postaci oraz percepcyjną, dotyczącą cielesnego odbioru rzeczywistości przez bohatera¹⁸⁷. Środkiem wyrazu wykorzystywanym dla

¹⁸² D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London and New York: Routledge, 1987, s. 62.

¹⁸³ J. Ostaszewski..., *Historia narracji*, s. 32.

¹⁸⁴ O. Schutte, *Sztuka czytania scenariusza*, tłum. M. Borzęcka, A. Głowska, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2015, s. 23.

¹⁸⁵ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa, 2006, s. 328.

¹⁸⁶ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, t. VII, s. 239.

¹⁸⁷ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film art...*, s.106.

przedstawiania tej pierwszej są opisy: myśli, obrazów umysłowych, wspomnień, snów czy fantazji danych postaci. By zwiększyć głębię poinformowania scenarzyści mogą wprowadzić do fabuły subiektywizacje percepcyjne, opisując w didaskaliach odgłosy, dźwięki spoza diegezy, tym samym zwiększając przyszłą perspektywę audialną jako relacji otoczenia i subiektywnego nastawienia postaci. Najpopularniejszym środkiem subiektywizacji percepcyjnej są tzw. ujęcia z punktu widzenia (*point of view shots*).

Oczywiście, jak podkreśla Ostaszewski, „rezultat obiektywizacji, bądź subiektywizacji filmowego przedstawienia jest kwestią przyjętych konwencji”¹⁸⁸. Celowy opis w scenariuszu sugerujący ukazanie stanów mentalnych postaci czy subiektywnej wizji danej sytuacji należy odróżnić od popularnych rozwiązań wykorzystywanych na etapie zdjęć, jak dla przykładu zasada alternacji planu i kontrplanu podczas dialogu dwójki osób.

Fokusując się na tym aspekcie narracji, przywołam wyniki badań opublikowane przez Mirosława Przyłipiaka w „Studiach Filmoznawczych”. Jak zauważa autor, pomimo asocjacji tego zjawiska z literaturą to „subiektywizacje filmowe mają swą bardzo silną, uwarunkowaną tworzywowo specyfikę”¹⁸⁹, przez co temat można diagnozować bez odniesień do literackich pierwowzorów. Autor dzieląc techniki subiektywizacji na pasywne lub aktywne, szczegółowo wymienia następujący inwentarz tego typu środków:

- punkt widzenia – „zespolenie patrzenia widza (a więc kamery) i postaci”¹⁹⁰
- monolog wewnętrzny, czyli nałożenia z offu głosu postaci eksplikującej widzom elementy z jej życia, relacji, których doświadcza itd.
- punkt słyszenia – „może być zespolony z fizycznym punktem widzenia, może być wyabstrahowany (wówczas nie odpowiada mu żadne określone miejsce w świecie utworu), może też być przypisany osobie.”¹⁹¹
- subiektywność swobodnie zależna – trudna do zdefiniowania zależność polegając na tym, iż pomimo braku możliwości wyróżnienia jednej z technik subiektywizacji widz ma wrażenie narracji o charakterze zsubiektywizowanym. Trudno określić warunki wystąpienia tej zasady.
- obrazy mentalne –bardzo powszechny środek filmowy, to zazwyczaj wprowadzanie deformacji obiektywnego świata (rozumianej jako przyjętej konwencji przypisane do

¹⁸⁸ J. Ostaszewski, *Narracja...*, s. 20.

¹⁸⁹ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej...*, s. 239.

¹⁹⁰ Tamże, s. 240.

¹⁹¹ Tamże, s. 241.

narracji filmowej lub jako subiektywnego odczucia widza w temacie tego co jest prawdopodobne i możliwe). Ten sposób subiektywizacji jest realizowany za pomocą różnorodnych zabiegów stylistycznych: nieostre zdjęcia, silnie deformacje obrazu (czyli ukazanie stanów fizjologicznych postaci, zaburzeń emocjonalnych), jak i łamanie reguł tego, co uznajemy za prawdopodobne: urojenia, doświadczenia wizji zmarłych osób, rozmowy z nieżyjącymi, widok pękających murów.

- Rama – „mentalny punkt widzenia: po ujęciu ukazującym nadawcę następuje obraz tego, co on myśli, czuje, wspomina”¹⁹². Jest to rodzaj wprowadzenia do przedstawienia właściwej subiektywizacji, dla przykładu, zapowiedzią pojawiającej się retrospekcji jako wizualizacji wspomnień postaci, jest zbliżenie jej twarzy, spojrzenia w lustro itp.
- dyskurs, technika, którą „realizuje się poprzez zburzenie iluzji świata przedstawionego, poprzez jawnie zadeklarowaną przemianę filmu i każdego jej elementu w wypowiedź”¹⁹³ czyli bezwiedne ujawnianie cech danej postaci w diegezie.

Przytoczone powyżej, szczegółowe rozróżnienie możliwych subiektywizacji filmowych jest znaczące dla prowadzonych badań nad narracją serialową, gdyż doskonale definiuje zjawisko „eksponowania duszy”, stanów umysłowych postaci. Jest znaczącym ułatwieniem przy diagnozowaniu aspektu głębi poinformowani widza.

W tym miejscu pochylę się nad zagadnieniem kształtowania historii filmowej na etapie pracy scenariuszowej. Niektóre z wymienionych elementów subiektywizacji, jak choćby słynne POV jest zaliczane do środków stylu filmowego, jednak w branży serialowej to głównie scenarzyści (wraz z producentami) decydują o kompozycji odcinków. Nie deprecjonuję wagi pozostałych pionów produkcji: reżyser, montażysta, aczkolwiek w didaskaliach scenariuszowych są zwierane wskazówki, które następnie zostają zrealizowane w kolejnych etapach produkcji. Nie mam na myśli *stricte* technicznych uwag typu: ujęcie, kadr, punkt widzenia, ale wynikających z kontekstu literackich opisów zawartych w didaskaliach czy wręcz z struktury samej sceny, które reżyser eksponuje za pomocą środków przynależnych stylowi filmowemu. Oczywiście wiele seriali to również autorskie wizje samych reżyserów znanych z dużego ekranu, jak dla przykładu serial: Ed Brubakera i Nicolasa Winding Refnena *Za starzy na śmierć* (*Too Old To Die Young*, Amazon Prime, 2019), nie umniejsza to jednak faktu

¹⁹² Tamże, s. 245.

¹⁹³ Tamże.

wiodącej roli scenarzystów, narzucających niektóre aspekty stylu filmowego dalszym pionom produkcji serialowej.

Repertuar aspektów i wyznaczników narracyjności, którymi filmoznawcy posługują się przy badaniu narracji filmowej jest rozleglejszy niż przedstawiony w tym rozdziale. Jednak uwzględnienie większej ilości parametrów może okazać się przydatne przy badaniu pojedynczych dzieł filmowych, analizowaniu stylu danych twórców filmowych czy nawet badaniu konkretnego nurtu, stylu filmowego. Pole badawcze, które zakreśliłem w swojej pracy dotyczy setek produkcji powstających corocznie przy udziale zmieniających się scenarzystów, reżyserów partycypujących przy danych produkcjach serialowych (nawet w obrębie jednego sezonu). Tym samym próba dookreślenia narracji serialowej z uwzględnieniem wszystkich środków opisu narracji zaproponowanych przez filmoznawców skazana jest na porażkę. Jak zauważa Wayne Both „złym doradcą zarówno dobrej lektury, jak i dobrej krytyki jest przyjmowanie abstrakcyjnych reguł, które negują żywotność poszczególnych utworów”¹⁹⁴.

3.1.2. Struktura narracyjna

Termin struktura oznacza uporządkowanie połączonych elementów stanowiących całość oraz wzajemne relacje zachodzące między tymi elementami. Szwajcarski psycholog Jean Piaget wyróżnia trzy konieczne warunki, by można w danym zbiorze poszukiwać struktury: musi tworzyć całość, w ramach której mogą zachodzić transformacje oraz w obrębie danej struktury powinny wystąpić mechanizmy samoregulacji. Rozpatrując te trzy warunki Chatman uzasadnia występowanie struktury narracyjnej niezależnie od warstwy tekstowej w filmach fabularnych¹⁹⁵. Według niego narracja filmowa tworzy całość uporządkowaną według nadrzędnej zasady, transformacja leży u podstaw ekspresji twórczej, natomiast proces samoregulacji wynika z funkcjonalności i celowości wszystkich zawartych w niej elementów. Sam termin narracja często jest ujmowany jako struktura rozwijająca się w czasie (czasowa struktura znaczenia), będąc formą, która, jak proponuje Gerald Prince – odtwarza upływ czasu, ukazując relację temporalną między dwoma stanami rzeczy i zmianę sytuacji w miarę upływu

¹⁹⁴ Cyt. za J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 35.

¹⁹⁵ Aczkolwiek nie przyznaje im odrębności względem innych dzieł narracyjnych (powieści, opowiadanie, itd.).

czasu¹⁹⁶. Katarzyna Mąka-Malatyńska wnioskuje, że każda forma opowiadania o „dramaturgii rzeczywistości” „jest nałożeniem na bieg zdarzeń konkretnej struktury. Pozwala ona na uporządkowanie rzeczywistości, ale wcale nie musi czynić jej fikcjonalną. Bez niej nie można byłoby jednak mówić o filmie”¹⁹⁷.

Niewątpliwie w filmy, jak i seriale wpisana jest struktura, która organizuje porządek zarówno narracji, jak i charakteryzujących ją aspektów. Należy jednak zadać pytanie, czym jest owa struktura w ujęciu filmoznawczym, jakie elementy wchłania, a które pozostają poza nią. Trzebiński traktując narrację jako opowiadanie, wskazuje na zawartą w niej uniwersalną strukturę: „bohater z określonymi intencjami napotyka na trudności, które w wyniku zdarzeń toczących się wokół zagrożonych celów, zostają bądź nie zostają przezwyciężone”¹⁹⁸. Podkreśla, że taka forma struktury narracyjnej może ulec licznym transformacjom. Strukturaliści zajmujący się badaniem struktury formalnej tekstu zgodnie ze swą lingwistyczną proweniencją poszukiwali jednostek podstawowych tekstu narracyjnego (jednostki C. Bremonda, funkcje W. Proppa, semy C. Levi-Straussa), wyróżniając w strukturze zestaw pewnych elementów fabularnych (postacie, wydarzenia), jednocześnie analizując relacje zachodzące pomiędzy nimi (chronologia i inne zależności). Ponieważ strukturaliści przyjęli założenie o uniwersalności poszukiwanej struktury, która miała być przynależna wszelkim tekstom kultury (dramat, powieść, komiks) ich propozycja miała charakter redukcjonistyczny. Kazimierz Bartoszyński, twierdzi, że układ fabularny „jako układ międzyznakowy, przynależny w zakresie podłoża do różnych sztuk”¹⁹⁹, pojawił się w dyskursie badań narratologicznych dopiero w latach sześćdziesiątych minionego stulecia. W tym okresie badaczy nie interesowała analiza czy interpretacja „dzieł fabularnych jako całości autonomicznych, lecz badanie fabuły w jej odrębności od poszczególnego utworu i od określonego systemu znaków”²⁰⁰. Prowadzone badania nad strukturą tekstu zostały rozszerzone o badania nad niezależnym od tekstu układem fabularnym.

David Bordwell w jednej z przeprowadzonych analiz filmowych, grupując pojedyncze sceny z filmu *Wściekły byk* (M. Scorsese, 1973) w 12 głównych części, mówi o zastosowaniu przez twórcę pewnej struktury narracyjnej²⁰¹. Na gruncie badań literackich Ziomek podkreśla,

¹⁹⁶ G. Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Berlin: Mouton, 1973, s. 58–59.

¹⁹⁷ K. Mąka-Malatyńska, *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, nr 25, s. 40.

¹⁹⁸ J. Trzebiński, *Narracja jako...*, s. 23.

¹⁹⁹ Tamże, s. 93–94.

²⁰⁰ Tamże, s. 94.

²⁰¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Art Film...*, s. 499–501.

że „Fabuła istnieje abstrakcyjnie, ale przechowywana jest w depozycie narracji, tzn. jest przez narrację artykułowana”²⁰². W tym ujęciu badania struktury narracyjnej są ukierunkowane głównie na obserwację czysto formalną struktury fabularnej, rozumianej jako uporządkowany układ zdarzeń, do których (według strukturalistów) przypisane są postacie realizujące pojedyncze funkcje.

Kristin Thompson pisząc o strukturze narracyjnej, poszerza jej definicję o elementy dramaturgiczne, opisując punkty zwrotne w konstrukcjach serialowych, tym samym wskazuje, iż struktura narracyjna jest jednocześnie strukturą dramaturgiczną utworu²⁰³. Struktura narracyjna w tym rozumieniu staje się wynikiem badania fabuły, jak i przebiegu dramaturgicznego danego utworu. Zwraca na to uwagę Marek Hendrykowski, który opisując paradygmaty konstrukcji scenariuszowej filmów fabularnych, wspomina o strukturze scenariuszowej, do której zalicza „podział na sceny, akty, progresję dramaturgiczną wyrażenie zaznaczone punkty zwrotne”²⁰⁴.

Podkreślam, iż struktura fabularna wpisana w narrację będzie kluczowym terminem wykorzystywanym w części praktycznej niniejszej pracy. Co ważne, struktura fabularna współczesnych seriali jest konstrukcją wielowątkową, na którą składa się kilkadziesiąt wątków w ujęciu jednego sezonu. Tym samym ten czynnik będzie w szczególności rozpatrywany w przypadku badania struktury fabularnej seriali. Interesują mnie relacja pomiędzy schematami (gotowymi wzorcami), którymi operują scenarzyści serialowi w kontekście powstających w oparciu o nie struktury fabularne nadające indywidualnych cech każdej wypowiedzi narracyjnej.

3.1.3 Schematy fabularne w narracji

Na początku uściślę relację terminu struktura ze schematem. Ten drugi w definicji językowej oznacza gotowy wzór czegoś, wielokrotnie powielany, natomiast struktura jest elementem organizującym całość i podlegającym transformacjom. Często te słowa traktowane

²⁰² J. Ziomek, *O sztukach fabularnych*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 1, s.30.

²⁰³ K. Thompson, *Storytelling...*, s. 55.

²⁰⁴ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, s. 202.

są tautologicznie, aczkolwiek struktura w warstwie semantycznej posiada większy zakres znaczeniowy. Badając strukturę można odnaleźć zawarty w niej schemat. Jak wskazuje Bartoszyński, w ramach badań literatury, analizując strukturę fabularną jesteśmy w stanie wyróżnić w niej trzy warstwy, z których jedna będzie zespołem „schematów fabularnych czy figurą fabularną”²⁰⁵ (pozostałe to struktura powierzchniowo-tekstowa fabuły i zespoły elementów nazywane funkcjami fabularnymi). Te same wzory rozwoju fabularnego mogą wystąpić w różnych narracjach (serialowej, filmowej, komiksowej itd.) i, jak zauważa słusznie Brian McFarlane, „dzielić ten sam schemat fabularny, ten sam surowiec, lecz różnić się wykorzystaniem odmiennych strategii fabularnych, które zmieniają następstwo, inaczej rozkładają akcenty, które jednym słowem uniezwyklają schematy fabularne”²⁰⁶.

Struktury fabularne powstają w wyniku „wyboru i kolejnościowego uporządkowania z góry założonych elementów schematów fabularnych, tworząc szeregi owych elementów”²⁰⁷. Struktura fabularna, jest poziomem organizacji fabuły ustanawiającym podstawowe „uporządkowania zdarzeń (zwłaszcza czasowe i przyczynowe), oraz sieć relacji między postaciami w nich uczestniczącymi”²⁰⁸. Łukasz Plesnar pisze, iż strukturę fabularną jako układ procesualno-zdarzeniowy da się zredukować do schematu zdarzeniowego²⁰⁹ (czyli fabularnego). W tym ujęciu zatem powtarzalność pewnych cech formalnych (formalne w aspekcie tej pracy, bo również funkcjonują schematy stylu filmowego) w narracji serialowej konstytuują schematy, według których kształtuje się strukturę fabularną.

W praktyce scenariopisarskiej schematy fabularne funkcjonują jako wzorce czy to pojedynczych zdarzeń czy całych sekwencji, które powinny zaistnieć w konkretnym momencie projektowanej przez scenarzystę fabuły filmowej. Oczywiście w tym przypadku schemat przebiegu fabuły jest uzupełniony dodatkowymi czynnikami, w których eksponuje się momenty przełomowe dla rozwoju danej historii. Ta kwestia będzie omówiona w kolejnym rozdziale.

Kwestią sporną jest to, kiedy można mówić o funkcjonującym w narracji konkretnym schemacie fabularnym. Władimir Propp przebadał około 100 bajek rosyjskich²¹⁰, neoformaliści określili cechy narracji klasycznej przebadawszy wstępnie około 200 filmów, Syd Field

²⁰⁵ K. Bartoszyński, *O badaniach utworów fabularnych...*, s. 96.

²⁰⁶ B. McFarlane, *Tło problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s.24.

²⁰⁷ Tamże, s. 105.

²⁰⁸ „wątek”, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego..., s.148.

²⁰⁹ Ł. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 203.

²¹⁰ Do swoich badań Propp wybrał bajki ze zbioru rosyjskich baśni ludowych (1855— 1864) autorstwa Aleksandra Afanasjewa zapisanych pod numerami 50— 151.

sformułował paradygmat filmowy, czytając, jak podaje w swych podręcznikach, setki scenariuszy, Linda Aronson tworząc schematy narracji równoległych, wymienia po kilka przykładów do każdego z nich (ilustruje to przykładami filmów w liczbie od trzech do siedmiu). Trudno więc dookreślić w sposób stricte naukowy, kiedy powtarzalność w przebiegu zdarzeń zaczyna funkcjonować jako schemat. Dlatego biorąc pod uwagę próbę reprezentatywną, dla której przeprowadzam badania, w tytule pracy używam pojęcie struktura narracyjna zamiast schemat. Używając w niniejszej pracy terminu struktura, mam na myśli zespół relacji formalnych w fabule (konstrukcji narracji) wraz z zachodzącymi między nimi zależnościami (chronologia i kauzalność), w przeciwieństwie do słowa schemat, które interpretuję jako już ustalony wzorzec struktury (np. paradygmat Fielda, osiem sekwencji Franka Daniela).

Jak zostało wspomniane wcześniej, narracyjność łączy się z pojęciem fabularyzacji, bez względu na to, czy mówimy o wytworze artystycznym czy codziennym „snuciu opowieści”. Tą drugą formę narracji również charakteryzuje kompozycja zdarzeń uporządkowanych w relacjach przyczynowo-skutkowych oraz pewna rozciągłość czasowa. Charakterystyczne jest to, że w obydwu przypadkach tworzenie narracji (jako opowieści) oparte jest na korzystaniu z schematów fabularnych (czasami nazywanych również schematami narracyjnymi).²¹¹ Trzebiński wyjaśnia, że ośrodkiem dla tworzenia wszelkich narracji są „schematy narracyjne”, zawierające odpowiednie procedury interpretacyjne tworzące „dramaturgiczny model określonej sfery świata”²¹². Dzięki nim jesteśmy w stanie tworzyć narracje w oparciu o przyswojone wcześniej fakty²¹³. Schematy narracyjne są więc wzorcami, istotnymi układami odniesienia, w ramach których może funkcjonować opowieść. Trzebiński wskazuje cztery obligatoryjne komponenty schematu narracyjnego, są to: a) bohaterowie historii dziejącej się w czasie; b) ich wartości, intencje, plany, cele, do których dążą; c) możliwe komplikacje i przeszkody w realizacji celów; d) droga do celu – szanse pokonania trudności i realizacji intencji²¹⁴. Trzebiński pisząc o niezbędnych komponentach schematu, wyróżnia dwie znaczące rzeczy. Po pierwsze, podmiotowy charakter narracji, konieczny celem nadania jej spójności przy uwzględnieniu indywidualnej roli bohatera jako podmiotu działań narracyjnych. Drugim zauważalnym elementem jest uwypuklenie warstwy fabularnej, zawierającej „dramaturgiczny

²¹¹ Ogólnie abstrahując od tematu narracji serialowo/filmowej, całe postrzeganie rzeczywistości polega na przywoływaniu tzw. schematów poznawczych, których uczymy się od samego początku istnienia podmiotu

²¹² J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002, s. 23.

²¹³ Tamże, s. 34.

²¹⁴ Tamże, s. 23.

model” określonej sfery świata, czyli elementy dramaturgii, które według niego są immanentne dla struktury narracji²¹⁵.

O dramaturgii filmowej będę pisał w kolejnym rozdziale, natomiast w tym miejscu zdefiniuję termin nieodłącznie związany z narracją, a więc skupię się na pojęciu fabuła. Dla Arystotelesa fabuła (*mythos*) to (artystycznie) „uporządkowany układ zdarzeń”²¹⁶. Ta definicja pojawia się w większości opracowań tematu²¹⁷ oczywiście jeśli analizujemy fabułę powstałą na etapie literackim, jakim można nazwać scenariusz filmowy czy serialowy. Fabuła będąca jednostką morfologiczną warstwy fabularnej filmu „porządkuje ekranowe zdarzenia, nadając im oczekiwany przez adresata logiczny sens”²¹⁸, nabierając „statusu dominanty konstrukcyjnej przekazu”²¹⁹. Fabuła, może kojarzyć z sobą najróżniejsze elementy spektaklu: zdarzenia, sytuacje, postacie i ich zachowania, przedmioty, motywy czy wątki, które ułożone w logiczną całość stanowią układ przyczyn i skutków”²²⁰. Bordwell i Thompson rozpatruje opowiadanie jako system formalny, konstatując, że fabuła jest zbiorem „wszystkiego, co jest wizualnie i audialnie obecne w filmie i nam przedstawione”²²¹.

Mikie Bal w tekście narracyjnym wyróżnia trzy warstwy: tekst (*text*), opowieść (*story*) i fabułę (*fabula*)²²². Neoformaliści wskazują na inwentarz fabuły tzn. zwracają uwagę, iż składają się na nią wszystkie elementy przedstawione w danym utworze. Bal fabułę definiuje w duchu arystotelesowskim jako uporządkowany układu zdarzeń wskazując na jej przedstawienie w określony sposób (audio-wizualnie)²²³. Badaczka wywodzi zgodność między, fabułą a logiką wydarzeń”. Jednocześnie dzieli jej części składowe na elementy stałe jak: (aktorzy, lokacje obiekty i przedmioty) i elementy zmienne (procesy), skupiając się na mechanizmach, które charakteryzują fabułę jako „specyficzne pogrupowanie serii wydarzeń”²²⁴.

W tradycji badań literackich (jak i filmowych) funkcjonuje pojęcie sjużetu, który będąc formą podawczą dla tekstu, zawiera również wszelkie twórcze zniekształcenia czy zaburzenia

²¹⁵ Tamże, s. 24-25.

²¹⁶ Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1988, s.31.

²¹⁷ Zob. M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017; M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie, warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa: Wydawnictwo Rabid, 2006; Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990

²¹⁸ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, s. 90.

²¹⁹ Tamże, s. 92.

²²⁰ Tamże, s.87.

²²¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film art...*, s.87.

²²² M. Bal, *Narratologia...*, s.8.

²²³ Tamże, s. 3.

²²⁴ Tamże, s. 197.

konstrukcji czasu narracji i fabuły wobec czasu zewnętrznego. Plesnar definiuje go jako „następstwo wydarzeń przedstawionych w dziele, ukazanych w kolejności, w jakiej pojawiały się one w ramach warstwy przedstawionej”²²⁵. Analizując filmowy sjużet, widz układa wydarzenia z zachowaniem logiki i chronologii wydarzeń, konstruuje fabułę. Bordwell i Thompson rozszerzają zakres tego pojęcia pisząc, iż „sjużet to dramaturgia filmu fabularnego, uporządkowany zestaw wskazówek skłaniających nas do wyciągnięcia wniosków i gromadzenia informacji o historii”²²⁶. Fabuła zatem w myśl kognitywnej wykładni zostaje przez twórców opracowana w sjużecie będącym „artystycznym” uporządkowaniem zdarzeń przez twórców „filmowej prezentacji zdarzeń”²²⁷. W pracy celowo nie posługuję się tym określeniem, ze względu na to, iż w opracowaniach poświęconym serialom sjużet jest archaizmem. Podobnie w praktyce scenariopisarskiej termin ten nie funkcjonuje. Fabuła jest zazwyczaj nazywany układem wydarzeń, według zamysłu artystycznego bez rozpatrywania ich chronologii.

W tym przypadku pojawia się kolejna rozbieżność badawcza, ponieważ w literaturze przedmiotu występuje różnica w tych dwóch określeniach (*story/plot*), co spowodowane jest odmienną interpretacją tego terminu, w zależności od tego, na jakie źródła się powołujemy. Opierając się na teoriach formalistów rosyjskich fabuła będzie sjużetem²²⁸, jeśli zaś na terminologii używanej przez anglojęzycznych twórców filmowych fabuła, będzie ciągiem wydarzeń przedstawionych w filmie. Problemów nastroczają również tłumaczenia tekstów, dla przykładu Irena Fessel, tłumacząc teksty Chatmana w „Pamiętnikach Literackich” *story* tłumaczy jako fabuła²²⁹. Alicja Helman przywołując w *Słowniku pojęć filmowych* teorie Chatmana *story* tłumaczy jako historia²³⁰. Natomiast poszukując angielskiego odpowiednika fabuły (będącej „chronologicznym i logicznym ciągiem wydarzeń przedstawionych”), używa terminów „plot”, „story”, „narrative”, „fable” wskazując, iż to, którego z tych terminów będzie używał dany autor zależy od intuicji piszącego, albo z góry przyjętych przezeń założeń i rozróżnień²³¹. Bordwell i Thompspon elementy „wszystkich wydarzeń składających się na

²²⁵ Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia...*, s. 204.

²²⁶ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*,..., s. 52.

²²⁷ Tamże, s. 50.

²²⁸ Zob. P. Fast, *Przeciwstawienie "fabuła-sjużet" w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1982, nr 6, s. 81-83.

²²⁹ S. Chatman, *O teorii opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75/4, s. 199.

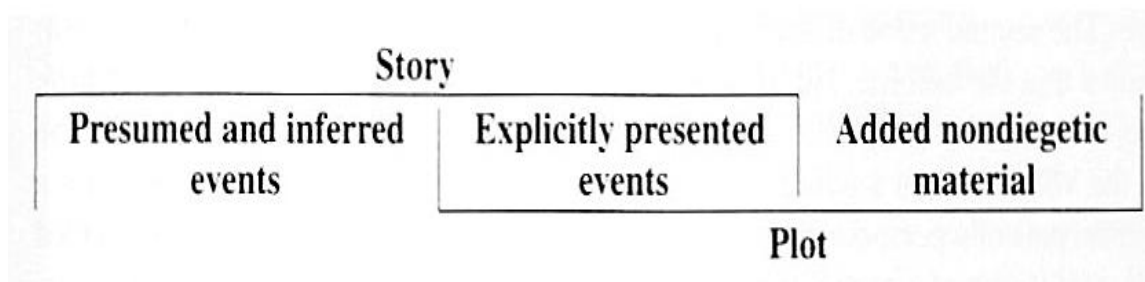
²³⁰ Zob. „Narracja” [w:] *Słownik pojęć filmowych*, tom 5, red. A. Helman, Wrocław: Wiedza o kulturze 1993, s. 21.

²³¹ Tamże.

opowiadanie, zarówno tych zaprezentowanych bezpośrednio, jak i tych wywnioskowanych przez widza”²³² nazywają historią.

Odniosę się do kwestii polskiego tłumaczenia pracy Bordwella i Thompson. Po wydaniu w 2009 podręcznika tychże autorów „Film art. Sztuka filmowa” (tłumaczenia Bogna Rosińska) pojawiły się zastrzeżenia w kwestii translacji, co do niektórych terminów. Tomasz Kłys w artykule „Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art. An Introduction.” kwestionuje tłumaczenie między innymi wyrazów *plot* i *story*, zauważając, iż w odniesieniu do formalnych teorii winno się tłumaczyć *story* jako historię lub fabułę a *plot* bezsprzecznie powiązać z terminem wprowadzonym przez formalistów rosyjskich sjużet²³³. Oczywiście zgadzam się z tym poglądem, iż w kontekście badań prowadzonych przez rosyjskich formalistów²³⁴, tak powinno się je interpretować. Jednak zauważę, iż sami neoformaliści wprowadzają pewne nieścisłości definicyjne, gdyż terminy którymi operują, na przestrzeni kilku dekad były przez nich rozbieżnie interpretowane. Korzystając w niniejszej pracy z różnych prac naukowych neoformalistów, przyjąłem wersję interpretacyjną zaczerpniętą z oryginalnego wydania „Film art. Introduction”. Nadmienię, iż definicja pojęć przyjętych w tej pracy wynika z próby dostosowania terminów, którymi operuję, z wykładnią używaną przez praktyków filmowych (producentów, scenarzystów, reżyserów).

Rysunek 1. Rozróżnienie pomiędzy *story* / *plot*.



Źródło: D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Introduction...*, s. 77

Jak wynika z powyższego schematu dla Thompson i Bordwella historią filmową są nie tylko zaprezentowane, przedstawione wydarzenia, ale również wywnioskowane czy

²³² D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa...*, s. 87.

²³³ Zob. T. Kłys, *Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art. An Introduction*, „Kwartalnik filmowy” 2010, nr 71-72, s. 324.

²³⁴ Odsyłam również do artykułu Piotra Fasta, *Przeciwstawienie "fabuła-sjużet" w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 1982, nr 6, w którym śledząc historię badań prowadzonych przez formalistów rosyjskich, autor zauważa niekonsekwentne używanie przez nich terminów sjużet i fabuła, z których może wynikać różne rozumienie tychże pojęć. Fast wskazuje również na różne stanowiska polskich literaturoznawców względem pary pojęć „fabuła — sjużet”.

dopowiedziane elementy przez odbiorcę. Historia zatem staje się czymś subiektywnym, bo ukształtowanym indywidualnie w umyśle każdego z odbiorców danych treści. Historia powstaje wskutek interpretacji zaprezentowanych wydarzeń w filmie i uzupełnianych przez widza luk fabularnych. Tym samym można badać fabułę jako element zaprezentowany widzom, a nie historię będącą w ujęciu neoformalnym fabułą (opracowaną w sjużecie) zinterpretowaną indywidualnie przez każdego z odbiorców. W kontekście tej pracy, fabuła będzie interpretowana jako ciąg zdarzeń przedstawionych w poszczególnych odcinkach seriali, zgodnie z kolejnością ich zaprezentowania. Natomiast jak wspominałem wcześniej, słowo fabuła pojawia się również jako linia fabularna (*plot line*) będąc wyrazem synonimicznym do wątku, czyli ciągu zdarzeń o więzi przyczynowo-skutkowej²³⁵.

Zwrócę uwagę na nieścisłość używanych w amerykańskim przemyśle telewizyjnym pojęć *story A*, *story B* (lub *plot A*, *plot B*), którymi nazywa się poszczególne wątki w serialach jako składniki wpisane w fabułę, a nie powstałe na skutek interpretacji przez odbiorców. Jest to przykład zatarcia się różnic pomiędzy *story/plot* w popularnym nazewnictwie i traktowanie tych pojęć subsydiarnie.

Jak wspominałem wcześniej, w utworach fabularnych można zidentyfikować pewne powtarzalne wzory rozwoju akcji (transformacje według Todorova) zwane schematami fabularnymi. Owe wzorce są przedmiotem zainteresowania badawczego praktycznie od początku XX wieku, kiedy to formalisci rosyjscy opracowali schemat opowiadania literackiego, wyróżniając kilka elementów, składających się na jego fabułę. Nie będę dokonywał całościowego przeglądu tych badań, jedynie wskażę na powtarzalność owego schematu, który występuje w narracjach bez względu na to, czy przynależy jest sztuce literackiej czy filmowej. Według formalistów w daną opowieść widz zostaje wprowadzony poprzez ekspozycję wyznaczającą „wyjściowy skład osób i ich związki między sobą”²³⁶. Tutaj następuje podział na ekspozycję „prostą”, gdy z postaciami zostajemy zaznajomieni na początku opowiadania lub „opóźnioną”, gdy postacie i ich stan poznajemy w sposób pośredni.

²³⁵ Odwołam się do wyjaśnienia E. M. Forestera. Zdanie „Umarł król i umarła królowa” jest historią, zdanie „Umarł król potem z tęsknoty królowa” jest fabułą. Historia może być zbiorem niedopowiedzeń, fabuła jest logiką. Pytając o fabułę, scenarzystę pyta się o logikę zdarzeń, wyływanie, kontynuacyjność. Fabuła może zawierać znikomą historię, lub odwrotnie doskonała historia nie posiadać dobrze skonstruowanej fabuły. Dla Johna Truby jak i scenarzystów fabuła to określenie techniczne – „splot różnych wydarzeń” będąc jedną z składowych tego co ma wpływ na kształt historii. Inne elementy to m.in. „przesłanka, charakter, argument moralny, świat, symbol, scena i dialog” Zob. J.Truby *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, London: Faber & Faber, 2007.

²³⁶ B. Tomaszewski, *Tematyka. Tematyczna budowa*, tłum. C. Gołkowski, T. Kowalska, I. Szczygielska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia* red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006, s.120.

Po wprowadzaniu powinien nastąpić zespół zdarzeń „naruszających bezruch sytuacji wyjściowej i wprowadzających ruch”²³⁷, czyli zawiązanie akcji. Dalszy rozwój fabuły, w ujęciu Borysa Tomaszewskiego, to konflikt pomiędzy postaciami, które są wobec siebie w pewnego rodzaju „położeniu”, czyli są powiązane ze sobą różnego rodzaju związkami. Czynnikiem napędzającym fabułę są momenty, w których bohaterowie pragną zmienić swoje położenie, jednak większość z nich kieruje się odmiennymi celami, co determinuje występowanie sytuacji konfliktowych. Formaliści podkreślają, że rozwój wydarzeń fabularnych jest implikowany przechodzeniem z jednego stanu do drugiego w wyniku „kolizji i walki między osobami”²³⁸. Punkty kolizyjne w konsekwencji są przyczyną dalszej intrygi będącej „wariacją działania” i zdarzenia naruszającego porządek. Tego typu wariacje formaliści rozkładają na trzy elementy w ujęciu dialektycznym – tezę będącą zawiązaniem intrygi, antytezę rozumianą jako punkt kulminacyjny i syntezę, czyli rozwiązanie. Oczywiście pisząc o formalistach, nie sposób pominąć dokonań Władimira Proppa, który to zainspirował narratologów do poszukiwania schematów fabularnych całościowo wchodzących w skład tzw. struktur głębokich przynależnych wszelkimi sztukom narracyjnym. Według Proppa w bajkach postacie podejmują ciąg działań (funkcji), których kolejność jest zawsze stała. Podstawową jednostką morfologiczną przy definiowaniu struktury bajki staje się funkcja, którą Propp precyzuje jako „działanie bohatera określone z punktu widzenia jego doniosłości dla toku akcji”²³⁹. Badacz maksymalną liczbę funkcji określił na trzydzieści jeden możliwych zachowań danego bohatera. Uzupełnił je nieokreśloną liczbą funkcji pomocniczych. Zasada tworzenia abstrakcyjnych jednostek i definiowania różnego rodzaju kombinacji tych jednostek stała się asumptem dla dalszych działań badawczych.

Wymieniając przykłady schematów fabularnych w filmach, Kristin Thompson przekrojowo analizując ponad sto filmów z lat 1910 – 1940 w książce *Storytelling in the New Hollywood* (1999) rozpoznaje występowania czterech aktów w fabułach filmów fabularnych, które nazywa odpowiednio: ustanowienie, komplikacja, rozwój i klimaks (*beginning/setup, complication action, development, climax*)²⁴⁰. Bordwell w *Narration in the Fiction Film* (1985) opisuje, według niego kanoniczny, format opowiadania wyróżniając sześć części schematu

²³⁷ Tamże, s. 117.

²³⁸ Tamże, s. 116.

²³⁹ W. Propp, *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1968, nr 59/4, s. 207.

²⁴⁰ K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard: Harvard University Press, 1999, s. 22-25.

szablonowego (*template*) struktury narracyjnej, nazywając je odpowiednio: wprowadzenie postaci i ustawień, wyjaśnienie stanu rzeczy, komplikowanie akcji, zdarzenia wynikające, zakończenie (*introduction of setting and characters, explanation of a state of affairs, complicating action, ensuing events, outcome, ending*)²⁴¹.

Można oczywiście podać przykłady kolejnych schematów fabuł filmowych (Edward Branigan, Sarah Kozloff, Marek Hendrykowski, Linda Aronson i in.) jednak zawsze zauważalny będzie w nich, jak to nazywa Bordwell, „kanoniczny wzorzec opowiadania”. Natomiast odrębną kwestią, którą zajmują się głównie teoretycy scenariopisarstwa, wykładowcy twórczego pisania, dramaturdzy są wzorce rozwoju dramaturgicznego fabuły, powstające na kanwie schematów fabularnych. Są to struktury dramaturgiczne (czasami tłumaczone jako dramatyczne (ang. *dramatic*)), poprzez stosowanie których twórcy dążą do maksymalizowania wrażeń odbiorczych widzów.

3.1.4 Schematy dramaturgiczne w strukturze narracyjnej

Przywołane wcześniej pojęcia jak struktura fabularna czy sjużet można zaliczyć do terminologii badawczej używanej głównie przez akademików. Jednak należy mieć na względzie, że twórcy filmowi też wypracowali i rozwinęli własne kategorie, które są z powodzeniem używane na etapie developmentu filmowego czy scenariuszowego. Dlatego należy odróżnić teorie scenariopisarskie, funkcjonujące w piśmiennictwie poradnikowym od retoryki i teorii filmu w ujęciu akademickim. Metody opisowe z podręczników scenariopisarskich są sceptycznie traktowane przez badaczy jako te, które nie zostały poddane gruntownej weryfikacji, a wiedza na ich temat jest dostarczana przez osoby nie legitymujące się wykształceniem naukowym. Teoretycy filmu, tacy jak Seymour Chatman, David Bordwell, odmiennie konceptualizują dramaturgię niż praktycy scenopisarstwa. Dla tych drugich struktura dramaturgiczna przyszłego filmu czy serialu jest jednym z podstawowych narzędzi kształtowania kompozycji filmu w przeciwieństwie do badaczy akademickich traktujących ją

²⁴¹ D. Bordwell, *Narration in ...*, s. 35.

marginalnie, ponieważ to jeden z wielu aspektów, poprzez które realizuje się narrację w filmie fabularnym. Należy również odseparować od siebie i doprecyzować pojęcia struktury fabularnej od struktury (kompozycji) dramaturgicznej filmu.

Struktura dramaturgiczna zwana również strukturą scenariuszową, z uwagi na to, iż kształtowana jest na etapie konstruowania historii fabularnej, powstaje na etapie developmentu scenariuszowego. Niezaprzeczalnie istnieje związek między zaplanowaną w scenariuszu strukturą dramaturgiczną a gotowym filmem, jednak nie ma tu równoważności. Natomiast dramaturgia filmowa kształtowana jest na poszczególnych etapach tworzenia filmu od pomysłu do finalnego montowania poszczególnych ujęć. Oczywistym inaczej wygląda warsztat scenarzysty, a innym zakresem środków dramaturgicznych operuje montażysta filmowy. Sama jednak struktura dramaturgiczna kształtowana jest głównie podczas pisania scenariusza filmowego. Oczywiście niewielkie zmiany są wprowadzane na etapie planu zdjęciowego, czy w montażowni, niektórzy wręcz podkreślają tworzenie właściwej dramaturgii w późniejszych etapach. Dla przykładu Krzysztof Kieślowski twierdził, iż jego filmy powstają na stole montażowym i tam *de facto* jest kształtowana ich warstwa dramaturgiczna. Znany sposób kreowania dramaturgii czy poetyki filmów dokumentalnych jest etap ich montowania, kiedy to dopiero można mówić o docelowym przebiegu wydarzeń. Niezaprzeczalnie jednak struktura dramaturgiczna w przypadku seriali jest organizowana głównie przez scenarzystów, którzy są ostatecznymi decydentami (poza samym producentem) w kwestii struktury projektowanych narracji.

Terminem „dramaturgia” Ostaszewski określa „zbiór zasad kompozycyjnych, dotyczących sposobów konstruowania i przedstawiania akcji i świata fikcyjnego, w którym ona się rozgrywa”²⁴². Referując techniczne aspekty konstrukcji dramaturgicznej utworów filmowych wymienia podział na akty, ich długość, punkty zwrotne itp. Ekspertki Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej opiniując wnioski o dofinansowanie produkcji filmowej, poddają ocenie konstrukcje dramaturgiczne przyszłych filmów. W konstrukcji dramaturgicznej jest opisany rozwój fabuły wraz z artykulacją wydarzeń o zwiększonej lub zmniejszonej dramaturgii. Owa artykulacja odróżnia go od schematów fabularnych, o których Branigan pisze, że nie odnoszą „się bezpośrednio do takich problemów jak oczarowanie odbiorcy, reakcja emocjonalna czy uczestnictwo w opowiadaniu (oddziaływanie na odbiorcę za pomocą

²⁴² J. Ostaszewski, hasło: „dramaturgia”, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010.

manipulowania punktami widzenia)”²⁴³, na to zwraca się uwagę w strukturze dramaturgicznej czy opracowanych na potrzeby scenariopisarstwa schematach scenariuszowych, zawierających opisy tzw. przebiegów dramaturgicznych. Tak jak porządek fabularny oparty jest na przyczynowo-skutkowej zależności, tak porządek dramaturgiczny zakłada występowanie pewnych charakterystycznych aspektów dramaturgicznych. Tym samym, jeśli następuje opis zdarzeń w określonym porządku temporalnym, będzie mowa o fabule filmowej, jeśli ten opis dodatkowo zostanie uzupełniony aspektami dramaturgicznymi będziemy mieli do czynienia ze strukturą dramaturgiczną. Pisząc o aspektach, mam na myśli najważniejsze elementy struktury scenariuszowej, takie jak podział na poszczególne akty (wstęp, rozwinięcie, zakończenie), progresję dramaturgiczną, czyli w każdym kolejnym zdarzeniu ujawnianie informacji o większej sile oddziaływania emocjonalnego na widza oraz o przełamaniach dramaturgicznych, czyli punktach zwrotnych w sposób zasadniczy odmieniających losy bohaterów. Przyjmuję zatem, iż termin struktura fabularna (przebieg wydarzeń) ma węższy zakres niż struktura dramaturgiczna (dramaturgiczny przebieg zdarzeń).

Anglojęzyczny termin, który jest bliskoznaczny i pokrewny terminowi struktura dramaturgiczna to *story arc* (nazywane również: *narrative arc*, *dramatic arc*). Kategoria ta obejmuje elementy kompozycji dramaturgicznej (punkty zwrotne, opis progresji dramaturgicznej itd.), których wprowadzenie maksymalizuje wrażenia emocjonalne u odbiorcy. Jest on głównie używany przez praktyków filmowych do opisu przebiegu linii dramaturgicznej w układzie zdarzeń. Niektórzy traktują również *story arc* jako gotowe wzorce (schematy dramaturgiczne), którymi posługują się twórcy filmowi (patrz. trójkąt Freytaga, paradygmat Fielda itp.). Przebieg fabularny nie musi zawierać *story arc* lub zawierać jego szcążkowe elementy byśmy mogli mówić o historii (*story*). Relacjonując (opowiadając) jakies zdarzenie zazwyczaj taka historia zawiera w sobie zwrot akcji czy punkt kulminacyjny, które to warunkują zaistnienie szcążkowego *story arc*. Oczywiście nie będzie to opowieść o tak silnym oddziaływaniu emocjonalnym, co podobne, ale oparte na bazie umiejętnie użytego *story arc* i zaadaptowanie w oparciu o niego wydarzeń fabularnych, poprzez które zostałaby wyeksplikowana dramaturgia danej fabuły. Umiejętne użycia tego narzędzia jest jednym z elementów nauki sztuki tworzenia scenariuszy filmowych.

Wojciech Otto słusznie zauważa, iż struktura dramaturgiczna funkcjonuje w ramach każdego dzieła filmowego, natomiast schematy dramaturgiczne mogą być powielane (np. kino

²⁴³ E. Braninga, *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu* red. i tłum. Jacek Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suczyński, 1998, s. 129.

hollywoodzkie), ale też modyfikowane lub podważane na potrzeby twórczej ekspresji²⁴⁴ zwłaszcza w kinie autorskim, a także definiowanym jako modernistyczne bądź postmodernistyczne.

W praktyce by zbudować logiczną, a jednocześnie immersyjną narrację, twórcy korzystają z różnych schematów dramaturgicznych (niekoniecznie świadomie) zawierających „podstawowe zasady dramaturgii filmowej”²⁴⁵. Zasadność ich używania w procesie twórczym podkreśla wielu zawodowych reżyserów czy scenarzystów. Wśród nich można wymienić takich twórców filmowych, jak m.in. Pier Paolo Pasolini, stwierdzający, że scenariusz jest „strukturą zdążającą ku innej strukturze”²⁴⁶, Macieja Karpińskiego, twierdzącego, że „zapisana na papierze historia, nie posiadająca struktury scenariusza – nie jest scenariuszem filmowym”²⁴⁷, czy Filipa Bajona, wskazującego, iż punkty zwrotne muszą się znaleźć w konkretnych miejscach w scenariuszu²⁴⁸. Polski konsultant scenariuszowy Filip Kasperaszek, współtwórca Atelier Scenariuszowego, podkreśla, iż w około 80 procentach współczesnych produkcji filmowych można odnaleźć schemat dramaturgiczny zgodny z amerykańskimi zasadami dramaturgii filmowej²⁴⁹. Konieczność korzystania z dostępnych modeli struktury dramaturgicznej na etapie developmentu scenariuszowego zauważa Otto, stwierdzając, że „w toku filmowej opowieści pojęcie struktury nabiera ogromnego znaczenia, stanowiąc wykładnię konstrukcyjną tekstu słownego i zaprojektowanego w nim programu przyszłego dzieła filmowego”²⁵⁰.

Schematy, którymi posługują się twórcy, projektując fabułę, są propagowane w amerykańskim systemie produkcji filmowej. Model producencki wręcz wymusza na twórcach ich stosowanie czy konstruowanie przebiegu wydarzeń fabularnych według sprawdzonych i wielokrotnie powielanych schematów. Dotyczy to zarówno historii filmowych, jak i serialowych. Co jednak ważne i o czym już wspomniałem we wcześniejszych rozdziałach twórcy małego ekranu posługują się modelami dramaturgicznymi będącymi połączeniem konstrukcji filmowej i specyfiki seriali telewizyjnych (podział na odcinki, przerwy reklamowe

²⁴⁴ W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. XVI/no 25, s. 76.

²⁴⁵ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...*, s. 137.

²⁴⁶ P. P. Pasolini, *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 1973, nr 2, s. 39.

²⁴⁷ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...*, s. 138

²⁴⁸ Wykład z dnia 20.03.2013 roku prowadzony dla studentów III roku scenopisarstwa PWSFTViT w Łodzi.

²⁴⁹ Zob. Polskie Radio, *Audycja czwórki Atelier Scenariuszowe – sztuka pisania nietuzinkowych tekstów*. <https://www.polskieradio.pl/10/3943/Artykul/1778560>, (data dostępu 10.07.2019).

²⁵⁰ W. Otto, *Paradygmat i suspens...*, s. 73.

itd.). W przypadku seryjności taki model można rozpatrywać na poziomie pojedynczego odcinka, jak i całego sezonu. Jednak pomimo specyfiki seriali, podstawowe zasady dramaturgii są wspólne zarówno dla filmów kinowych, jak i produkcji małego ekranu, dlatego w dalszej części rozprawy prześlę najważniejsze schematy dramaturgiczne, którymi posługują się twórcy filmowi.

Analizę zjawiska należy rozpocząć od nawiązań do *Poetyki* Arystotelesa. Jak zauważa Zofia Mitosek, filozof w swych rozważaniach wskazał na dwa aspekty formotwórcze sztuki. Formowanie materiału rozumiane jako przemiana akcji w fabułę literacką oraz drugi – jako „modelowanie materii życiowej, emocji i mniemań odbiorców przez obramowanie estetyczne”²⁵¹. Obydwa aspekty stały się tematem dwudziestowiecznej nauki o literaturze, jednak to pierwszy z czynników jest przedmiotem zainteresowania twórców wywodzących się z kręgu formalistów. Pomimo tego, iż nie jest to rodzaj metodologii badawczej tylko wytyczne warunkujące maksymalizację doświadczeń emocjonalnych z odbioru danego dzieła, nazywane przez Hiltunena „doświadczeniami przyjemności właściwej”²⁵², to poszczególne składowe obecnie propagowanych schematów dramaturgicznych są rozwiniętą formułą, tego co filozof zaproponował dwa tysiące lat temu. Stagiryńczyk usankcjonował trójaktową formułę, która stała się dramaturgicznym imperatywem w storiellingu, także w naukach scenariopisarskich. Określił proporcje między poszczególnymi aktami opowiadania, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne (wprowadzenie, rozwój wydarzeń, zakończenie). Wyszczególnił i zdefiniował pojęcia, które są składowymi fabuły: „perypetia” jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, która odbywa się według podanych zasad”²⁵³, „rozpoznanie” jako „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia lub nieszczęścia”²⁵⁴ i „patos”, czyli „bolesne lub zgubne zdarzenie”²⁵⁵. Powyższe elementy struktury dramaturgicznej branża filmowa zaliczyła do jednej kategorii określanej jako punkty zwrotne, które zasadniczo odmieniają przebieg wydarzeń fabularnych. Arystoteles, w przeciwieństwie do współczesnych badaczy, nie umiejscawiał tych punktów w konkretnym momencie rozwoju utworu tylko udzielił ogólnych wskazówek, co do dramaturgicznych następstw związanych z ich wprowadzeniem oraz kolejnością występowania.

²⁵¹ Z. Mitosek, *Teorie badan literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1983, s. 32.

²⁵² A. Hiltunen, *Arystoteles w Hollywood*, tłum. K. Długosz, Warszawa: Wydawnictwo Myśliński, 2018, s. 5.

²⁵³ Arystoteles, *Retoryka – Poetyka...*, s. 31

²⁵⁴ Tamże, s. 32.

²⁵⁵ Tamże, s. 33.

Pomimo tego, iż w kolejnych stuleciach badano konstrukcje dramatów scenicznych (Horacy, Eliusz Donat, Henrik Ibsen), to nie miały one wpływu na ukształtowanie paradygmatów filmowych. Należy jedynie wspomnieć o spopularyzowanych w drugiej połowie XX wieku badaniach prowadzonych przez niemieckiego dramaturga Gustava Freytaga. W sformułowanej przez siebie strukturze dramaturgicznej²⁵⁶, popularnie nazywanej obecnie trójkątem lub piramidą Freytaga, wymienia oraz charakteryzuje pięć aktów dotyczących utworów scenicznych:

- ekspozycja wprowadzająca,
- rozwój akcji – zarysowanie konfliktu,
- punkt kulminacyjny lub punkt zwrotny, w którym następuje odmiana losów bohatera,
- rozwiązanie akcji, które może zawierać ostateczny moment zawieszenia, podczas którego nie ma pewności co do ostatecznego wyniku konfliktu,
- *dénouement*, właściwe rozwiązanie, ostateczny wynik dramatu.

Opisany przez niego schemat przeniknął nie tylko do branży filmowej, ale również stał się wzorcem dla struktury dramaturgicznej w opowiadaniach, wystąpieniach publicznych czy reklamach telewizyjnych. Analizując późniejsze teorie mające wpływ na kształtowanie schematów dramaturgicznych można wymienić Lajosa Egri, czy Georgesa Polti, którzy co prawda nie proponowali gotowych wzorców struktur dramaturgicznych (Egri wręcz przedkładał bohatera nad fabułę), to jednak ich obserwacje i zalecenia miały wpływ na kształtujące się hollywoodzkie scenariopisarstwo.

Trudno jednoznacznie ustalić datę, kiedy w branży scenopisarskiej zaczęły funkcjonować wzory schematów dramaturgicznych, którymi pisarze posługiwali się przy opracowywaniu fabuł filmowych. Linda Seger sugeruje, iż w pierwszych latach istnienia wielkich studiów filmowych twórcy rekrutujący się głównie ze środowiska pisarzy czy dramaturgów scenicznych, opracowując scenariusze opierali się na intuicji (talencie). Nie istniały jako takie wytyczne czy szablony fabularne ze wskazówkami przebiegu dramaturgicznego²⁵⁷. Wykładnią były jedynie tłumaczenia tekstów Arystotelesa czy Freytaga, „kino korzystało z bardziej bezpośredniej tradycji, którą (...) stanowił teatr dziewiętnastowieczny, szczególnie zaś szkoła

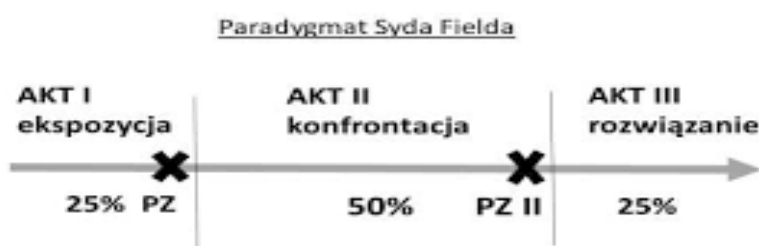
²⁵⁶ Zob. G. Freytag, *Technique of the Drama*, Chicago: S.C. Riggs & Co, 1986.

²⁵⁷ L. Seger, *Syd Field: A Historical Perspective*, <https://scriptmag.com/features/syd-field-historical-perspective> (data dostępu 01.08.2020).

dobrej kompozycji”²⁵⁸. Dopiero w latach siedemdziesiątych zbadał i opisał strukturę dramaturgiczną filmu fabularnego amerykański scenarzysta, teoretyk, wykładowca uniwersytecki Syd Field. Nawiązując do arystotelesowskiej formuły dramaturgicznej dzieła narracyjnego, wyodrębnił istnienie trzech aktów filmowych (początek, środek i zakończenie) oraz występowanie dwóch punktów zwrotnych pod koniec aktów fabularnych. Kluczowym jest tutaj pojęcie punktów zwrotnych, którymi operuje się w strukturze filmowej nader często. Są to przełamania dramaturgiczne w sposób zasadniczy odmieniające losy głównych bohaterów. Punkty zwrotne mają „bardziej generalny charakter niż pozostałe lokalne punkty zwrotne”²⁵⁹, charakteryzuje je zwrot akcji dokonujący się za sprawą jakiegoś zdarzenia będącego „punktem kulminacyjnym w odniesieniu do sąsiednich scen na płaszczyznach: tematycznej, poznawczej i emocjonalnej”²⁶⁰.

W ostatnim trzecim akcie Field wskazał na tak zwany moment kończący (*climax*), czyli właściwe rozwiązanie i występujące po nim wybrzmienie opisujące dalsze losy postaci. Oprócz tego scenarzysta założył występowanie punktu inicjującego historię w pierwszym akcie, czyli zdarzenia determinującego zaistnienie historii filmowej (czynnik zakłócający egzystencję protagonistów) oraz tak zwanego *midpointu*, czyli wydarzenia usytuowanego mniej więcej w połowie trwania filmu, w którym bohater podejmuje działanie, od którego „nie ma odwrotu”²⁶¹.

Rys. 2. Graficzne przedstawienie paradygmatu Syda Fielda.



Źródło: Opracowanie własne

Rozwinięciem fieldowskiego paradygmatu jest formuła sześciu etapów (*six-stage structure*) wprowadzona przez Michela Hauge’a. Scenarzysta dzieli każdy z aktów na dwie

²⁵⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 86.

²⁵⁹ Tamże, s. 101.

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ Zob. S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York: Random House Press, 1982.

części, co w sumie przekłada się na sześć etapów, zaś zakończeniem każdego z nich jest charakterystyczny punkt zwrotny. Jak twierdzi autor omawianej koncepcji: „punkty zwrotne zawsze zajmują to samo miejsce w historii. Tak więc, to, co dzieje się po upływie 25. procent czasu w 90-minutowej komedii, będzie identyczne z tym, co dzieje się w tym samym momencie trzygodzinnej epopei”²⁶². Same punkty zwrotne będące zakończeniem poszczególnych etapów Hauge umiejscawia w stałych miejscach rozwoju filmowej historii, procentowo przedstawia się to w następujący sposób: 10%, 25%, 50%, 75%, ostatni punkt zwrotny jest ruchomy (90%-99%). Scenarzysta każdemu z etapów nadaje charakterystyczną nazwę na podstawie kluczowej funkcji, jaką ma spełniać dany etap oraz opisuje sytuację, z jakimi jest konfrontowany główny bohater filmowy: Etap I – Konfiguracja/ustanowienie/ekspozycja (*The setup*). Etap II – Nowa sytuacja (*The new situation*). Etap III – Postęp/rozwój (*Progress*). Etap IV – Komplikacja i wyższe stawki/perypetie (*Complications and higher stakes*). Etap V – Finałowa konfrontacja (*The final push*). Etap VI – Następstwa/konsekwencje (*The aftermath*)²⁶³.

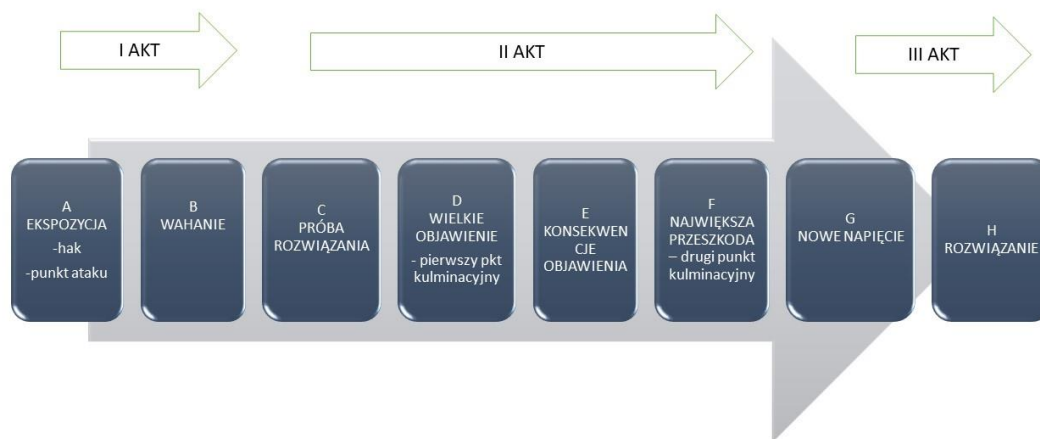
Podobną metodę w konstrukcji struktury narracyjnej jak Hauge proponuje reżyser i scenarzysta Frank Daniel, dzieląc fabułę filmową na osiem sekwencji (*sequence approach*) rozgrywających się w 10 – 15 minutowych interwałach czasowych²⁶⁴. Daniel nie tyle skupia się na trójaktowości dzieła co na poszczególnych jego częściach, sekwencjach. Każda z nich posiada wewnętrzną strukturę z wyraźnie zarysowanym centralnym punktem dramatycznym, wokół którego nadbudowana zostaje pozostała treść danej sekwencji. Autor koncepcji opisuje każdy z korpusów fabuły, charakteryzując występujący w nim układ zdarzeń wraz z ich funkcjami dramaturgicznymi. Kolejność występowania po sobie sekwencji jest ściśle określona, jednak nie wszystkie muszą zaistnieć w każdym utworze filmowym.

²⁶² M. Hauge, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays* <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts> (data dostępu 10.07.2019).

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ Zob. P. J. Gulino, *Screenwriting: The Sequence Approach*, New York: Continuum International Publishing Group Inc, 2004.

Rys. 3. Osiem sekwencji filmowych według Franka Daniela



Źródło: opracowanie własne

Nieco odmienne podejście w odniesieniu do schematów fabularnych proponuje amerykański teoretyk scenariuszowy Blake Snyder, rozpatrując szczegółowo tak zwane *beaty* fabularne. W przemyśle filmowym, jak i telewizyjnym pod pojęciem *beatu*²⁶⁵ rozumie się zdarzenie fabularne (wraz z wprowadzeniem, jak i wybrzmieniem) rozwijające fabułę. Kolokwialnie tłumaczy to Linda Anderson, pisząc w swoim podręczniku, iż każdy *beat* jest „krokiem naprzód w historii filmowej”²⁶⁶. Zazwyczaj w fabule filmu komercyjnego ma miejsce kilkadziesiąt tego typu zdarzeń (a więc *beatów*), ich liczba zamyka się na ogół w przedziale między sześćdziesiąt a dziewięćdziesiąt. Snyder wyodrębnia z tego zbioru piętnaście według niego kluczowych, następujących kolejno po sobie *beatów* co około dwanaście minut (nazywa je *beat sheets*). Każda tego typu jednostka w sposób znaczący wpływa na rozwój fabuły²⁶⁷. Snyder charakteryzuje poszczególne *beaty*, opisując ich znaczenie dla przebiegu dramaturgii filmowej.

²⁶⁵ Mam na myśli tzw. *plot beats*, gdyż termin *beat* ma w scenariopisarstwie kilka odmiennych znaczeń.

²⁶⁶ L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s.78.

²⁶⁷ Zob. B. Snyder, *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2005.

W zaprezentowanych tutaj, jakby się wydawało zróżnicowanych propozycjach typologizacji schematu dramaturgicznego zauważalny jest kanoniczny wzór opowiadania, a więc podstawowy schemat paradygmatu opowiadania filmowego zdiagnozowany wcześniej przez Syda Fielda. Jego uniwersalność można wytłumaczyć redukcją, której dokonał autor przy organizacji porządku fabularno-dramaturgicznego, co da się także podsumować żartobliwym stwierdzeniem, iż Field jest tłumaczem Arystotelesa na język Hollywood. Kolejni badacze eksplikowali szczegółowo zagadnienia dotyczące dramaturgii związanej z punktami zwrotnymi, sekwencji wpisanych w poszczególne części historii filmowej czy wręcz z aptekarską precyzją (Michael Hauge) wyliczali, w którym momencie czasu ekranowego powinien wystąpić taki zwrot akcji.

Odmienne spojrzenie na przedstawione wzorce prezentuje węgierski filmoznawca Andrása Bálinta Kovács. Badacz, analizując sposoby organizacji fabuły filmów okresu modernizmu, wprowadził kategorie „szablonów trajektorii narracyjnej” (ang. *narrative trajectory patterns*), wskazując na dwa odmienne od linearnego schematy opowiadania: trajektorię cyrkularną oraz spiralną²⁶⁸. Pierwszy typ dotyczy sytuacji dramaturgicznych, w których centralny problem opowiadania nie zostaje rozwiązany, fabuła zatem zatacza koło. Zamiast klasycznego climaxu widz finalnie obserwuje sytuację będącą powtórzeniem ustawienia dramaturgicznego z początku filmu (np. *Złodzieje rowerów* reż. V. de Sica, 1948). W układzie trajektorii spiralnej schemat zaproponowany przez Węgra charakteryzuje brak wystąpienia (lub zanik) inicjalnego konfliktu przesłoniętego odbiegającymi od głównego wątku sytuacjami dramaturgicznymi. To w konsekwencji prowadzi do braku jednoznacznej konkluzji pod koniec filmu (jako przykład *400 batów*, reż. F. Truffaut, 1959). W obydwu zaprezentowanych schematach widoczne jest zatarcie teleologii w przebiegu fabularnym.

Kovács obserwację trajektorii narracyjnych oparł na filmach twórców z epoki filmowego modernizmu, postrzegając ten nurt jako formację zamkniętą. Ostaszewski podkreśla, iż modernizm to właśnie okres w kinie światowym, gdy zaczęto „eksperymentować z pozornie nienaruszalną, klasyczną konstrukcją dramaturgiczną”²⁶⁹. Jednak pomimo zauważalnych zakłóceń w klasycznej strukturze fabularnej objawiającej się brakiem wyrazistego zakończenia wątku głównego, to – jak podkreśla Bordwell – filmowy modernizm

²⁶⁸ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press 2007, s. 78 – 80.

²⁶⁹ J. Ostaszewski, *Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2019, nr 19, s. 82.

„odtwarza przypadkowe działania protagonistów, milczy o ich przyczynach, uwypukla nic nieznaczącą akcję i pauzy oraz nigdy nie ujawnia efektów działań”²⁷⁰. W tym paradygmacie opowiadania często określanym jako kino artystyczne, struktura fabularna jako układ zdarzeń staje się podrzędną względem relacji psychologicznych między postaciami czy obrazowaniem ich „stanu umysłów”.

Często, zwłaszcza w poradnikach scenariopisarskich, pojęcie struktura dramaturgiczna jest traktowane zamiennie z pojęciem struktura narracyjna. Jednak nie można między nimi postawić znaku równości, bo to pierwsze dotyczy aspektów dramaturgicznych w przebiegu fabularnym, a struktura narracyjna zawiera w sobie wszystkie elementy kształtujące narrację. Hendrykowski wyjaśniając znaczenie paradygmatu, czyli gotowego wzorca struktury dramaturgicznej, stwierdza, iż jest to „ujmowanie konstrukcji w kategoriach projektu struktury narracyjnej”²⁷¹. Wynika z tego, że struktura dramaturgiczna jest podrzędna czy wręcz na usługach tworzonej narracji, porządkuje dyskurs opowiadania o bohaterze (bohaterach) maksymalizując emocje u widzów. Odczytywanie i analizowanie struktury dramaturgicznej jest więc badaniem pewnych wzorców w konstrukcji scenariuszowej, którymi posłużyli się twórcy (świadomie lub intuicyjnie) przy projektowaniu dzieła filmowego.

3.1.5 Struktura wielowątkowa

Narracje fabularne mogą być zarówno jednowątkowe, jak i wielowątkowe, jednak z opowieści tego pierwszego typu praktycznie nie korzysta się w kinie komercyjnym. Jednowątkowość występuje w etiudach, filmach krótkometrażowych, rzadziej średniometrażowych. Najczęściej twórcy dzieł średnio-, jak i długometrażowych korzystają ze struktur co najmniej dwu wątkowych, aczkolwiek w niektórych niszowych nurtach kina artystycznego, jak na przykład w filmowym neomodernizmie, cała narracja może być zbudowana na jednym wątku²⁷².

²⁷⁰ D. Bordwell, *Narration in the...*, s. 206.

²⁷¹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, s. 202.

²⁷² R. Syska, *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. XIII, nr 22, s. 102.

Bez względu na liczbę wątków, dominującą strukturą fabularną w kinie są narracje jednoogniskowe oparte na wątku głównym, w którym wszelkie poboczne historie spełniają podrzędną funkcję: „opowiadają najczęściej o związkach i relacjach”, jedynie eksponując historię główną, „nadając jej odpowiedni koloryt”²⁷³. Bordwell podkreśla, iż klasyczne kino hollywoodzkie, które wyznaczyło formalne standardy dla innych twórców operuje zaledwie dwoma wątkami. Pierwszy wątek główny zawiera jasno zarysowany wektor działania dla głównego bohatera, drugi wątek ukazuje jego relacje uczuciowe²⁷⁴, nadaje kolorytu postaciom, w konsekwencji wzmocniając intensyfikację odczuć emocjonalnych widzów. Tego typu strategia narracyjna, jak pisze Branigan, „dostarcza widzom większych możliwości przedstawienia sobie związków przyczynowych i sposobności do posuwania się do przodu w ramach całej historii”²⁷⁵. Oczywiście dyktat dwuwątkowości nie stanowi reguły, a jest jedynie dominującym trybem opowiadania, który stosuje się w większości filmów. Czasami długość trwania filmów wręcz wymusza na twórcach wprowadzenie dodatkowych wątków (np. filmy Martina Scorsese). W innych przypadkach może to wynikać z przyjętej strategii kształtowania narracji, w której specjalnie szafuje się wątkami, by naświetlić problematykę czy przesłanie filmu z wielu perspektyw (np. *Przekręt*, reż. G. Ritchie, 2000). Bez względu na to, czy – jak w klasycznym Hollywood – twórcy budują fabuły w oparciu o dwa wątki, czy rozciągają wertykalnie opowiadane historie, to wątek główny „centralizuje” wszelkie zdarzenia.

Odrębną kategorię stanowią fabuły, które nie podlegają paradygmatowi narracji jednoogniskowej tylko składają się z tak zwanych wątków równoległych: *Na skróty* (reż. R. Altmana, 1993), *Magnolia* (reż. P. Anderson, 1999). W tym przypadku dramaturgię każdego z nich należy traktować indywidualnie. Aspektowi struktur wielowątkowych (równoległych) nie poświęca się zbyt wiele miejsca w podręcznikach scenariopisarskich. Zwykle ogranicza się one jedynie do odnotowania faktu istnienia filmów opartych na tak zwanych narracjach równoległych, w których nie występuje nadrzędna linia fabularna. Wynika to z faktu, iż dominującą formą narracji jest eksplikowanie jednego dominującego wątku.

Inaczej sytuacja wygląda w przypadku narracji serialowej. Wielowątkowość jest jednym z podstawowych kryteriów odróżniających produkcje małego ekranu od kina fabularnego. Jak wskazałem wcześniej, już w czasie dominacji seriali epizodycznych, produkcje konstruowano w oparciu o trzy lub cztery wątki (*story* A, B, C, D). Sytuacja uległa

²⁷³ O. Schutte, *Sztuka czytania...*, s. 83.

²⁷⁴ Zob. D. Bordwell, *Narration in the fiction film...*, s. 157

²⁷⁵ E. Branigan, *Schemat fabularny...*, s. 143.

zmianie po emisji serialu *Posterunku przy Hill Street*, gdzie w kolejnych odcinkach następowało nawarstwianie wątków z wcześniejszych epizodów. Produkcja ta stała się asumptem do stopniowego wprowadzania seriali kontynuowanych z symultanicznie rozwijanymi wątkami. Dlatego też jednym z najważniejszych aspektów narracji serialowej jest nie fakt wystąpienia wielowątkowości, co strategię twórcze polegające na operowaniu poszczególnymi liniami narracyjnymi i powstające w wyniku ich praktykowania schematy fabularne. Jak już wspomniałem temat ten jest traktowany zdawkowo w narracji filmowej, ponieważ kwestia ta została w pewien sposób ustandaryzowana. To znaczy jedną z podstawowych zasad dramaturgii filmowej jest ograniczanie liczby wątków, gdyż ich nadmierna liczba wpłynęłaby na powstanie dużych luk w przestrzeni fabularnej pomiędzy zdarzeniami danego wątku. Dominujący model filmów fabularnych opierających się na, jak wskazuje Bordwell, dwu wątkach wręcz neguje konieczność rozbijania struktury narracyjnej na poszczególne wątki. Dlatego temu zagadnieniu nie poświęcają uwagi badacze, jak i teoretycy scenopisarstwa. Problem wielowątkowości (jako narracji z wątkami równoległymi) w filmach fabularnych jako jedna z nielicznych badała brytyjska scenarzystka Linda Aronson, proponując sześć typów modeli stosowanych przez twórców filmowych w opowiadaniu historii z fabułami równoległymi. W następujący sposób charakteryzuje ona każdy z modeli:

- a) Narracja tandemowa - brak centralnego punktu spajającego wśród poszczególnych wątków. Każda z przedstawionych historii posiada głównego bohatera. Dominantą jest temat i przesłanie filmowe, któremu podporządkowane są przedstawiane historie. Filmy: *Na skróty* (reż. R. Altmana, 1993), *Magnolia* (reż. P. Anderson, 1999), *Traffic* (reż. S. Soderbergh, 2000).
- b) Narracja z multiprotagonistą – jedna „wspólna historia” dla głównych postaci, jednak każda z nich tworzy własny wątek, w wyniku czego widz obserwuje grupę jako całość, a jednocześnie „indywidulaną podróż każdej z postaci oraz interakcje między bohaterami”²⁷⁶. Filmy: *Szeregowiec Ryan* (reż. S. Spielberg, 1998), *American Beauty* (reż. S. Mandes, 1999), *Gosford Park* (reż. R. Altman, 2001).
- c) Narracje z podwójną podróżą – szczególna odmiana narracji z multiprotagonistą zawężona do dwóch głównych postaci. Równorzędnie opowiadane, symultanicznie rozwijające się historie powstają w oparciu o wydarzenia z życia dwóch bohaterów filmowych. Filmy:

²⁷⁶ L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s. 251.

Tajemnica Brokeback Mountain (reż. A. Lee, 2005) *Życie na podsłuchu* (reż. F. Henckel von Donnersmarck, 2006) *Vicky, Cristina, Barcelona* (reż. W. Allen, 2008).

- d) Narracja z retrospekcją – Aronson wyróżnia retrospekcje proste (dopowiadające) oraz złożone. Do drugiej grupy zalicza filmy, w których wprowadzane licznie przywołania wcześniejszych wydarzeń układają się w samodzielny wątek, tym samym więc wielowątkowość może być rozpatrywana w kontekście dwóch (lub więcej) równoległych narracji. Filmy: *Slumdog. milioner z ulicy* (reż. D. Boyle, 2008), *Obywatel Kane* (reż. O. Welles, 1941), *Ciekawy przypadek Benjamina Buttona* (reż. D. Fincher, 2008).
- e) Narracja z historiami konsekwentnymi – filmy, w których twórcy „prezentują niedokończone, a czasem zamknięte historie, kolejno jedną po drugiej, łącząc je pod koniec”²⁷⁷. Istotnym elementem jest zdarzenie lub ciąg takowych wiążących poszczególne fabuły. Filmy: *Pulp Fiction* (reż. Q. Tarantino, 1997), *Rashmon* (reż. A. Kurosawa, 1950), *Amores Perros* (reż. A. G. Iñárritu, 2000).
- f) Narracje z przełamanym tandemem – w przeciwieństwie do typu „tandemowego” przedstawione fabuły są prezentowane nielinearnie (przełamana chronologia zdarzeń). Zaburzenia w kolejności prezentowanych zdarzeń nie muszą dotyczyć wszystkich wątków, a jedynie wybranych. Filmy: *21 gramów* (reż. A. G. Iñárritu, 2003), *Godziny* (reż. Stephen Daldry, 2002), *Miasto gniewu* (reż. P. Haggis, 2004)²⁷⁸.

Jako uzupełnienie przedstawionej taksologii, krótko wspomnę o samym schemacie dramaturgicznym tych wątków. Pomimo znaczących różnic w budowie narracji równoległych w kontekście filmów z dominantą głównego wątku Aronson podkreśla, że szablony dramaturgiczne poszczególnych fabuł „mocno opierają się na tradycyjnym modelu trzech aktów”²⁷⁹. Powyższą konstatację potwierdza Stelmach pisząc, iż w rozbudowanych wielowątkowych utworach „struktura głęboka poszczególnych wątków pozostaje w wyraźnym związku”²⁸⁰ z klasyczną Bordwellowską formułą opowiadania. To wskazuje jak mocno zakorzeniony jest trójaktowy paradygmat opowiadania w konstruowaniu wszelkich historii filmowych. Z pozoru skomplikowane (konstrukcyjnie) fabuły Tarantino czy Iñárritu, wpisujące się w nurt postmodernistycznej twórczości, rozłożone na pojedyncze wątki operują w ramach konstrukcji klasycznym schematem. Maciej Karpiński analizując *Pulp Fiction*, wskazuje ten

²⁷⁷ Tamże, s. 381.

²⁷⁸ Tamże, s. 203-380.

²⁷⁹ Tamże, s. 206.

²⁸⁰ M. Stelmach, *Nielinearne trajektorie...*, s. 91.

film jako przykład „struktury co prawda bardzo skomplikowanej, ale bynajmniej nie przeczącej generalnym założeniom dramaturgii filmowej”²⁸¹.

Opisane przez Aronson schematy struktury scenariuszowej filmów fabularnych mogą stanowić punkt odniesienia dla badań prowadzonych nad rozkładem wątków w serialach. Należy jednak zaznaczyć, że pomimo, wystąpienia złożonej wielowątkowości w przywołanych przez Aronson filmach nie można bezpośrednio transponować powyższych wzorców na struktury narracyjne występujące w serialach. Różnorodność wynika z trzech czynników: czasu trwania seriali, podziału poszczególnych linii fabularnych na odcinki i uwarunkowania związanego z funkcjonowaniem stacji nadawczych. Koniecznym wydaje się choćby skrótowe odniesienie się do tych różnic.

Czas trwania pełnometrażowych filmów fabularnych (czas ekranowy) to około sto minut, podczas gdy wielosezonowe seriale, w zależności od ilości wyprodukowanych sezonów, zawierają się w przedziale czasowym od kilkunastu do kilkudziesięciu godzin (lub więcej). Dla przykładu serial *Walking Dead* na chwilę obecną posiada już jedenaście sezonów, dodatkowo od dziesiątego sezonu zaczęto w transzy wypuszczać po 22 odcinki zamiast 16, co przekłada się na około 130 godzin czasu ekranowego. Tym samym struktura dramaturgiczna, jak i korelacja między wątkami będzie podlegała innemu paradygmatowi opowiadania.

Druga różnica wynika z posługiwania się przez współczesnych twórców modelem fabuły funkcjonującej w ramach struktur epizodycznych. W tradycyjnych serialach wprowadzano maksymalnie cztery wątki (wspomniane wcześniej *story A, B, C, D*). Obecnie tworzą one często dominantę tematyczną danego odcinka zintegrowaną z ogólnym tzw. *season arc*. Nazwę to spotkaniem tradycji z nowoczesnością. Pomimo kontynuacyjności, która od przeszło dwu dekad na stałe gości w narracji serialowej, powodując, iż seriale ogląda się niczym długie filmy, scenarzyści „tworząc *story arcs* muszą planować strukturę fabularną pod każdy pojedynczy epizod, jak również pod trwającą historię”²⁸². Świadczy to o tym, iż nie porzucono tradycyjnej formuły operowania wątkami przynależnymi tylko do jednego odcinka.

Trzecim elementem warunkującym odmienny typ wielowątkowości w serialach względem fabuł filmowych jest typ finansowania sieci telewizyjnych. Praktycznie od początku ich istnienia głównym źródłem dotowania są wpływy od reklamodawców. Warunkuje to

²⁸¹ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...*, s. 163.

²⁸² K. Thompson, *Storytelling...*, s. 62.

przerywanie programów, w tym także seriali, blokami reklamowymi. Wiele seriali, które są emitowane przez stacje streamingowe (Netflix, HBO, Amazon) bez przerw reklamowych, w oryginale powstały na zamówienie sieci telewizyjnych, które wymagały, by stosowano, co kilkanaście minut czasu ekranowego zawieszenie dramaturgiczne (*cliffhanger*). Jednak, podkreślę, iż opisana sytuacja, warunkuje specyficzną budowę w ramach poszczególnych epizodów, natomiast nie ma znaczącego wpływu na konstrukcję dramaturgiczną w ujęciu całego sezonu.

3.1.6 Struktura narracyjna w serialu

W amerykańskim przemyśle serialowym od samego początku jego istnienia (późne lata czterdzieste) stworzono schematy opowiadania historii zamkniętej w ramach jednego odcinka. Serie epizodyczne tworzone według tych samych wzorców, jedynie ze zmieniającymi się treściami i formą podawczą. Jak wskazywałem wcześniej, złamanie tych zasad nastąpiło dopiero wraz z pojawieniem się seriali kontynuowanych w latach osiemdziesiątych. Jednak pomimo pojawienia się w tamtym okresie kilku nowatorskich produkcji, twórcy nadal korzystali z istniejących zasad konstruowania seriali praktycznie w niezminionej formie. Serie epizodyczne w przeciwieństwie do filmów fabularnych (posiadających zazwyczaj dwie linie fabularne) składają się z kilku²⁸³ linii fabularnych (wątków) nazwanych odpowiednio *story* „A”, „B”, „C”, „D” itd. Wątkiem A nazywa się linię fabularną, która buduje główną historię danego odcinka. Historie poboczne (B, C, D ...) mogą być skorelowane z głównym wątkiem odcinka lub jedynie swobodnie wpisywać się w całościowe opowiadanie (np. *story* D może wprowadzać jakiś rodzaj wątku komediowego będącego „odciążeniem” dla głównej fabuły)²⁸⁴.

Obecnie w czasach dominującej produkcji neoseriali, „w których wątki rozwijane są przez kilka epizodów, czasami trzy, cztery, w innych przypadkach nawet jedenaście czy

²⁸³ Jak zauważa Christina Kallas, poszczególne odcinki zazwyczaj zawierały maksymalnie cztery linie fabularne. Nie wszyscy twórcy korzystali z czterech wątków, często zależało to od „zagęszczenia” wydarzeń wątku głównego, gdy dla przykładu niektóre odcinki *Z archiwum X* czy *Monka* oparte są wyłącznie na *story* „A”. Zob. P. Douglas, *Writing the Tv Drama Series, second edition*, Los Angeles: Forest Stewardship Council, 2007, s. 72.

²⁸⁴ Zob. , P. Douglas, *Writing the Tv Drama Series...*, s. 71-72.

dwanaście”²⁸⁵ nie obowiązuje zasada czterech wątków, jak i kończenia ich pod koniec danego odcinka. Nie oznacza to oczywiście, iż twórcy całkowicie porzucili ukonstytuowane zasady tworzenia struktur fabularnych seriali poprzez rozpisywanie i dzielenie historii odcinków na poszczególne *story*. Nadal hierarchizuje się wątki, którymi scenarzyści operują, lecz nie w ramach odcinka, ale w odniesieniu do całej, opowiadanej w danym sezonie historii. Jednak, pomimo ich kontynuacyjności, co podkreśla Daniel Calvisi, wątki w ramach odcinka tworzą zamknięte struktury, tak by motyw przewodni (temat) odcinka posiadał klasyczny podział na wprowadzenie, rozwinięcie i zakończenie oraz w takiej formie wpisywał się w progresywnie rozwijaną opowieść²⁸⁶. Twórca i producent seriali jakościowych Glen Mazzara zauważa, że są różne formy opowiedzenia telewizyjnej historii. Współtworząc poszczególne odcinki serialu *Walking Dead*, spotkał się po raz pierwszy z sytuacją, gdy nastąpiło odejście od tradycyjnego A- B- C *story* i skupiania się na poszczególnych wątkach w rozumieniu tradycyjnym. Dalej konstatuje, iż często poszczególne linie narracyjne są przypisywane do konkretnych postaci i to ich historie są naczelną zasadą organizującą rozwój fabuły, niekoniecznie związane z tematem danego odcinka (jak w tradycyjnych serialach). Jako przykład wymienia *Grę o tron* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019), gdy dany epizod może zawierać w sobie jakąś tematycznie przypisaną do tego odcinka fabułę, jednocześnie takowej zawierać nie musi. Ponadto Mazzara podkreśla, że nie zawsze główny bohater jest eksponowany, czasami to poboczna postać dominuje w konkretnym epizodzie²⁸⁷. Zauważalne jest wskazanie przez niego strategii, w której pomimo ciągłości fabularnej pojedyncze wątki mogą tworzyć (współtworzyć) temat danego odcinka przy jednoczesnej interakcji z fabułą danego sezonu. Mittell twierdzi, iż jednym z pierwszych etapów pracy scenarzystów serialowych są spotkania odbywające się kilka tygodni przed rozpoczęciem danego sezonu, by zbudować drabinkę sezonu, określić cele i zdecydować o rodzaju „sezonowej struktury narracyjnej”²⁸⁸, która będzie organizowała przebieg fabularny danej transzy serialowej.

Drugim charakterystycznym elementem schematów struktury serialowej jest podział odcinków na akty, które mają zupełnie inne znaczenie niż akty w ujęciu Arystotelesa, czy filmowego paradygmatu Fielda oznaczającego trzyaktową konstrukcję: wstęp, środek i zakończenie. Odpowiedniejsze dla aktów w przemyśle serialowym byłoby określenie

²⁸⁵ P. Holland, *The Television Handbook...*, s. 114.

²⁸⁶ Zob. D. Calvisi, *Story Maps: Tv Drama. The Structure of the One-hour Television Pilot*, Redondo Beach: Act Four screenplays, 2016, s. 32-33.

²⁸⁷ N. Landau, *The TV Showrunner's Roadmap...*, s. 178.

²⁸⁸ J. Mittell, *Complex TV...*, s. 91.

„sekwencji” lub „segmentu” opowiadania, które są znacznie krótsze niż akty filmowe (mieszczą się w przedziale od 4 do 24 minut). Akty serialowe zazwyczaj kończą się dramaturgicznym zawieszeniem akcji w momencie narastającego napięcia lub nagłym zwrotem akcji (tzw. *cliffhanger*), po którym następuje przerwa reklamowa. Należy tutaj wspomnieć o tak zwanym teaserze wprowadzanym na początku niektórych seriali, w którym zazwyczaj przypomina się widzom kilka najważniejszych informacji z poprzednich odcinków będących kluczowymi dla zrozumienia fabuły danego epizodu (w neoserialach odchodzi się od tego typu retrospekcji). W innych przypadkach jest to sekwencja szkicująca fabułę danego odcinka. Trudno określić czas trwania tego typu otwarć, gdyż – jak zauważa Pamela Douglas: „to może być jedno minutowy hak (*hook*) lub dziesięciominutowa sekwencja scen, czyniąca go prawie (w tradycyjnym sensie) całym aktem”²⁸⁹. Spotykanym zabiegiem kompozycyjnym jest rozciąganie teasera i tworzenie z niego pierwszego aktu opowiadanej historii celem wprowadzenia po nim przerwy reklamowej. W większości produkcji to właśnie punkt zwrotny kończący teaser „jest zdarzeniem uruchamiającym” dalszy rozwój opowiadanej historii.

Wielowątkowość w serialach, przypomnijmy, wynika też z ekonomicznych uwarunkowań stacji telewizyjnych. Do początku lat dziewięćdziesiątych amerykański przemysł telewizyjny był głównie finansowany z wpływów od reklamodawców, tym samym im więcej przerw w serialach i możliwości wstawiania bloków reklamowych, tym dana produkcja była bardziej opłacalna dla nadawcy (oczywiście z zachowaniem odpowiedniej oglądalności danej produkcji). Thompson podkreśla, że istniały jasne wytyczne dla scenarzystów, którzy byli zmuszani, tworząc struktury fabularne, by pisać seriale pod przerwy komercyjne²⁹⁰. Pomimo modyfikacji i zmian, jakie nastąpiły w narracjach serialowych schematem, z którym nadal można się spotkać w komercyjnych stacjach telewizyjnych (NBC, CBS) jest podział poszczególnych odcinków na pięć aktów²⁹¹, dzięki czemu stacja może wprowadzić cztery bloki reklamowe. Wiąże się to z istnieniem rozbieżności, jeśli chodzi o „spektakularność” wydarzeń w zależności od tego, dla jakiej stacji powstaje dana produkcja. Scenarzystka i producentka współpracująca między innymi z HBO i ABC Jenny Bicks twierdzi, iż „większość sieci nadal chce byśmy robili aż sześć aktów, by każda przerwa dawała możliwość wstawienia bloku reklamowego, więc ciągle piszesz pod zwroty akcji”²⁹². Potwierdza to Douglas, wspominając

²⁸⁹ P. Douglas, *Writing the Tv...*, s. 79.

²⁹⁰ Zob. K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s. 35.

²⁹¹ Zob. P. Douglas, *Writing the Tv...*, s. 73-75

²⁹² Ch. Kallas, *Inside the Writers Room...*, s. 65.

w podręczniku dla scenarzystów telewizyjnych o strategiach pisania sześciu aktów (np. stacja ABC), czy w skrajnych przypadkach nawet siedmiu, jeśli pracuje się dla telewizji sieciowej. Ilość przerw nie zawsze jest stała, producenci czasami zmieniają ich częstotliwość. Mazzara opisując pracę przy *Walking Dead*, stwierdza, iż w odcinku pilotowym nie było konieczności łamania drabinki (*break a story*) na poszczególne akty, tylko stworzono jednolitą strukturę narracyjną, podczas gdy do kolejnych odcinków AMC zażądało wprowadzenie dodatkowej przerwy komercyjnej, co zmusiło scenarzystów do korzystania z pięcioaktowej struktury²⁹³.

Thompson analizując poszczególne odcinki pierwszego sezonu *Rodziny Soprano* (produkcja HBO), zauważa, iż jest ona bardziej „złożona i elastyczna”²⁹⁴ w stosunku do wcześniejszych produkcji, co przejawia się, między innymi, odejściem od nadmiernego rozbudowywania aktów. Osiem pierwszych odcinków serialu pierwszego sezonu posiada budowę czteroaktową, reszta trzyaktową²⁹⁵. Scenarzysta Terence Winter (*Zakazane imperium, Rodzina Soprano*) twierdzi, że obecnie zwraca się mniejszą uwagę na kolejne akty, bo seriale są bardziej storytellingowe w sensie filmowym, zawierając klasyczny początek środek i koniec. Scenarzyści bardziej skupiają się na progresywnym rozwijaniu fabuły i zakończeniu historii niż na dzieleniu jej na sześć aktów²⁹⁶. Eric Overmyer (*Prawo ulicy, Treme*) zauważa, iż w jego zespole scenariopisarzy nie ma wymogu rozbicia odcinków na akty, a jedynie rozpoczęcie historii danego odcinka od teasera²⁹⁷. Wydawać by się mogło, iż tego typu rozbieżności w podejściu do konstrukcji serialowych warunkują odmienne typy schematów dramaturgicznych. Jednak pisanie pod przerwy reklamowe na poziomie odcinka ma znikomy wpływ na jego warstwę fabularną w ujęciu sezonowym. Pomimo występowania przerw reklamowych (lub ich braku) wątki, w ujęciu makro dramaturgicznym, funkcjonują niejako w oderwaniu od tego czynnika. To, czy w danym momencie pojawia się *cliffhanger* nie ma wpływu na rozkład i hierarchizację poszczególnych fabuł w oparciu, o które dokonują taksonomii neoseriali. Aktowość nabiera znaczenia, gdy rozpatruje się dynamikę opowiadania w poszczególnych odcinkach. Niewątpliwie w przypadku serialu pięcio- lub sześćoaktowego zauważalna będzie schematyczność w konstrukcjach (na poziomie odcinka) warunkowana wymuszonym zwrotem akcji lub przerwany suspense umożliwiającymi wprowadzenie bloku reklam.

²⁹³ N. Landau, *The Tv Showrunner's...*, s.179.

²⁹⁴ K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s. 52-53.

²⁹⁵ Tamże, s. 53-54.

²⁹⁶ Ch. Kallas, *Inside the writers room...*, s. 16.

²⁹⁷ Tamże, s. 93.

Oprócz wymienionych tu czynników na strategię narracyjną składają się dodatkowe elementy, jak choćby redundancje (*redundancy*), czyli powtarzanie pewnych informacji znaczących dla rozwoju fabuły w kolejnych epizodach. Tego typu powtórzenia występują w teaserach na początku każdego odcinka, gdzie w sposób skrótowy pokazywane są informacje zawierające kluczowe zdarzenie dla fabuły danego odcinka lub takie informacje „przemycane” w dialogach w czasie trwania danego odcinka. W serialach nie ma efektu „znikającej” (opóźnionej) ekspozycji, która występuje w filmach fabularnych. To znaczy, każdy odcinek pomimo kontynuacyjności musi zaczynać się od wprowadzenia do głównego tematu danego epizodu.

Kolejnym elementem wpływającym na strukturę dramaturgiczną seriali są spontaniczne zmiany w scenariuszach wprowadzane ze względu na niską oglądalność danej transzy. Historie w serialach, które są projektowane pod kątem ich kontynuowania w kolejnym sezonie czy sezonach, z powodu małej oglądalności danej produkcji są kończone po pierwszej transzy serialowej. Scenariusze są modyfikowane tak, by poszczególne wątki zostały zakończone. Często mechanizm taki działa w odwrotnym kierunku. Z powodu dużego zainteresowania serialem podejmowana jest decyzja o nakręceniu kolejnego sezonu, tym samym zakończone wątki są sztucznie wskrzeszane, by kolejna odsłona serialu posiadała logiczną kontynuację. Poza tym na kształt fabuły serialowej mogą wpływać specyficzne czynniki, które dokładnie opisuje Katarzyna Czajka-Kominiarczuk w książce *Seriale. Do następnego odcinka*, jak: urazy, złamania, wszelkie inne wypadki u aktorów czy niespodziewane aktorskie cięższe. Dla przykładu, gdy:

Carlos Bernard odgrywający Tony’ego Almeidę w serialu *24 godziny (24)* skrzył kostkę i musiał poruszać się o kulach, twórcy uwzględnili to w scenariuszu odcinków. Ponieważ jednak serial rozgrywa się w czasie jednego dnia, to aktor musiał poruszać się w ten sposób we wszystkich odcinkach produkcji, nawet wtedy, kiedy jego kontuzja była już tylko wspomnieniem.²⁹⁸

Ogólnie znany jest przypadek dotyczący szóstego sezonu *House of Cards*, gdy wątek związany z głównym bohaterem został usunięty z powodu kłopotów z prawem aktora Kevina Spacey. Jak przykład można wymienić również strajk scenarzystów amerykańskich w latach 2007/2008 i masowe zawieszanie produkcji. Te czynniki implikują pewne zmienne, które są

²⁹⁸ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2021, s.61.

trudne do zdiagnozowania i wpływają na to, że narracja serialowa będzie odmienną od filmowej czy serializacji prezentowanej w literaturze czy komiksach.

3.1.7 Podsumowanie

Béla Tarr chętnie mawiał, że skoro od czasów Starego Testamentu nie wymyślono żadnych oryginalnych historii, to więcej satysfakcji może sprawić nie to, co się opowiada, lecz to, jak się opowiada. Pytanie: „Jak jest to opowiadane?” zawiera w sobie wszelkie aspekty narracyjności, przejawiające się na poziomie zarówno stylu filmowego, jak i formy filmowej. Atrybuty narracji filmowej, które w okresie przeszło stuletniej tradycji kina zostały zbadane i opisane są bardzo rozległe. W rozdziale przedstawiono wybrane aspekty narracji głównie w oparciu o metody analizy opowiadania jako systemu formalnego zaproponowanego przez Davida Bordwella i Kristin Thompson, ignorując przy tym całe spektrum środków stylu filmowego, jako nieistotnych dla prowadzonych badań. W aspekcie środków formalnych również dokonałem redukcji, nie przywołując wszystkich badań w tym zakresie, ponieważ nie wpływają w sposób znaczący na opracowywane modele. Rozległy temat focalizacji, czy mowy pozornie zależnej²⁹⁹ w narracjach filmowych ograniczyłem do odpowiedzi przez kogo opowiadana jest fabuła. Serial, jak wskazałem, wykształcił swój własny język narracji, warunkowany wprowadzaniem wielu linii fabularnych, seryjnością oraz innymi niemniej znaczącymi czynnikami wymuszając na twórcach stosowanie specyficznej kompozycji dramaturgicznej. Predykatem definiującym dany model będzie w pierwszej kolejności aspekt wielowątkowości zawarty w strukturze fabularnej i jego organizacja. Tym samym tej zależności poświęcam najwięcej uwagi.

Część badań dotycząca aspektu dramaturgicznego wpisanego w strukturę fabularną oparta jest na obserwacjach poczynionych przez teoretyków sztuki scenariopisarskiej. Tutaj zostały według mnie przedstawione te schematy, które posiadają kilkudziesięcioletnią renomę i pomimo braku rzetelnych badań, zostały potwierdzone w praktyce, jako występujące najczęściej. Mam świadomość istnienia wielu innych schematów praktykowanych w scenariopisarstwie, na przykład popularny schemat Daniela Harmona, twórcy serialu

²⁹⁹ Zob. R. Birkholc, *Narracja subiektywna zapośredniczona. Wokół zagadnienia mowy pozornie zależnej w filmie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2016, nr 14, s. 143-158.

animowanego *Rick i Morty* (*Rick and Morty*, Adult Swim, 2013-) czy dziewięciopunktowy model struktury Sama Smiley'a i Paula Thompsona³⁰⁰. Nie odniosłem się do nich ze względu na to, iż w mojej opinii nie wnoszą nic znaczącego do rozwoju schematów dramaturgicznych są jedynie powieleniem tego (z drobnymi modyfikacjami), co już opisano.

3.2 Przyjęta terminologia badawcza

Podkreślałem już, iż neoseriale są nowym obszarem badawczym i o ile seriale tradycyjne posiadają liczne sprawdzone opracowania, o tyle zauważalny jest brak wyspecjalizowanych terminów, które można wykorzystać w badaniu ciągle ewoluujących struktur narracyjnych współczesnych seriali. Pojęcia zaczerpnięte z literatury czy filmu są często zbyt archaiczne, by można nimi w pełni opisać struktury neoseriali. Specyficzny typ narracji, który wykształcili twórcy serialowi wynikający z połączenia tego, co zauważalne w filmach fabularnych, niekończących się produkcjach tasiemcowych, jak i seriach epizodycznych wymaga wprowadzenia zupełnie nowych pojęć badawczych w miejsce potocznie stosowanych kolokwializmów. Twórcy tworząc współczesne seriale, pomimo ich ciągłości fabularnej zachowują pozory epizodyczności tzn. w zależności od zastosowanego schematu narracyjnego tworzą wątki pojawiające się w większości odcinków danego sezonu, ale jednocześnie wpisane są one w ramy tematyczne poszczególnych epizodów. Dlatego też pojęciem często przywoływanym w tej pracy, a ciągle niewystarczająco zdefiniowanym jest „wątek epizodyczny”. Podobnie wprowadzona nazwa „wątek katalizujący” będzie dotyczyła zabiegu, który w filmie fabularnym nie istnieje (zazwyczaj to jedno wydarzenie), a ze względu na specyfikę nowej formy narracji w serialach funkcjonuje w ramach wątku pobocznego. Finalnie terminologia użyta przy badaniu seriali będzie pewnego rodzaju typu „wypadkowa” z pojęć stosowanych w naukach filmoznawczych, literackich i szeroko rozumianym storytellingu. Seriale są fabularyzowanymi historiami prezentowanymi w formie audiowizualnej, więc w tym wypadku niezbędne będzie korzystanie z terminów filmoznawczych. Jednocześnie ze względu na specyfikę budowy neoseriali, które są historiami

³⁰⁰ Zob. L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s. 85.

pomyślanymi, jako fabuły wielowątkowe właściwym będzie skorzystanie z pojęć literackich. Biorąc pod uwagę analityczny wymiar pracy, będę używał również specjalistycznych pojęć branżowych, używanych przez scenarzystów, producentów.

3.2.1 Wątek

W zastosowanej metodologii badawczej operuję wątkiem jako podstawowym składnikiem warstwy fabularnej filmu, za pomocą którego różnicuję struktury neoseriali. Wątek „w hierarchii jednostek morfologicznych zajmuje miejsce pośrednie między zdarzeniem (elementarnym motywem³⁰¹ dynamicznym) a pełną fabułą utworu”³⁰².

Zdarzenia (wydarzenia), jako podstawowe składniki fabuły są stosunkowo proste do zdefiniowania. Przywołując definicję Chatmana, zdarzenia są „właściwymi elementami narracji, poprzez które następuje rozwój fabuły, w której istota (postać lub przedmiot) czegoś dokonują”³⁰³. Przyłipiak charakteryzując wydarzenie w kontekście kina fabularnego pisze, że „dzieje się w zamkniętej jednostce czasu i w określonym miejscu (jedność miejsca i czasu), oraz charakteryzuje różnicą między stanem początkowym a stanem końcowym”³⁰⁴.

Jako kolejne jednostki morfologiczne w warstwie fabularnej filmu systematyzowane są wątki, które według *Słownika filmów* to: „powiązane przyczynowo motywy, których układ stanowi linię integrującą zdarzenia w przebiegu czasowym”³⁰⁵. Odwołując się do literackiej definicji wątku można przeczytać, iż to „zdarzenia fabularne, których ośrodkiem jest jedna postać lub parę postaci wyodrębnionych z całego zbiorowiska osób przedstawionych ze względu na rodzaj wiążących je relacji (np. w. miłosny, obejmujący dzieje dwojga bohaterów)”³⁰⁶.

Z powyższych definicji wynika, iż by coś nazywać wątkiem muszą zaistnieć dwa elementy:

³⁰¹ Motywy – podstawowe jednostki akcji, które przedstawiają zdarzenia; motywy mogą być dynamiczne (zawierają zdarzenia/działania istotne dla rozwoju akcji) i statyczne (charakteryzują postać bądź rozbudowują tło akcji, spowalniając jej rozwój).

³⁰² <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/motyw-watek-osnowa-fabula/> [data dostępu 10.04.2020].

³⁰³ S. Chatman, *O teorii opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75/4, s. 215.

³⁰⁴ M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2016, s. 60.

³⁰⁵ „fabuła”, [w:] *Słownik filmu*, pod red. R. Syski, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010, s. 59.

³⁰⁶ „wątek”, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, s. 608.

- zdarzenia tworzące logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy w pewnym przebiegu czasowym,

- postać lub grupa postaci, wokół których zdarzenia są zogniskowane.

Uzupelnę te spostrzeżenia własnymi obserwacjami. W każdy wątek wpisana jest schematyczność działań postaci, to znaczy ukierunkowanie ich na jakiś cel czy realizację pragnienia. Różnego rodzaju siły antagonistyczne utrudniają osiągnięcie zamierzonego celu, co warunkuje powstawanie konfliktów. Bez względu na to, czy wątek oparty jest na relacjach czy cechuje go intensyfikacja działań postaci, spektakularna akcja, teleologiczny wzór jest wpisany w strukturę wątku. Tym samym należy rozszerzyć definicję wątku o:

- ukierunkowanie postaci na cel.

Z wątkiem nieodłącznie wiąże się termin osnowy, niespopularyzowany w branży telewizyjnej, aczkolwiek użyteczny w badaniu struktury narracyjnej. Osnowa definiowana jest jako ogół informacji w danym utworze dotyczący relacji: międzyludzkich (czy występujących w utworze istot) rodzinnych, społecznych, „bez których znajomości treść nie byłaby zrozumiała.”³⁰⁷. Każdy z poszczególnych wątków można realizować i rozwijać „tylko na tle danej osnowy”³⁰⁸.

Zdefiniowanie wątku nie nastręcza kłopotów, trudności pojawiają się niekiedy, gdy niezbędne jest wyodrębnienie go z ogółu fabuły serialowej. Określenie samodzielnych wątków nie jest trudne w przypadku filmów fabularnych, zwłaszcza „hollywoodzkich”, w których funkcjonują zazwyczaj dwa lub trzy wątki z wyraziście zaakcentowanym wątkiem głównym. Jednak w przypadku seriali, które są historiami wielowątkowymi, trudno je wyizolować z całości. Co więcej, w niektórych produkcjach (mocna serializacja) zauważalny jest proces scalania poszczególnych wątków w komplementarną całość. Dlatego też proces wydzielania jednostkowych wątków z całości nie zawsze jest czynnością stricte obiektywną, czasami bywa opartą na subiektywnej interpretacji warstwy tekstualnej filmu.

Odrębną kwestią jest nazewnictwo i terminy uznawane za synonimiczne względem słowa wątek. Angielskie tłumaczenie słowa wątek (*thread*) rzadko używane jest w literaturze anglojęzycznej (zwłaszcza amerykańskiej), w której najczęściej występuje słowo linia (*line*) w różnych konfiguracjach frazeologicznych jako: linie historii (*storylines*), linie fabularne (*plotlines*), linie narracyjne (*narrative lines*), czy linie dramatyczne (*dramatic lines*). Powyższe terminy w zależności od użytego kontekstu mogą posiadać różne znaczenia. Cooke pisząc

³⁰⁷ Z. Łempicki, *Osnowa, wątek, motyw*, „Pamiętnik Literacki” 1926, nr 22/23, s. 21.

³⁰⁸ Tamże, s. 23.

o wielowątkowych narracjach (*multiple narrative strands*) w serialach używa określenia *storylines*, mając na myśli mnogość historii, które są wplecione w serial³⁰⁹. Graeme Turner odnosząc się do epizodyczności serii używa terminu *plotlines*, podczas gdy o serialach, w których używa się wątków kontynuowanych *continuing storylines*³¹⁰. Kristin Thompson analizując rozwój współczesnych form serialowych, pisze o głównej linii fabularnej nazywając ją *storyline*, w stosunku do wspomagających ją pomocniczych wątków używa nazwy linia fabularna (*plotlines*)³¹¹. Mittell mówiąc o ważnych lub najważniejszych wątkach, używa określenia *serial plots*³¹². Słowo *storyline* w skróconej formie, jako *story* pojawia się w większości literatury branżowej, gdzie wskazuje się, iż główny wątek to „*story A*”³¹³, a uzupełniające go pozostałe to odpowiednio *story B, C, D* itd.. Warto zauważyć, iż w słowniku Oxfordzkim termin *storyline* jest definiowany jako „the plot of a novel, play, film, or other narrative form”³¹⁴, z czego wynika, że dopuszczalne jest synonimiczne używanie tych terminów (*storyline/plot*).

Scenarzysta telewizyjny Evan S. Smith jako jeden z nielicznych używa określenia „wątek” (*threads*) pisząc, „iż niektóre seriale mogą zawierać od czterech do pięciu wątków (*story threads*)”³¹⁵. W branży telewizyjnej funkcjonuje również niespopularyzowane pojęcie subwątku (w dosłownym tłumaczeniu podfabuły *subplot*), które jest podobnie definiowane jak w polskiej literaturze pojęcie wątku pobocznego. Smith, w krótkim opisie stwierdza, że subwątki są „krótkimi drugorzędnymi *storylines*”³¹⁶, czyli zasadniczo tak nazywa się w literaturze przedmiotu wszelkie „historie poboczne” niebędące *story A* (wątkiem głównym). Aronson w kontekście filmów fabularnych wprowadza swoje nazewnictwo, pisząc o linii relacji (*relationship line*) i linii akcji (*action line*) oraz wyróżnia dwa typy wątków: poboczny (dotyczący relacji) oraz główny³¹⁷. Podobnie polski filmoznawca Tomasz Kłys pisząc o filmie *Casablanca*, wspomina o występowaniu dwu linii akcji³¹⁸ (sensacyjnej oraz miłosnej)³¹⁹.

³⁰⁹ Zob. L. Cook, *Hill Street Blues*, [w:] *The Television ...*, s.29.

³¹⁰ G. Turner, *Genre, Hybridity and Mutation*, [w:] *The Television...*, s. 8.

³¹¹ K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s.31.

³¹² J. Mittell, *Complex TV...*, s.25.

³¹³ J. Adetunji, *Inside the story: the ABC of screenwriting as demonstrated by ABC's The Heights*, <https://theconversation.com/inside-the-story-the-abc-of-screenwriting-as-demonstrated-by-abcs-the-heights-115854>, [data dostępu: 05.09.2021].

³¹⁴ <https://www.lexico.com/definition/storyline> [data dostępu: 20.04.2020].

³¹⁵ E. S. Smith, *Writing Television sitcoms*, New York: The Berkley Publishing Group, 1999, s. 93-94.

³¹⁶ Tamże s. 94.

³¹⁷ Zob. L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s. 102-103.

³¹⁸ Podobnie nazywa wątki Jacek Ostaszewski. Zob. J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 107.

³¹⁹ Zob. T. Kłys, *Kartki z kina światowego*, [w:] *Kino bez tajemnic*, Warszawa: Wydawnictwo Piotr Marciszuka, 2009, s.191.

Należy również zaznaczyć istnienie w anglojęzycznej literaturze słownictwa, którym różnicuje się struktury ciągle względem struktur epizodycznych. W przypadku tak zwanych seriali kontynuowanych (czy kontynuacyjnych) operuje się pojęciem wątków (fabuła) trwających dłużej niż jeden odcinek. Najczęściej określa się je jako: trwające fabuły *ongoing plot*³²⁰, historie kontynuowane *continuing storylines*³²¹ lub *serialized story lines*, czyli w dosłownym tłumaczeniu serializowane linie historii³²². Opozycyjnie do tego nazewnictwa używane są określenia względem serii, w których opowiadane są niezależne historie w ramach trwania jednego odcinka: *self-contained episode*³²³.

Powyższe określenia nie mają odpowiedników w języku polskim, dlatego w pracy operuję pojęciami odpowiednio: fabuły (wątki) kontynuowane oraz seriale epizodyczne lub po prostu serie. Jako synonimiczny wobec słowa „wątek” traktuję termin linia fabularna (*plotline*) (w skrócie fabuła), który najczęściej spotykam w literaturze anglojęzycznej.

W metodologii badawczej jako główny czynnik różnicujący seriale na poziomie struktury traktuję wątek oraz różne jego odmiany. Odnosząc się do bardzo skromnych ustaleń w tym temacie, najczęściej występującym podziałem wątków zarówno na gruncie badań literackich, jak i filmowych jest podział na: wątek główny oraz wątki poboczne (uboczne). W *Słowniku filmowym* można przeczytać, że w historiach wielowątkowych „obok wątku głównego, występują wątki poboczne, wprowadzające drugoplanowe postacie i – wraz z nimi – dodatkowe tematy”³²⁴. Podobny podział występuje w słowniku literackim „Zdarzenia współtworzące losy postaci pierwszoplanowych składają się na wątek główny fabuły, podrzędne wobec niego są wątki uboczne, obejmujące zdarzenia, w których uczestniczą postacie dalszoplanowe”³²⁵. Z kolei w *Słowniku terminów literackich* Sierotowińskiego czytamy: „Wątek główny – wątek wyróżniony ze względu na zasadniczą rolę w fabule (...) Wątek poboczny wątek podrzędny w stosunku do wątku głównego”³²⁶. Jak wynika z tych wyjaśnień, wątek główny dotyczy wydarzeń związanych z głównym bohaterem, a wątki poboczne są determinowane przez postacie poboczne. Jednak powyższe twierdzenie w części dotyczącej tego, kto uczestniczy w danych wątkach są sprzeczne z obserwowanymi

³²⁰ J. Mittell, *Complex TV. The Poetics...*, s. 19.

³²¹ G. Turner, *Genre, Hybridity...*, s. 8.

³²² E.S. Smith, *Writing Television sitcoms...*, s. 95.

³²³ G. Turner, *Genre, Hybridity...*, s. 8.

³²⁴ „fabuła”, *Słownik filmu*, pod red. R. Syski, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2010, s. 59.

³²⁵ „wątek”, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, s. 608.

³²⁶ S. Sierotowiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury.*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1960, s. 149.

rozwiązaniami fabularnymi obecnymi we współczesnych serialach. Jak wykażę w dalszej części pracy, niektóre seriale przynależące do modelu mocnej serializacji nie spełniają kryteriów przedstawionych w definicji. Przykładowo w *Breaking Bad*, główny bohater bez względu na rodzaj wątku jest jego uczestnikiem lub seriale (np. *Prawo ulicy*, *House of cards*) w których uczestnikami wątku głównego są wszystkie postacie łącznie z trzecioplanowymi. Tym samym nie mogę, przyjąć ich do metodologii badawczej bez dokonania wcześniejszej korekty. Natomiast jak najbardziej jest zasadna część definicji, w której autorzy wskazują na podrzędną funkcję wątków pobocznych względem głównego.

Oliver Schutte, analizując wielowątkowość w fabułach filmowych zauważa, że wszelkie wątki poboczne „opowiadają za każdym razem własne historie, które także mają początek, środek i koniec. Wątek poboczny jest więc historią w historii”³²⁷. Ostaszewski pisząc o dwuwątkowości w klasycznym kinie, podkreśla, że w każdym wątku „są cele akcji, perypetie w ramach rozwoju intrygi i punkt kulminacyjny”³²⁸. W tej definicji podkreślony jest znaczący modus fabuł pobocznych, gdyż bez względu na ich hierarchizację i ścisłą korelację z wątkiem głównym są one samodzielnymi historiami, które posiadają niezależną konstrukcję dramaturgiczną zgodną z paradygmatami opowiadania.

Resumując powyższe rozważania, przyjmuję, że wątek główny (WG) charakteryzuje:

- zasadnicza (wiodąca) rola w fabule (będąca zazwyczaj tematem serialu),
- zdarzenia zogniskowane wokół głównych postaci,
- wystąpienie konfliktu centralnego,
- czas trwania - cały sezon (lub w niektórych przypadkach cały serial).

Wątek poboczny (WP) charakteryzuje:

- korelacja z wątkiem głównym,
- podrzędna funkcja (uzupełniająca) w fabule (wspomagająca wątek główny),
- wydarzenia oscylujące wokół głównych postaci (postacie pierwszego planu),
- w większości przypadków realizacja na przestrzeni minimum dwu odcinków.

³²⁷ O. Schutte, *Sztuka czytania scenariusza...*, s. 84.

³²⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 106.

Kwestia sporną jest sytuacja, w której serial nie posiada jednego wyraziście naszkicowanego wątku nadrzędnego (głównego), jak na przykład w serialu *Mad Men*. W tym wypadku pojawia się problem braku narzędzi opisu. Definicja wątku pobocznego, w tym przypadku nie znajduje zastosowania (brak WG), dlatego wprowadzam pojęcie wątku równoległego. Określenie jest zaczerpnięte z nazewnictwa używanego w filmach fabularnych – narracje równoległe. O tego typu konstrukcjach mówi się, gdy filmy nie posiadają struktury jednoogniskowej opartej na głównym wątku, a spoiwem staje się na przykład przesłanie, czy inny element fabularny.

Wątek równoległy (WR) charakteryzuje:

- brak nadrzędnej (ogniskującej pozostałe wątki) funkcji w fabule,
- dominująca rola w fabule serialowej,
- zogniskowanie na postaciach pierwszego, jak i drugiego planu,
- występowanie w większości odcinków.

Zaprezentowana typologia jest zbyt ogólna, by wystarczyła do zbadania wielowątkowych struktur serialowych, które - jak wspomniałem - ze względu na zachowanie kontynuacyjności (atrybut przyczynowo-skutkowy) na przestrzeni trwania serialu (lub przynajmniej jednego sezonu) są podobne kinu fabularnemu, jednak nadal wykazują konotacje z seriami epizodycznymi, czyli historiami opowiedzianymi w ramach jednego odcinka. Dlatego też zasadnym jest wprowadzenie pojęcia „wątek epizodyczny”, który w hierarchii wątków byłby trzecim rodzajem układu zdarzeń (pomijając WR), jakim operują współcześni twórcy. Takie pojęcie nie pojawia się w branży telewizyjnej, gdyż funkcjonuje uproszczony zapis hierarchizujący wątki, w którym poszczególne fabuły nazywane są odpowiednio: *story* A, B, C, D, itd. przy czym, jako *story* A określa się główny wątek serialowy. Czasami używa się nazwy *runner* dla podkreślenia, iż dany wątek (*story*) nie kończy się wraz z odcinkiem tylko jest sukcesywnie rozwijany na przestrzeni kolejnych epizodów.

Wątek epizodyczny nie pojawia się w naukach filmoznawczych. W odniesieniu do literatury Zygmunt Łempicki opisuje go jako ten „który zjawia się tylko dla dekoracji i z głównymi wątkami tylko luźnie jest związany”³²⁹.

³²⁹ Z. Łempicki, *Osnowa, wątek...*, s. 23.

Samo słowo „epizod” na gruncie badań literacko-filmowych oznacza „w miarę samodzielne zdarzenia, które należą do fabuły, lecz rozwijają akcję wątku pobocznego”³³⁰, czy jak można przeczytać w słowniku literackim „W rozwiniętych układach fabularnych, np. powieści, czy w eposie, obok zdarzeń uszeregowanych w wątki występują liczne epizody charakteryzujące tło (społeczne, obyczajowe, historyczne etc.), na którym rozgrywają się wypadki”³³¹. Termin epizod funkcjonuje również w anglojęzycznej literaturze w odniesieniu do serii epizodycznych, w których prezentowane treści podlegają paradygmatowi epizodyczności, co oznacza, że są zamkniętymi historiami w ramach jednego odcinka³³².

Innym funkcjonującym i często używanym terminem w filmoznawstwie jest epizodyczność opisywana przez Siegfrieda Kracauera (posiłkującego się definicją z słownika Webstera) jako: „zbiór wydarzeń charakteryzujący się odrębnością i znaczeniem w większym łańcuchu epizodów”³³³. Epizodyczność można również interpretować „w rozumieniu dość zwartych scen jako jednostek dramaturgicznych”³³⁴, czyli sekwencji, posiadających względnie autonomiczną dramaturgię, jak i dominantę tematyczną. W postklasycznych narracjach pojawia się nurt filmów zbiorczo określanych jako epizodyczne (nazywane przez Bordwella sieciowymi), na które składają się liczne wątki równoległe, jednak w przeciwieństwie do klasycznych narracji filmowych nie występuje ich hierarchizacja poprzez „podporządkowania wątków pobocznych wątkowi głównemu”³³⁵. Idea epizodyczności jest rozumiana jako „zdarzenia przytrafiające się przygodnie”³³⁶.

Epizodyczność na gruncie teorii filmoznawczych można zatem w odniesieniu do filmów fabularnych rozumieć na dwa sposoby: jako narrację epizodyczną, gdzie niezhierarchizowane wątki poboczne składają się na całość kompozycji (np. *Magnolia*, reż. P.T. Anderson, 1999) lub jako wtrącenia epizodyczne funkcjonujące poza wątkami (lub w ramach wątków pobocznych), a spełniające dodatkowe funkcje jak uzupełnianie tła opowieści czy wyjaśnienia w ramach osnowy utworu. Jednak w obydwu przypadkach nie funkcjonuje pojęcie wątku epizodycznego, bo albo nazywa się wszystkie wątki pobocznymi (równoległymi) lub traktuje zdarzenia jako pojedyncze wtrącenia epizodyczne.

³³⁰ „fabuła”, *Słownik filmu*, pod red. R. Syski..., s.59.

³³¹ *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego..., s. 148.

³³² Zob. G. Creeber, *Serial Television...*, s. 8-9.

³³³ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, 2008, s. 290.

³³⁴ T. Kłys, *Film fikcji...*, s. 184.

³³⁵ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 229.

³³⁶ Tamże.

Wprowadzony przeze mnie termin jest spadkobiercą epizodyczności filmowej w rozumieniu równoległości względem pozostałych fabuł (tzn. nie rozwija wątku głównego w sposób bezpośredni), jednocześnie czerpie z zasad kompozycji typowej dla serii, gdzie wszystkie fabuły kończone są w ramach jednego odcinka nie zmieniając aksjologicznego statusu postaci w nich występujących. Odnośnie tej ostatniej cechy (zachowany *status quo* postaci), to często w neoserialach jest ona (aczkolwiek nie jest to regułą) łamana, gdyż rozwija się tak zwany *character arc* postaci. Wątek wpisane w ramy jednego odcinka, którego wydarzenia są rozegrane w danym epizodzie nie pozostają obojętnymi dla charakterów postaci. Na skutek zaprezentowanych wydarzeń, dana postać może wykazywać odmienne zachowania w kolejnych odcinkach, tym samym zostaje naruszona naczelna zasada seriali epizodycznych.

Wyjaśniając różnicę między wydarzeniami nadrzędnymi, rozwijającymi fabułę w sposób znaczący a epizodycznymi warto odnieść się do analiz serialowych Sarahy Kozloff. Co prawda w swej metodologii analitycznej operuje ona (za Seymourem Chatmanem) pojęciem wydarzeń rdzeni i satelit (*kernals, satellites*) danego odcinka serialowego, jednak dobrze charakteryzuje różnice w strukturach serialowych. Satelitami odcinka są zdarzenia irrelewantne dla głównego wątku, jednak mogące wpływać pośrednio na główną oś fabularną poprzez na przykład rozbudowę portretu psychologicznego postaci. Jednocześnie wydarzenia-rdzenie to sytuacje, konflikty mające odniesienie do głównej osi narracji³³⁷. W tym postrzeganiu wątek epizodyczny będzie wyróżniał się na tle wątków pobocznych pozorną niezależnością względem głównej fabuły (nie wpływa na zdarzenia w niej się zawierające). Możliwe (choć niekonieczne) jest wystąpienie zmian statusu głównych postaci (rozwój ich charakterów czy funkcji doinformowującej, eksplikującej dany charakter), przy jednocześnie zamkniętej konstrukcji. Tym samym wątek epizodyczny poza rolą *stricte* rozrywką w przebiegu danego odcinka, spełnia także funkcję dramaturgiczną.

Wątki epizodyczne (WE) charakteryzuje:

- prezentacja fabuły nie powiązanej z wątkiem głównym lub w stopniu znikomym
- ogniskowanie na dowolnych postaciach
- czas trwania ograniczony do jednego odcinka (przy założeniu, że scena wprowadzająca czy kończąca może wystąpić odpowiednio w odcinku wcześniejszym

³³⁷ Zob. S. Kozloff, *Teoria narracji a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. A. Gwóźdź, Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 1998, s. 73.

lub następnym, jednak właściwe „rozebranie” dramaturgiczne ma miejsce w ramach jednego odcinka)

- pod względem czasu fabularnego najkrótszy typ wątków (ich prezentacja to czasami zaledwie dwie lub trzy sceny).

W części analitycznej niniejszej pracy, będę wskazywał na epizodyczny charakter niektórych wątków. Nie mam bynajmniej w tych przypadkach na myśli powyżej opisanego zjawiska a jedynie strategie twórców neoserialowych, którzy pomimo tego, iż tworzą główną fabułę to fragmentarycznie upodobniają ją do epizodycznych wątków tzn. konstruują wyraziście zarysowany trójaktowy podział przebiegu dramaturgicznego wątku wpisany w ramy jednego odcinka.

Nadmienię, iż używam określenia wątek kontynuowany dotyczący czasowej rozciągłości danej linii fabularnej, rozwijanej na przestrzeni kilku odcinków (np. wątek poboczny albo równoległy). Jest to popularne nazewnictwo używane przez producentów czy scenarzystów, używane względem fabuł, które będą sukcesywnie rozwijana na przestrzeni kilku odcinków. Natomiast określenie nie ma zastosowania w stosunku do wątku epizodycznego wpisanego zazwyczaj w strukturę jednego odcinka.

Tak jak wskazałem na początku rozdziału, procesualność i hybrydyzacja konstrukcji fabularnych seriali wymaga wprowadzenia dodatkowych terminów, którymi można opisać struktury narracyjne seriali. Wcześniej scharakteryzowałam wątki: główny, poboczny, epizodyczny, jednak ze względu na specyfikę serialową wprowadzam określenie wątek katalizujący (WK) zawierający wszelkie wydarzenia sukcesywnie rozwijane wokół incydentu uruchamiającego akcję wątku głównego. W narratologii filmowej (zwłaszcza w kontekście narracji klasycznej) istnieje pojęcie „rozpoczęcia właściwej akcji filmu: poprzez wprowadzenie zdarzenia inicjującego dalszy rozwój głównych wydarzeń fabularnych³³⁸. Jak pisze Ostaszewski „zdarzenie to niesie ze sobą problem, stanowiący temat filmu i z nim będzie musiał zmierzyć się protagonista”³³⁹, tłumacząc jednocześnie, że „zawiązanie akcji może mieć prostą formę zdarzenia, w postaci bezpośredniego działania bądź rozmowy” lub „zawiązanie akcji może mieć także formę złożoną”.³⁴⁰ Którekolwiek z rozwiązań zostaje wykorzystane przez twórców, to zdarzenia inicjujące właściwą akcję są skondensowane w jednej linii

³³⁸ Zob. D. Bordwell, *Narration in...*, s. 35.

³³⁹ J. Ostaszewski, *Historia narracji*, s. 91.

³⁴⁰ Tamże, s. 91- 92.

dramaturgicznej najczęściej wątku głównego. W serialach kontynuowanych twórcy często rozwijają to jednostkowe wydarzenie do postaci samodzielnie funkcjonującej fabuły (zazwyczaj wątku pobocznego). Dla przykładu w *Breaking Bad* Walter White dowiaduje się o chorobie nowotworowej, co wpływa na decyzję o produkcji i sprzedaży narkotyków. Jednakże twórcy nie poprzestają na tym jednostkowym wydarzeniu (informacja o chorobie), łącząc je z innymi zdarzeniami powiązаныmi z przebiegiem choroby Waltera, tworząc tym samym konsekwentny, kauzalny łańcuch zdarzeń składający się na samodzielny wątek. Tym samym wydarzenie, które ze względu na ograniczony czas trwania filmów fabularnych, stanowiłoby zasadniczą część głównej linii fabularnej, w neoserialach zostaje rozwinięte do silnie skorelowanego, aczkolwiek oddzielnego, samodzielnie funkcjonującego wątku z charakterystycznym przebiegiem.

Oczywiście nie jest to stałą praktyką twórczą, bo dla przykładu w *House of Cards* nie występuje wątek katalizujący, tylko jednostkowe wydarzenie wpisujące się w główną fabułę. Jednak, co postaram się udowodnić w części analitycznej pracy, wprowadzanie wątków katalizujących jest charakterystyczne tylko dla niektórych z zaproponowanych przeze mnie modeli struktur narracyjnych.

Wprowadzenie tego typu dodatkowych terminów badawczych, podkreślających symptomatyczny charakter niektórych wątków, wpłynie na uszczegółowienie różnic w badaniach poszczególnych modeli struktur narracyjnych.

3.2.2 Łuki

Ostatnią grupą terminów przywoływanych w pracy, które nie posiadają odpowiedników w języku polskim (lub niekoniecznie zostały w pełni zidentyfikowane) są łuki (*arcs*). Pojęcie to występuje w różnych konfiguracjach, może się odnosić zarówno do wydarzeń, jak i samych postaci. Łuk przemiany (*character arc*) to termin funkcjonujący w odniesieniu do powieści, filmów fabularnych, seriali, którym opisuje się ogół zmian zachodzących w charakterze postaci („dorastają emocjonalnie, intelektualnie i duchowo”³⁴¹) podczas trwania toku opowieści. Oczywiście przemiana może być progresywna, jak i regresywna, dotyczy jednak charakteru

³⁴¹ R. U. Russin, W. M. Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spydrowicz, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2009, s.74.

postaci. Termin ten przez wiele lat nie funkcjonował w odniesieniu do seriali, gdyż w tych dominowały konstrukcje epizodyczne, w których postacie nie ulegały przemianom (niepraktykowane również jest używanie go w kontekście produkcji tasiemcowych).

Równie często pojęcie „łuku” związane jest z warstwą fabularną opowieści tzw. łuk historii (*story arc*) lub łuk narracji (*narrative arc*). Łuk narracyjny to termin opisujący rozwój fabuły wraz z artykulacją wydarzeń o zwiększonej lub zmniejszonej dramaturgii. Więcej o tym pisałem na początku rozdziału. O ile określenie *story arc* jest wystarczające w odniesieniu do filmów fabularnych, o tyle w kontekście długich form narracji, jakimi są wielosezonowe seriale musiały powstać dodatkowe terminy: łuk sezonowy (*seasonal arc*) i łuk serialu (*series arc*). Obydwa terminy można definiować podobnie jak *story arc* tzn. jako zwięzły opis przebiegu fabularnego ze wskazaniem na zdarzenia kluczowe dla rozwoju fabuły z tą różnicą, iż łuk sezonowy dotyczy fabuły jednego sezonu, a łuk serialu wszystkich odcinków czy raczej koncepcji tegoż serialu. W anglojęzycznej literaturze (szczególnie amerykańskiej) występuje również termin (*long narrative*) czy – jak u Mittella – *season-long arcs*³⁴². Ponadto obydwie terminy mogą dotyczyć progresywnego rozwoju fabuły w zależności od użytego kontekstu: sezonu lub całego serialu.

Omówiona terminologią będzie konsekwentnie stosowana w dalszych badaniach wraz z wprowadzonymi skrótami nazw.

3.3 Metodyka i plan badań

Kino praktycznie od samego początku było narracyjne, w takim sensie, że prezentowało fabularną opowieść. Pomimo tego, że twórcy, na przykład zaliczani do awangardy filmowej, nawoływali do uwolnienia filmu od logiki narracyjnej, to fabularyzacja stała się nieodłącznym towarzyszem narracji filmowej. Serial mający swoje początki w drukowanych opowiadaniach z XIX wieku, ewoluując wykształcił swój własny język narracji wykazujący pokrewieństwa z filmem fabularnym jednocześnie różniąc się od niego długością, co warunkowało wprowadzanie wielu linii narracyjnych oraz seryjnością wymuszającą na twórcach stosowanie innej kompozycji dramaturgicznej. Twórcy od początku

³⁴² J. Mittell, *Complex TV. The Poetics...*, s. 19.

mierząc się z aspektem wielowątkowości stosowali schematyzację, wyróżniającą seriale od innych form narracji, która z czasem uległa licznym modyfikacjom. Fabuła rozumiana jako artystycznie uporządkowany układ zdarzeń w serialach kontynuowanych jest realizowana na poziomie poszczególnych linii narracyjnych i wykorzystywanych przez twórców strategii narracyjnych organizujących ich porządek. W rzeczywistości więc analizując strukturę narracyjną na poziomie formy, badania muszą zostać w pierwszej kolejności ukierunkowane na aspekt wielowątkowości. Kino fabularne doczekało się licznych opracowań, w których co prawda marginalnie, lecz badano również zależności pomiędzy wątkami, natomiast aspekt ten został zupełnie pominięty w badaniach narratologicznych poświęconych współczesnym serialom. To właśnie ten predykat jednoznacznie definiuje to, czy serial jest spadkobiercą tradycyjnych serii z lekko zrysowanymi wątkami łączącymi poszczególne odcinki, czy charakteryzuje go wielość wątków kontynuowanych (tak zwanych *runnerów*). Są to schematy, które naturalnie ewoluują z wcześniejszych form seryjnych, filmów fabularnych, tworząc hybrydy. Dlatego w tym miejscu podkreślę procesualność badanego zjawiska i niemożność zidentyfikowania kilku schematów, do których zaliczyć można wszystkie seriale bez uwzględnienia dodatkowych kryteriów.

Kolejnym niezbędnym elementem badania formy w serialach jest struktura dramaturgiczna i próba odpowiedzi na pytanie, czy istnieje zależność pomiędzy rozkładem poszczególnych linii narracyjnych a występowaniem konkretnego schematu dramaturgicznego. Podejmując tego typu badania, należy odnieść się do postaci serialowych, ponieważ nie można badać schematów w oderwaniu od bohaterów partycypujących w wydarzeniach fabularnych.

W celu doprecyzowania modeli serialowych przebadane zostaną aspekty, zaliczane przez autorów *Film art. Sztuka filmowa* do formy filmowej, charakteryzujące narrację serialową jak: zakłócenia linearności opowiadania, głębia poinformowania i horyzont informacji dostarczanych widzom. Zgodnie z opinią Bordwella oraz Thompson „zakładamy istnienie wzorca, ogólnej logiki rządzącej relacjami między elementami, która przykuwa nasze zainteresowanie. I właśnie ten system zależności między częściami będziemy nazywać formą.”³⁴³.

Oczywiście nie są to wszystkie czynniki, poprzez które realizowana jest narracja serialowa. Pomijam inwentarz wszystkich środków stylu serialowego, kształtowanego w czasie zdjęć czy w montażowni. Wskażę, iż badania stylu, o ile takie zostałyby podjęte, dla danego

³⁴³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa...*, s. 59.

serialu są utrudnione z uwagi na regularnie zmieniającą się ekipę operatorów, reżyserów partycypujących przy danej produkcji. W niniejszej pracy analizowane są elementy formalne, powstające na etapie developmentu scenariuszowego. Jednak i na tym polu badawczym musiały nastąpić pewnego rodzaju uproszczenia w ramach konkretnych aspektów narracji. Na decyzje dotyczące ograniczeń w tej materii wpłynęły dwa czynniki. Pierwszym jest znacząca liczba produkcji serialowych. W wyniku wstępnych kwerend stwierdziłem, że sporządzenie uniwersalnych modeli, w których zostałyby uwzględnione wszystkie czynniki narracji filmowej jest niewykonalne. Schematy straciłyby swój uniwersalny charakter, jak i możliwość ich praktycznego wykorzystania uległaby redukcji. Zawężenie siatki pojęć z zakresu narratologii, którymi operuję w pracy, pozwoli również wyeksplikować te zagadnienia (korelacja wątków), które są zaniebawane w dotychczasowych badaniach. Drugi argument to charakterystyczny styl narracji poszczególnych twórców. W przypadku filmów fabularnych autorstwo przypisuje się w pierwszej kolejności reżyserowi filmu, w branży telewizyjnej pierwszeństwo mają scenarzyści wraz z pomysłodawcą danej produkcji. Często taka osoba jest również jednym z producentów czy reżyserem kilku epizodów (np. Matthew Weiner, Vince Gilligan, Jeffrey Jacob Abrams). Są to osoby, których twórczość (podobnie jak reżyserów w przypadku filmów fabularnych) jest nacechowana indywidualnym językiem wypowiedzi. Tym samym w przypadku rozpatrywania stylu konkretnego twórcy serialowego opis wszystkich aspektów narracji byłby wskazany, jednak przy próbie stworzenia modeli opowiadania dla setek produkcji jest to wykonalne, aczkolwiek implikuje konieczność stworzenia kilkudziesięciu teoretycznych modeli.

Na koniec odwołam się, po raz kolejny, do słów Jacka Ostaszewskiego, które z powodzeniem można odnieść do współczesnych seriali: „bogactwo form filmowych nie zawsze daje się w pełni sklasyfikować w kategoriach proponowanych przez narratologię czy teorie filmu”³⁴⁴.

³⁴⁴ J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s.35.

3.3.1 Metodyka badań

W prowadzonych obserwacjach stosuję spójną metodologię badawczą, w ramach której wykorzystuję elementy: analizy strukturalnej, analizy neoformalnej oraz metody analityczne używane przez teoretyków scenariuszowych (analiza dramaturgiczna/scenariuszowa). Odnośnie metody analitycznej zaproponowanej przez Bordwella i Thompson traktujących, opowiadanie jako system formalny, skupiam się głównie na czterech aspektach: zakresie (horyzoncie) wiedzy dystrybuowanej przez fabułę, głębi poinformowania głównych postaci, zakłóceniach w linearności opowiadania i wzorach rozwoju akcji. Ostatni z wymienionych tu aspektów narracji rozszerzam i uzupełniam o elementy wykorzystywane przez analityków scenariuszowych. Te (analizy scenariuszowe) z racji tego, że dokonywane są głównie na etapie konstruowania samej opowieści lub analizowania już gotowych scenariuszy, rzadziej oceny powstałych utworów, mogą budzić pewne zastrzeżenia. Jednak prowadzone przeze mnie badania, pomimo obserwacji już powstałych seriali (w sensie wizualnym)³⁴⁵ dotyczą fabuły, która jest układana na etapie pisania scenariuszy (szczególnie w przypadku branży telewizyjnej), więc wykorzystanie tego typu narzędzi jest koniecznym warunkiem. Warto podkreślić, iż prace teoretyków, autorów poradników scenariuszowych, do których odwołuję się w niniejszej pracy, pomimo braku przeprowadzenia przez nich badań naukowych, są cytowane w artykułach czy monografiach naukowych.

Część prowadzonych badań łączy się z pracami formalistów i ich spadkobierców strukturalistów. W kręgu ich zainteresowań badawczych znajdowało się poszukiwanie uniwersalnej struktury opowiadania, organizującej poszczególne poziomy wypowiedzi. W prezentowanych badaniach przedmiotem zainteresowania jest jeden z poziomów - struktury głębokie realizowane przez kategorię funkcji i działania. Nie aplikuję badań w sposób bezpośredni, jedynie posiłkuję się metodami używanymi przez badaczy.

Głównym celem badawczym jest wyodrębnienie powtarzalnych wzorców rozkładu wątków zawartych w strukturze fabularnej. Podkreślam użycie terminu fabularnych, bo przebiegi dramaturgiczne, jak wskazałem, zaliczam jako zadanie kolejnego etapu badawczego mającego charakter uzupełniający. Fabuła to całość zdarzeń (wszystkie wątki) przedstawione w utworze. Zdarzenia realizowane w ramach poszczególnych motywów stanowią elementarny składnik fabuły, same jednak organizowane są w poszczególne wątki (za wyjątkiem narracji

³⁴⁵ Jako ekwiwalent scenariuszy, które nie zawsze są dostępne.

jednowątkowych), ogniskowane wokół jednej lub kilku postaci. Działania badawcze dotyczą organizacji fabuły i ukierunkowane są w pierwszej kolejności na wyselekcjonowanie różnych typów linii narracyjnych (wątków) i poszukiwaniu stałych zależności w ich rozkładzie na przestrzeni jednego sezonu serialu. Czy twórcy aplikują schemat struktury narracyjnej, w której poszczególne wątki rozciągają się na czas trwania kilku odcinków, zbliżając tym samym serial do „długiego filmu”, w amerykańskim przemyśle jest to określane, jako mocna serializacja (*heavily serialized*). Czy raczej dominują wątki epizodyczne i pomimo zachowania ciągłości fabularnej twórcy korzystają z patentów wykorzystywanych w seriach epizodycznych i stosują serializację zbliżoną do epizodycznej.

W sformułowanej na początku badań hipotezie badawczej zakładam, wystąpienie w neoserialach powtarzalnych wzorców w strukturze serialowej opartych na wystąpieniu (lub braku) specyficznych typów wątków zarówno na poziomie pojedynczych odcinków, jak i całych sezonów. To w konsekwencji daje możliwość opracowania kilku modeli, których reguły realizują neoseriale i zdefiniowania dla nich zespołu cech charakterystycznych. Na podstawie wstępnych badań zakładam *a posteriori*, iż istnieją cztery modele wielowątkowych struktur fabularnych. Odpowiednio je nazywając: serializacja mocna z głównym protagonistą, serializacja mocna z multiprotagonistą, serializacja średnia rozproszona, serializacja średnia epizodyczna.

W ramach przyjętej metodologii jako elementarną jednostkę traktuję każde zdarzenie będące składową danego wątku. Zgodnie z definicją wątki to zdarzenia tworzące logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy w pewnym przebiegu czasowym. Analiza przebiegu fabularnego serialu na potrzeby realizacji pierwszego etapu badań jest związana z wyodrębnieniem zdarzenia, przyporządkowanie go do wątku zgodnie w wprowadzonymi podziałami, finalnie zaklasyfikowanie wyodrębnionej linii fabularnej do jednej z grup w wielowątkowej taksonomii.

Ze względu na specyficzną budowę fabularyzowanych dzieł audiowizualnych, w których występuje podział na sceny rozpatruję zdarzenia w ramach pojedynczych scen. Oczywiście nie występuje tutaj zależność, że każda scena to jednostkowe zdarzenie, bo w obrębie niej mogą wystąpić dwa lub trzy wydarzenia lub odwrotnie zdarzenie może być rozciągnięte na dwie sceny (np. być spuentowane w scenie następującej po tej, w której rozegrała się zasadnicza część zdarzenia). Jednak przyjmuję scenę jako podstawowy kwantyfikatory w swoich badaniach z kilku powodów. Poszczególne sceny charakteryzują się jednością: miejsca, akcji i czasu, co czyni z nich samodzielne jednostki, poprzez które można

w eksplicytny sposób prowadzić statystyczną obserwację występowania danych zdarzeń powiązanych w wątki w ujęciu jednego odcinka lub całego sezonu. Scenarzyści opracowując układ fabularny zdarzeń do poszczególnych odcinków danego sezonu, tworząc *storyoutline* robią to z poziomu pojedynczej sceny.

Drugi argument przemawiający za skupieniem się na scenie związany jest z zasadami pisania scenariuszy, w których operuje się pojęciem sceny przy ustalaniu progresji dramaturgicznej fabuły, zamiast jak na planie filmowym, pojęciami ujęcia czy nawet pojedynczego kadru. W konsekwencji wybór sceny jako miernika w obserwacjach statystycznych wydaje się bardziej efektywnym niż wprowadzanie podziałów czasowych. Te w naukach filmoznawczych wykorzystuje się do określania np. długości ujęcia, ale nie praktykuje ich użycia w odniesieniu do mierzenia długości zdarzeń czy wątków.

Obserwowanie zdarzeń przez pryzmat scen jest ukierunkowane finalnie na eksplikację pojedynczych wątków. Wśród ogólnie panujących trendów w teoriach filmoznawczych kwestia wyodrębnienia i hierarchizacji wątków nie jest wykorzystywana. Załączek takowych działań można obserwować jedynie w analizie krytycznej, w której omawia się np. spójność wątków czy ich znaczenie dla ogółu historii filmowej. Brak tego typu działań jest zrozumiały ze względu na ograniczoną liczbę wątków w produkcjach filmowych, w których występują zazwyczaj takie dwa lub trzy. Jednak przy produkcjach serialowych, w których struktura fabularna składa się z kilkunastu (w ujęciu całej serii kilkudziesięciu) wątków, metoda badawcza oparta na obserwacji ich rozkładów i hierarchizacji, aczkolwiek pionierska, wydaje się zasadna, jej celem jest rozróżnienie schematów fabularnych. Bez tego typu działań (wyodrębnianie wątków) badanie całościowo struktury narracyjnej byłoby zbytnim uproszczeniem. Potrzebna jest metoda, która pozwoli spojrzeć na strukturę neoseriali z jednej strony jak na „długi film”, przy jednoczesnym zachowaniu zastrzeżeń o odrębności pojedynczego odcinka. Jedynym możliwym sposobem wydaje się obserwacja rozkładu i hierarchizacji wątków, poprzez które twórcy modelują charakterystyczne struktury fabularne. Argumentem na rzecz takiego podejścia jest również schematyczna etapowość w powstawaniu produkcji serialowych. W produkcji seriali epizodycznych od samego początku istnienia telewizji wykształcił się szablon struktury fabularnej. Pomimo przemian w branży telewizyjnej i powstania nowego typu opowiadania, by „machina serialowa” mogła sprawnie funkcjonować potrzebuje schematów, według których scenarzyści konstruują fabuły kolejnych odcinków, zmieniając jedynie ich treści. Pisząc o pewnych szablonach opowiadania, nie podważam

nowatorskości i artyzmu powstających seriali, jednak należy mieć na względzie fakt, że cały amerykański przemysł nie tylko serialowy, ale filmowy oparty jest na pewnego rodzaju ustalonych paradygmatach opowiadania, co nie przeszkadza zajmować mu dominującej roli w światowym przemyśle filmowym.

Nadmienię, iż zaprezentowany układ poszczególnych modeli serialowych nie jest warunkowany historycznym rozwojem czy chronologią ich wprowadzania do dystrybucji. Wybierając kolejność kierowałem się czynnikiem integracji poszczególnych linii fabularnych od całkowitej korelacji (mocna serializacja z jednym bohaterem) do seriali będących bliskimi spadkobiercami tego, co telewizja prezentowała przez ostatnie dziesięciolecia w postaci serii epizodycznych. W tym wypadku nie może być zastosowana chronologia, bo do średniej serializacji epizodycznej zaliczam *Rodzinę Soprano* udostępnioną w 1999 roku, jak również *Orange is the new black* z 2013 roku. Wskazując, w pierwszej części pracy, iż serial podlega ewolucji podkreślam, iż jednocześnie twórcy serialowi korzystają z sprawdzonych schematów i nie każda kolejna produkcja podlega nowemu paradygmatowi opowiadania, często to "starszy" model jest tylko twórczo odrestaurowany. Co więcej, oferta na rynku to istny konglomerat wszelkiego typu produkcji, gdzie platformy Netflix czy HBO udostępniają seriale będące spadkobiercami różnych modeli opowiadania. Przyjęcie argumentu, w którym nowo ukształtowana struktura narracyjna na zawsze wyprze tą propagowaną latami jest utopią. Serial kontynuowany to obecnie popularna forma konstrukcji, jednak nie oznacza to, że wraz ze zmieniającymi się potrzebami społeczno-kulturowymi, w przyszłości ponownie nie powróci epizodyczność kosztem kontynuacyjności odcinkowej.

3.3.2 Plan badań

Po opracowaniu metodologii badań oraz uściśleniu terminologii, empiryczne prace, w których celem jest ustalenie powtarzalnych schematów struktur narracyjnych dla neoseriali, podzieliłem na osiem etapów:

1) Selekcja materiału badawczego

Przeprowadzenie całościowej analizy bazy istniejących seriali (sięgającej kilkuset produkcji rocznie) jest niewykonalne w ramach tego projektu. Warunkuje to konieczność stworzenia reprezentatywnej grupy, składającej się z serialu (pierwszy sezon) charakterystycznego dla danego modelu poddanego szczegółowej analizie oraz do czterech pozycji, w odniesieniu do których zostanie zweryfikowana efektywność wyróżnionych czynników. Zaznaczę, iż tego typu selektywność nie jest zjawiskiem nowym w naukach filmoznawczych, dla przykładu akademicy z kręgu neoformalistów (David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson) opisując cechy filmów należących do tak zwanego nurtu klasycznego kina hollywoodzkiego, ze względu na zbyt dużą liczbę filmów przynależnych do tego modelu zdecydowali się na przeprowadzanie badań na zasadzie całkowitego przypadku (przez losowanie) analizowanych filmów³⁴⁶.

W wyniku wstępnych badań wyselekcjonowałem produkcje, które zostaną przebadane szczegółowo. Przyjęto dwa podstawowe kryteria warunkujące wybór seriali do dalszych prac. Po pierwsze, poddane analizie zostaną seriale, w których twórcy jako jedni z pierwszych korzystali z nowego paradygmatu opowiadania. Po drugie, badania będą ukierunkowane na produkcje, które najpełniej reprezentują specyfikę danego modelu oraz rozpoznawalność danego tyłu.

Rozpoznanie struktur narracyjnych dla poszczególnych modeli będzie powstawało w oparciu o szczegółową analizę czterech seriali: *Breaking bad*, *Prawo ulicy*, *Mad Men*, *Rodzina Sopran*.

2) Całościowa analiza pierwszego sezonu reprezentatywnego serialu

Badania będą prowadzone pod kątem wyodrębnienia wątków serialowych: głównego, pobocznych (w tym katalizującego), równoległych i epizodycznych, poprzez szczegółową analizę przebiegu wydarzeń fabularnych w scenach. Wyniki zostaną przedstawione w tabelach (jedna na odcinek) oraz w wykresach powstałych w oparciu o analizę danych. Poszczególne wiersze w tabelach będą reprezentowały pojedyncze sceny w serialu a kolumny wątki, które zaistniały w danym epizodzie. W tabelach wskazane zostaną znaczące punkty dramaturgiczne w rozwoju fabuły. Następnym zadaniem będzie określenie hierarchiczności wątków

³⁴⁶ Zob. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011, s. 347.

w kontekście odcinka oraz całego sezonu, tym samym wskazanie założenia bazowego, do sporządzenia danego modelu serialowego. Tabele zostaną uzupełnione wykresami obrazującymi ilościowy rozkład poszczególnych wątków oraz ich hierarchiczność.

3) Badania przebiegów dramaturgicznych dla poszczególnych wątków

W wyodrębnionych wątkach, które pełnią zasadniczą rolę w konstrukcji fabularnej zostaną zbadane wszelkie istotne dla fabuły przełamania dramaturgiczne, to znaczy miejsca występowania punktów zwrotnych, oraz wszelkich zdarzeń, które zasadniczo zmieniają tok akcji. Zakłada się, iż punkty zwrotne implikują występowanie proporcji między poszczególnymi częściami opowiadania serialowego, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne.

4) Badania przebiegu dramaturgicznego głównego wątku dla całego sezonu

Analiza struktury dramaturgicznej (to co Bordwell nazywa wzorem rozwoju akcji) głównego wątku, o ile taki funkcjonuje w ramach konkretnego modelu, pozwoli zaobserwować występowanie pewnych wzorców w konstrukcji dramaturgicznej, takich jak podział na akty wewnątrz odcinków czy struktura dramaturgiczna całego sezonu, które wyróżniają neoseriale na tle tradycyjnych seriali oraz wpływają na ich różnicowanie wewnątrz grupy współczesnych seriali. W tej części badań nastąpi analiza porównawcza stosowanych przez twórców schematów z wzorcami konstrukcji w strukturze filmowej opisanych w poprzednim podrozdziale (np. paradygmat Fielda, schematy narracji równoległych według Lindy Aronson). Narracja zostanie również przebadana pod względem wystąpienia w historii serialowej dominanty linii akcji i linii relacji (lub ich hybrydyzacji).

5) Analiza głównych postaci

Koniecznym również jest zdiagnozowanie struktury w oparciu o czynnik podmiotowy, czyli działających bohaterów. Nowy typ konstrukcji stosowany w serialach (zachowana ciągłość fabularna) wymusza na twórcach wprowadzanie łuków przemiany i określenia długofalowych strategii rozwoju charakterów dla protagonistów (jak i antagonistów). Wiąże się to z ustaleniem dla nich wektora działań ukierunkowanego na cele zewnętrzne i, co charakterystyczne dla neoseriali, eksplikacji ich wewnętrznych potrzeb, pragnień (tzw. *need*).

Postacie wpisane bezpośrednio w poszczególne wątki determinują charakterystyczne typy rozkładów linii narracyjnych od jednoogniskowych z nadrzędnym głównym wątkiem, aż po niezależne narracje równoległe.

6) Obserwacja horyzontu i głębi poinformowania widza

Celem doprecyzowania modeli serialowych korzystam z dwóch aspektów charakteryzujących narrację filmową, głębi poinformowania i horyzontu informacji dostarczanych widzom. Ten pierwszy czynnik realizuję w ramach obserwacji wprowadzanych subiektywizacji związanych z eksplikacją percepcji i stanu umysłu bohaterów w wydarzeniach fabularnych. Zakres poinformowania łączę z instancją narratora, stosując uproszczony wariant wykorzystywany w projektowaniu scenariuszy, to znaczy „przez kogo opowiadana jest fabuła”. W tym wypadku badanie narracji polega na obserwacji postaci z diegezy bez względu na to, czy są obserwatorami bezpośrednimi wydarzeń (ich uczestnikami) czy jest to głos z offu (myśli odczucia, solilokwium).

7) Zakłócenia linearności opowiadania

Podczas analizy poszczególnych wątków serialowych zostaną poczynione obserwacje związane z stosowaniem przez twórców chwytów dramaturgicznych zaburzających linearność opowiadania (antycypacja, retardacja, retrospekcje, futurospekcje, itd.) zaliczanych przez Mittella do tak zwanych narracyjnych efektów specjalnych (*narrative special effect*). Zaobserwowane czynniki zostaną uwzględnione w sporządzanych modelach typów struktur narracyjnych neoseriali.

8) Weryfikacja modeli na wybranych serialach

Sporządzone modele teoretyczne zostaną zweryfikowane w kontekście innych seriali (cztery współczesne seriale), co finalnie przełoży się na stworzenie bazy seriali przynależących do danej grupy. Weryfikacji podlegają wszystkie wymienione wcześniej punkty, co pozwoli poczynić obserwacje w kontekście powtarzalności w modelach badanych aspektów narracyjności.

Wyżej opisana metoda i przyjęte założenia są działaniami podstawowymi, warunkującym utworzenie modeli struktur serialowych. Zbudowany plan pracy jest bazą, która

warunkuje stworzenie spójnej perspektywy porównawczej, w której zostanie uwzględniona zarówno struktura wielowątkowa, jak i powtarzalność innych aspektów narracji. W odniesieniu do utworzonych wzorców przeprowadzona zostanie analiza porównawcza ze schematami ukonstytuowanymi w opowiadaniach filmowych. Wzorce pokrótce scharakteryzowałem na początku rozdziału.

Jako badanie uzupełniające dla utworzonych bazowych schematów uwzględnione zostaną zakłócenia w chronologii opowiadania. W tym aspekcie można mówić o trzech możliwościach: brak zakłóceń, czyli opowiadanie chronologiczne; sytuacja, gdy co prawda nie zachowana jest chronologia, ale wydarzenia „nie dekonstruują tradycyjnego porządku sekwencyjnego, a jedynie chwilo zmieniają kierunek czasu (...) nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania – zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane”³⁴⁷; trzeci wariant to zakłócenia powodujące dysonans poznawczy u widza, jego niemożliwość określenia czy ma do czynienia z retrospekcją, futurospekcją ewentualnie zdefiniowania filmowej przestrzeni czasowej.

Zbiorczo odniosę się również do pozostałych aspektów narracji - zakresu i głębi poinformowania oraz instancji narratora. Główne pytanie dotyczy tego, czy w modelach z dominantą jednego bohatera „prowokatorem” kolejnych wątków występuje zawężenie instancji narratorów, przez które opowiadana jest historia, względem narracji z licznymi postaciami pierwszoplanowymi. Jednocześnie czy eksplikacja jednej postaci warunkuje stosowanie przez scenarzystów chwytów dramaturgicznych wpływających na głębię poinformowania.

Działania w ramach opisanej metodologii badawczej, polegające na różnicowaniu figur semantycznych: struktura, chronologia, dynamika przebiegu dramaturgicznego, horyzont, głębia poinformowania widza, ukierunkowane będą na zdiagnozowanie występowania dominujących i powtarzalnych wzorców struktur fabularnych w neoserialach.

³⁴⁷ B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 79.

II MODELE STRUKTUR NARRACYJNYCH WSPÓŁCZESNYCH SERIALI

4. Analizy seriali

4.1 Mocna serializacja z bohaterem prowadzącym

„Skończyliśmy, kiedy ja powiem, że skończyliśmy.”

Walter White
(*Breaking Bad* S05E01)

4.1.1 Analiza pierwszego sezonu *Breaking Bad*

Breaking Bad to serial wyprodukowany przez stację AMC w latach 2008-2013, podczas których nakręcono pięć sezonów (ostatni podzielono na dwa sezony 5a i 5b), co przełożyło się na 62 odcinki (pierwszy sezon składa się 7 odcinków). Analizowana produkcja, jak podkreśla Brett Martin, to przykład serialu, w którym skumulowano wzorcowe elementy będące reprezentatywnymi dla „złotego wieku telewizji” amerykańskiej³⁴⁸. Co ciekawe produkcja podczas regularnej emisji (telewizja AMC) nie osiągnęła wysokich pułapów oglądalności oscylując średnio na poziomie półtora miliona widzów na odcinek. Komercyjny sukces serialowi zapewnił dopiero finałowy sezon z pułapem oglądalności na poziomie sześciu milionów widzów³⁴⁹ (ostatni odcinek – 10280 widzów)³⁵⁰. Produkcja doceniona została natomiast przez krytyków. Serial na przestrzeni sześciu lat otrzymał przeszło 100 nagród, w tym 16. statuetek Emmy (najlepszy serial dramatyczny w roku 2014 i 2015), 8. Satellite Awards, 2. Złote Globy, 2. Peabody Awards, 2. Critics' Choice Awards i 4. Television Critics

³⁴⁸ B. Martin, *Difficult men*,... s. 264.

³⁴⁹ Co warto podkreślić, serial wyprodukowany i pierwotnie wyświetlany przez AMC, następnie został zakupiony i emitowany na platformie Netflix. Jak podkreślał w 2013 roku, twórca *Breaking Bad* Vince Gilligan, to działanie wpłynęło na to, że serial nie został zakończony po drugim sezonie z powodu niskiej oglądalności. (Zob. *Vince Gilligan's 'Breaking Bad' Movie Headed To Netflix & AMC*, <https://deadline.com/2019/02/breaking-bad-movie-netflix-amc-gilligan-1202556172/> (data dostępu 20.08.2021).

³⁵⁰ *Breaking Bad* (AMC): *Ratings Recap*, <http://www.ratingsryan.com/2016/07/breaking-bad-amc-ratings-recap.html> [data dostępu 20.08.2021].

Association Awards. Z czasem popularność serialu wzrosła zyskując miano „kultowego”. Na kanwie wydarzeń serialowych powstał spin off autorstwa Gilligana *Lepiej zadzwonić do Saula* (*Better Call Saul*, Netflix, 2015-), oraz film fabularny *El Camino: A Breaking Bad Movie* (reż. Vincet Gilligan, 2019).

Akcja serialu *Breaking Bad* rozgrywa się w czasach współczesnych w jednym z amerykańskich miast w stanie Nowy Meksyk. Poznajemy historię pięćdziesięcioletniego Waltera White’a (Bryan Cranston), który mieszka ze swoim nastoletnim synem zmagającym się z porażeniem mózgowym i żoną Skyler (Anna Gunn), będącą w początkowym stadium ciąży. Zakłóceniem życia państwa White’ów jest moment, gdy Walter dowiaduje się od lekarza o zaawansowanym nowotworze płuc. Z uwagi na kłopoty finansowe, postanawia zabezpieczyć przyszłość najbliższych produkując i dystrybuując narkotyki. Wraz ze swoim byłym uczniem Jessem Pinkmanem (Aaron Paul), zaczynają wytwarzać metamfetaminę. Proceder wymaga zaangażowania osób trzecich, co staje się źródłem kolejnych problemów, zarówno z lokalnymi grupami przestępczymi, jak i wydziałem antynarkotykowym DEA, dla którego pracuje szwagier głównego bohatera Hank Schrader (Dean Norris). Sam twórca i showrunner serialu Vince Gilligan reklamował produkcję chwytliwym loglinem „from Mr Chips into Scarface”³⁵¹, niejako oddającym charakter serialu, w którym główny bohater jest obrazowany jako Rockefeller branży narkotykowej³⁵². Na kanwie tego pomysłu skonstruowano wątek główny nie tylko pierwszego sezonu, ale i całej serii, w której z początku zagubiony w świecie przestępczości człowiek, z czasem staje się jego integralną częścią by finalnie dystrybuować w USA hurtowe ilości metamfetaminy.

Głównym bohaterem, czy „generatorem” większości wątków w serialu *Breaking Bad* jest Walter White. Postać wielowymiarowa, która na przestrzeni wszystkich odcinków przechodzi całkowitą przemianę charakteru. Od praworządnego obywatela, przedstawiciela klasy średniej do wyjątego spod prawa banity produkującego matamfetaminę. Wraz z tą przemianą twórcy na przestrzeni pięciu sezonów pokazują anatomie zła, dokonują jej wiwisekcji a sam Walter White staje się przykładem odnosząc do słów Gilles Deleuze’a „maszyny pragnącej”. Maszyny, która w mnogości uczuć, nią kierujących w końcowym efekcie napędzana jest jedynie pragnieniem władzy absolutnej w narkobiznesie. Scenarzyści od pierwszych minut filmu kreują postać antybohatera. Człowieka moralnie niepoprawnego

³⁵¹ Nawiązując do filmu z 1983 roku *Człowiek z blizną*, reż. Brian De Palma.

³⁵² Zob. J. Mittell, *Complex TV...*, s. 151.

łamiącego normy społeczne jak i prawne ale jednocześnie usprawiedliwionego ze swoich czynów.

W początkowej fazie serialu wydaje się, że Walter to człowiek, który przy podjęciu decyzji dotyczącej produkcji narkotyków kieruje się typowo ludzkimi przesłankami jak potrzeba zapewnienia bytu rodzinie, czy opłacenia kosztów drogiego leczenia. Z czasem widz poznaje dodatkowe czynniki, które wpłynęły na podjęcie tej decyzji. Walter czuje się oszukany przez swoich dawnych przyjaciół Schwartzów, z którymi wspólnie prowadził badania naukowe. Oni prowadzą renomowaną firmę, są nominowani do nagrody Nobla, on został pogardzany przez uczniów nauczycielem w szkole średniej.

Uczniowie, którzy zamiast docenić zaangażowanie Waltera jako nauczyciela ośmieszają go publicznie (scena na myjni) przyczyniają się do tego, że pasja przeradza się w niewdzięczną pracę. Szef nie zważając na jego wykształcenie zleca mu upokarzające zajęcia, ręcznego mycia samochodów. Żona traktuje go instrumentalnie. Na przyjęciu podczas swoich pięćdziesiątych urodzin pełni jedynie funkcję statysty, podczas gdy gwiazdą wieczoru jest jego szwagier Hank. Apogeum tych wydarzeń jest informacja o zaawansowanym nowotworze płuc. To punkt krytyczny w życiu Waltera, który jako człowiek nie mający już nic do stracenia podejmuje zupełnie bezkompromisową walkę. Protagonista rozpoczyna proces realizacji swojego pragnienia pomimo nadal funkcjonujących czynników ograniczających jej emocjonalną swobodę (siatka kulturowa, relacje z żoną, synem). Być może widzowie nie wiedzą czym jest owe ukryte pragnienie. Zostanie jednak przez liczną grupę scenarzystów doskonale zobrazowane na przestrzeni kolejnych sezonów. Walter White z czasem nie będzie miał kolejnych usprawiedliwień dla swojej przestępczej działalności. Choroba nowotworowa zostanie zażegnana, byt rodziny finansowo zabezpieczony, jednak on nawiąże kontakty z hurtownikami branży narkotykowej i jako Heisenberg (alter ego White'a) będzie pragnął „rozbić bank”. Piętrzące się stosy pieniędzy okażą się niewystarczające, zasięg dystrybucji narkotykowej ciągle zbyt mały a kolejne ofiary jego zbrodniczej działalności nie wpłyną na jego sumienie. Sam główny bohater w finałowym odcinku (S05E16) w rozmowie z żoną stwierdzi "I did it for me. I liked it. I was good at it. And... I was really... I was alive."

Posługując się delezjańską terminologią, można wnioskować, że w sferze działań głównego bohatera zostaje zakodowane pewne „przesłanie”, które jest przynależne współczesnym produkcjom serialowym, o których Hendrykowski (w stosunku do filmów fabularnych) pisze, że ich „oddziaływanie na widza polega na stopniowym odkrywaniu

głębszego sensu”³⁵³. To już kwestia indywidualnej oceny, co jest owym przesłaniem, naczelną zasadą, czy używając gwary scenariopisarskiej „o czym to tak naprawdę jest?”. Pomysłodawca i scenarzysta wielu odcinków *Breaking Bad* Vincent Gilligan w wywiadach wskazuje, iż od samego początku pracy nad scenariuszem serialu, już na etapie pitchowania projektu jego zamierzeniem było pokazanie przemiany człowieka, jego przejścia na „ciemną stronę mocy”. Samo przesłanie pomimo powstawania kolejnych sezonów, licznych fabuł pobocznych serialu nie uległo dezaktualizacji.³⁵⁴



Zdjęcie 1. *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). S01E07, 43min 41s

Gilligan nazywa serial postmodernistycznym westernem. Nie tylko dlatego, że akcja filmu rozgrywa się na pustyni, gdzie w kamperze Walter i Jesse produkują metamfetaminę, nie dlatego, że w produkcji występują liczne sceny strzelanin, pościgów, czy nawet spektakularnego napadu na pociąg. W serialu jak zauważa Mittell są widoczne nawiązania do westernów Sergio Leone³⁵⁵, a często postmodernistyczna groteska to hołd złożony produkcjom Quentina Tarantino i Roberta Rodrigueza. W przeciwieństwie do gatunkowych westernów twórcy nie obrazują jednak heroizmu, tylko pokazują moralny upadek głównej postaci

³⁵³ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy...*, s. 76.

³⁵⁴ *Breaking Bad creator, Vince Gilligan, answers fans' questions*, <https://www.youtube.com/watch?v=9D2fkeGeS4> (data dostępu: 30.08.2021).

³⁵⁵ J. Mittell, *Complex Tv...*, s. 218.

zaliczanej w poczet współczesnych antybohaterów. W przypadku tego serialu, jak zauważa Szeleszyński „można mówić o szantażu sztuki narracji³⁵⁶ i wykreowaniu takiej rzeczywistości, by sympatia widzów przez długi czas znajdowała się zdecydowania po stronie głównego protagonisty. Konstrukcja charakteru, jak i okoliczności, wszelkie zdarzenia losowe i konflikty dręczące Walter White’a są umiejętnie opracowane fabularnie, tak by widzowie nie potępili jego wyborów (do końca drugiego sezonu).

Co warto odnotować, pierwszy sezonu serialu jest przykładem sytuacji, o której wspominałem w części teoretycznej, gdy nieprzewidziane okoliczności zmuszają pisarzy do znaczących zmian w konstrukcji fabularnej utworu. Podczas zdjęć do pierwszego sezonu (dokładnie dziewiątego odcinka) scenarzyści amerykańscy przystąpili do zbiorowego strajku trwającego niespełna rok czasu (2007-2008). Wpłynęło to na zmiany scenariuszowe, w wyniku których skrócono pierwszy sezon do siedmiu odcinków, co niewątpliwie zdeorganizowało pierwotny zamysł twórców dotyczący konstrukcji dramaturgicznej pierwszej transzy serialowej. Skrócenie serialu wymusiło na scenarzystach poszukiwanie nowych rozwiązań celem „pozornego” zamknięcia pierwszego sezonu. Nastąpiło przeorganizowanie fabuły, w wyniku której Jessie Pinkman, który miał zginąć w ostatnim odcinku pierwszego sezonu, pojawił się w kolejnych dwóch, co z kolei przełożyło się na zaniechanie pomysłu o scenariuszowej śmierci dla tej postaci. Zmiany w konstrukcji scenariuszowej wpłynęły również na łuk przemiany głównej postaci. Pierwotnie Walter White miał stać się „czarnym charakterem” pod koniec pierwszego sezonu, jednak proces przemiany postaci wydłużono na cały drugi sezon. Analizowany serial jest doskonałym przykładem sytuacji, w której pomimo tak drastycznych zmian w przebiegu fabularnym, wręcz konieczności zupełnej dezorganizacji zdarzeń twórcy (jak wynika z dalszych badań) stosują stałe schematy fabularne.

4.1.2 Rozkład wątków

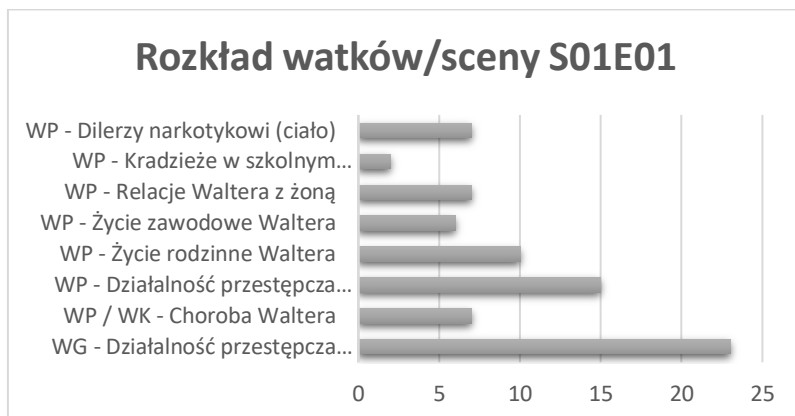
W tabelach zestawiono wyniki analiz dotyczące rozkładu wątków w poszczególnych odcinkach pierwszego sezonu serialu *Breaking Bad*. Każdy wiersz tabeli odpowiada jednej scenie analizowanego odcinka, natomiast w kolumnach zaznaczono wystąpienie (X) lub brak

³⁵⁶ B. Szeleszyński, *Breaking Bad kochanego Stacha. Wokulski jako antybohater*, „Napis” XXII, 2016, s. 132.

pojedynczego wątku. Odnosnie przebiegu fabularno - dramaturgicznego użyto następujących skrótów: PZ - punkt zwrotny, PI - punkt inicjujący, PK - punkt kulminacyjny. Pod każdą z tabel umieszczono wykresy obrazujące długość trwania poszczególnych wątków w danym epizodzie. Zastosowane skróty w tabeli: WG - wątek główny; WP - wątek poboczny; WK - wątek katalizujący, WE - wątek epizodyczny, Ws – subwątek w ramach danego wątku pobocznego.

Tabela/Wykres 4.1.1 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 1

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Życie rodzinne Waltera	WP - Życie zawodowe Waltera	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Kradzieże w szkolnym laboratorium	WP - Dilerzy narkotykw i (ciało)	WP - Dilerzy narkotykw i (zabójstwo)
1	X	X	X						
2		X - plant		X		X			
3					X				
4					X				
5					X				
6		X			X				
7				X		X			
8				X					
9				X					
10	X			X					
11				X		X			
12					X				
13		X							
14		X - PI							
15		X		X		X			
16					X - PK				
17	X	X							
18	X								
19								X	X
20	X							X	X
21	X - PI		X						
22	X - PZ		X - PI						
23	X						X		
24	X						X		
25	X		X						
26	X								
27	X								
28				X		X			
29				X		X			
30	X		X						
31	X		X						
32	X		X						
33	X		X					X	X
34			X					X - PI	X
35	X		X					X	X
36	X		X					X	X
37	X - PZ		X					X - PZ	X
38	X		X						
39	X		X						
40	X		X	X					
41	X								
42						X			
Suma	23	7	15	10	6	7	2	7	7

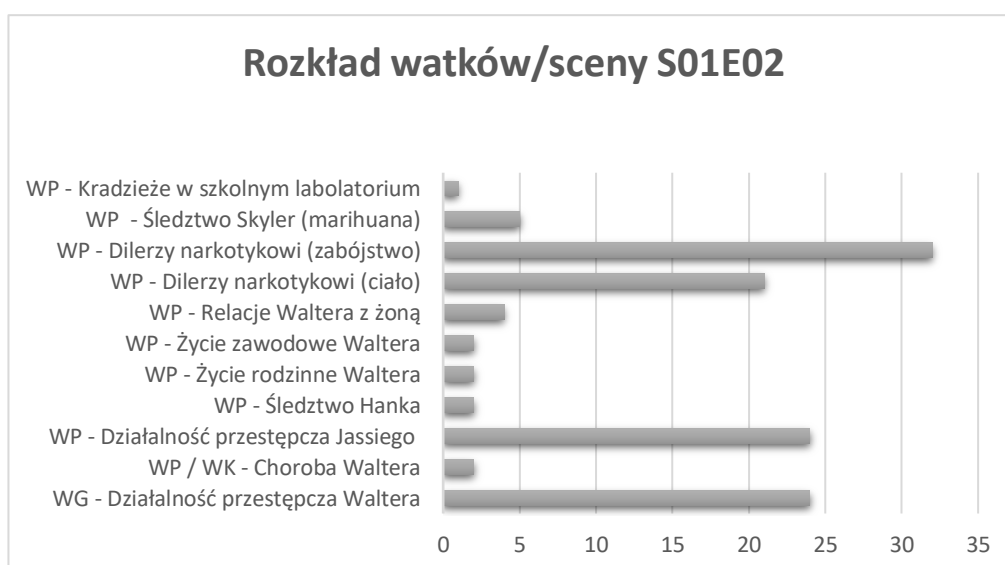


Źródło: Opracowanie własne

W odcinku pilotowym wprowadzono dziewięć wątków. Poza główną fabułą wszystkie pozostałe należą do grupy wątków pobocznych. Występują te, które będą trwały przez cały pierwszy sezon „Działalność przestępcza Jassiego”, „Choroba Waltera” jak i realizowane w ramach kilku odcinków „Dilerzy narkotyków (ciało, zabójstwo)”. Fabuła „Choroba Waltera”(7 scen) jest wątkiem katalizującym, w ramach którego zdarzenia w nim zawarte wywołują, czy może prowokują, sytuacje z wątku głównego. Odcinek pilotowy zawiera kluczowe zdarzenia z struktury scenariuszowej. W czternastej scenie Walter dowiaduje się o nieuleczalnej chorobie nowotworowej. Wiadomość jest punktem inicjującym dla całej historii opowiedzianej w ciągu siedmiu sezonów. Po kilku scenach, w których protagonista „mierzy się” z nową rzeczywistością, w scenie dwudziestej drugiej obserwujemy punkt zwrotny tzn. Walter White podejmuje decyzję o produkcji narkotyków. Tym samym zgodnie z zasadami współczesnego storytellingu, aktywnie wkracza w nową nieznaną sobie rzeczywistość, wyznaczając wektor działania, którym jest próba pozyskania (w nielegalny sposób) dużych środków pieniężnych.

Tabela/Wykres 4.1.2 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 2

nazwa wątku/nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Śledztwo Hanka	WP - Życie rodzinne Waltera	WP - Życie zawodowe Waltera	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Dilerzy narkotykowi (ciało)	WP - Dilerzy narkotykowi (zabójstwo)	WP - Śledztwo Skyler (marihuana)	WP - Kradzieże w szkolnym laboratorium
1		X			X		X				
2	X		X					X	X		
3	X		X					X	X		
4	X		X	X				X	X		
5	X		X					X	X		
6		X					X				
7	X		X		X		X	X	X	X - PI	
8										X	
9	X					X					
10	X							X			X
11			X						X		
12	X							X	X		
13										X	
14	X		X						X		
15	X		X					X	X		
16	X		X						X		
17	X		X						X		
18			X						X		
19	X		X					X - PZ	X - PZ		
20	X		X					X	X		
21			X					X			
22	X								X		
23	X								X		
24	X								X		
25	X								X		
26	X								X		
27	X								X		
28			X					X	X		
29	X		X					X	X		
30							X			X - PZ	
31	X				X				X		
32			X					X			
33			X					X			
34			X					X		X - PK	
35			X					X			
36			X					X			
37			X					X			
38	X		X					X			
39	X		X					X - PK			
40				X							
Suma	24	2	24	2	2	2	4	21	32	5	1

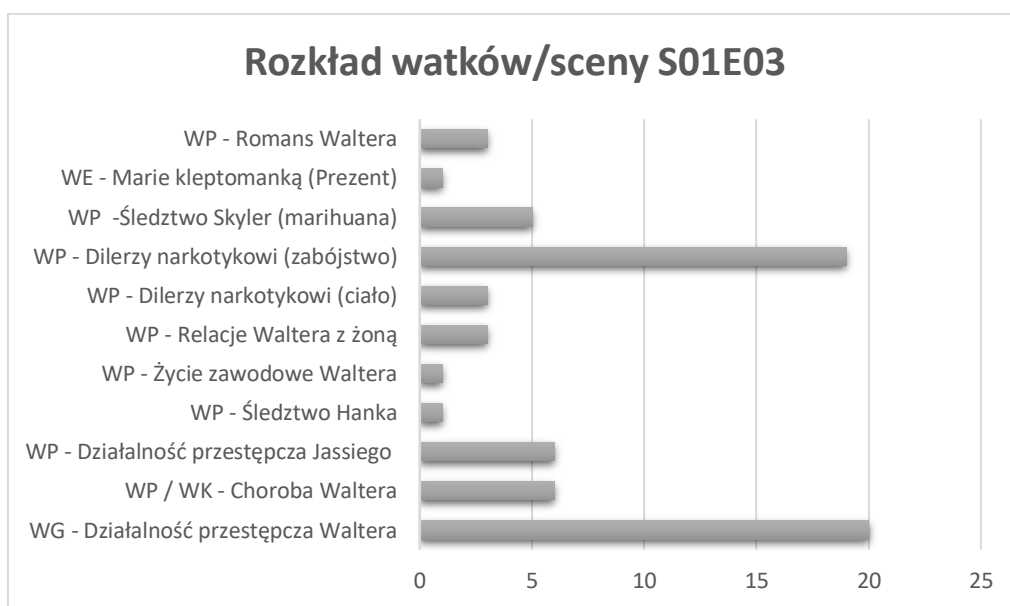


Źródło: Opracowanie własne

W drugim odcinku wątki rozpoczęte wcześniej są kontynuowane, przy jednoczesnej proliferacji fabuł, co finalnie przekłada się na jedenaście wątków. Zostaje wprowadzony wątek dotyczący śledztwa przeciwko jeszcze nie zidentyfikowanym dilerom narkotykowym. Zaznaczę, że to jeden z wątków pobocznych z poprzedniego odcinka "Kradzieże w szkolnym laboratorium" zawiera zdarzenie, poprzez który policjanci rozpoczynają dochodzenie. Tego typu powiązania i wzajemne oddziaływanie na siebie poszczególnych wątków jest znamionowe dla mocnych serializacji. Rozpoczyna się wątek rozpisany na dwa odcinki „Śledztwo Skyler” będący wynikiem przestępczej działalności głównego protagonisty. Ogólnie rozwijane w tym odcinku linie akcji są „pokłosiem” wątków rozpoczętych w poprzednim epizodzie. Główni bohaterowie muszą pozbyć się ciała jednego z dilerów narkotykowych - wątek „Dilerzy narkotykowi, ciało” oraz podjąć decyzję w sprawie więzionego drugiego z dilerów narkotykowych. Pozostałe z wątków są w znacznie mniejszym stopniu eksponowane niż te dotyczące problemu z gangsterami.

Tabela/Wykres 4.1.3 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 3

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Śledztwo Hanka	WP - Życie zawodowe Waltera	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Dilerzy narkotykowi (ciało)	WP - Dilerzy narkotykowi (zabójstwo)	WP - Śledztwo Skyler (marihuana)	WE - Marie kleptomanką (Prezent)	WP - Romans Waltera
1	X		X				X	X			
2											X
3									X - PI		
4	X		X				X				
5			X								
6	X							X			
7	X	X	X					X			
8	X		X					X			
9									X - PZ	X	
10									X		
11									X		
12			X								
13	X							X			
14	X					X		X	X		
15	X							X			
16	X							X			
17	X							X			
18	X	X						X			
19	X	X						X			
20	X							X			
21	X							X			
22	X							X			
23	X							X PZ			
24	X							X PK			
25		X						X			
26		X						X			
27		X						X			
28					X						
29				X							
30	X										X
31											X
32	X										
33						X					
34						X					
Suma	20	6	6	1	1	3	3	19	5	1	3

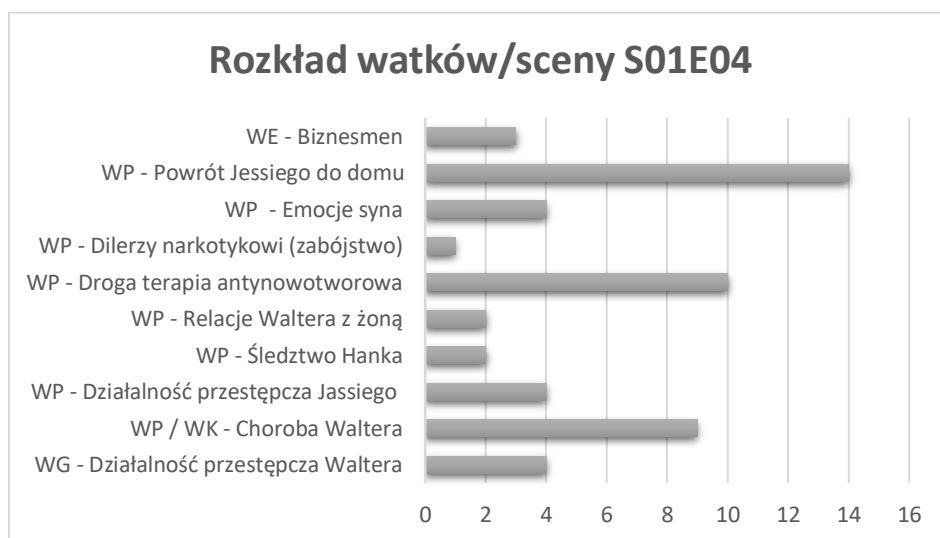


Źródło: Opracowanie własne

Wątek dotyczący martwego ciała jednego z dilerów zostaje zakończony na początku odcinka. Drugi z wątków pobocznych traktujący o więzionym w piwnicy gangsterze jest rozegrany w 19. scenach i finalnie zakończony w tym odcinku. Jest to dominująca fabuła tzw. problem odcinka. Oczywiście rozwój wątków pobocznych warunkuje progres w głównej fabule „Przestępcza działalność Walter”, którą można obserwować w 20. scenach. Większość z pozostałych wątków odcinka jest opowiadana przez dwie lub trzy sceny. Warto odnotować fakt wystąpienia wątku epizodycznego „Maria kleptomanką”. Pomimo tego, że jest ograniczony do jednej sceny – w której kobieta kradnie ze sklepu biżuterię, zdecydowałem się go wyróżnić z historii ponieważ posiada odrębność tematyczną tzn. problem natury psychicznej jednej z postaci drugoplanowych. Wątek stanowi rodzaj przedakcji, zbudowania kontekstu dla fabuły epizodycznej „Prezent” wprowadzonej do historii w siódmym odcinku. Poza powyższymi, twórcy wprowadzają fabułę poboczną dotyczącą przeszłości głównego protagonisty, ukazując jego relacje z kobietą, z którą w młodości współpracował przy projekcie naukowym.

Tabela/Wykres 4.1.4 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 4

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Śledztwo Hanka	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Droga terapia antynowotworowa	WP - Dilerzy narkotykowi (zabójstwo)	WP - Emocje syna	WP - Powrót Jessiego do domu	WE - Biznesmen
1				X						
2				X						
3		X - PZ			X	X				
4								X		
5		X			X	X				
6									X	
7			X						X	
8									X - PI	
9	X						X			
10		X				X - PZ				
11		X				X		X		
12	X	X				X				
13		X				X				X
14										X - PI
15									X	
16									X	
17									X	
18									X	
19									X	
20								X		
21									X	
22									X	
23			X						X	
24	X		X			X				
25	X		X							
26		X				X				
27									X - PZ	
28									X - PK	
29									X	
30		X				X		X - PZ		
31		X				X				
32										X - PK
Suma	4	9	4	2	2	10	1	4	14	3

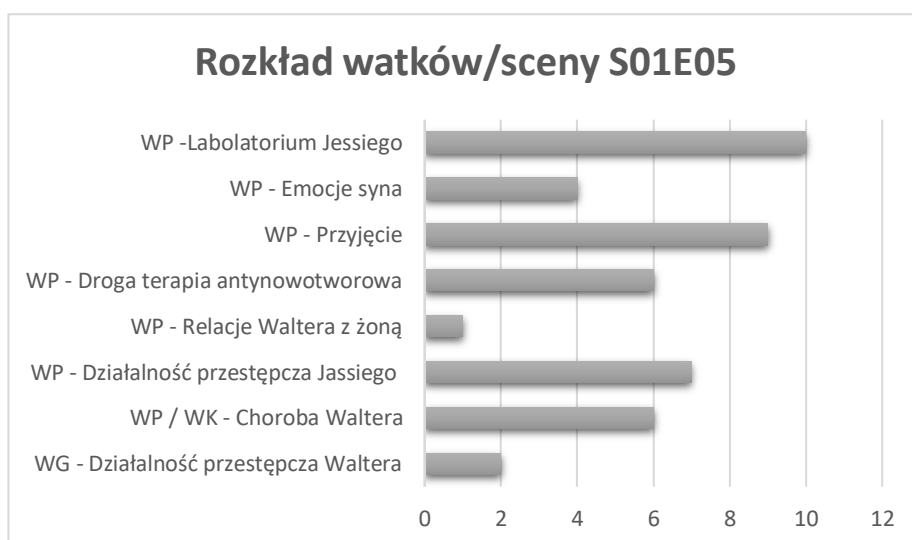


Źródło: Opracowanie własne

Po serii odcinków skupionych na rozwoju akcji, motywem przewodnim staje się temat relacji rodzinnych i te wątki dominują w tym odcinku. W „Emocjach syna” (5 scen) ukazano, jak dziwne zachowanie Waltera (tzn. związane z procederem przestępczym) oddziałuje na jego syna. Druga znacznie ważniejsza fabuła odcinka, dotyczy powrotu Jessiego do domu, gdzie twórcy opowiadają jego rodzinną historię, przybliżając nam powody, dla których jako dwudziestolatek opuścił dom, uzależnił się od narkotyków, finalnie samemu je dystrybuując. Można powziąć wątpliwość, czy to fabuła poboczna. Zaznaczę, iż na skutek „odrzućenia” przez rodziców (w ramach zdarzeń z tego wątku) protagonista w kolejnych odcinkach ponownie zacznie współpracować z Walterem przy produkcji i sprzedaży narkotyków. Tym samym fabuła pełni funkcję „wspomagającą” dla wątku głównego. „Choroba Waltera” pełniąca funkcję wątku katalizującego jest rozwinięta (wzmocniona) wątkiem pobocznym „Droga terapia antynowotworowa” (10 scen). Fabuła uzmysławia, że Walter potrzebuje dużej kwoty pieniędzy by podjąć nowatorską aczkolwiek rokującą na wyzdrowienie terapię. Jest to budowanie zaplecza dla sytuacji, warunkującej konieczność powrotu Waltera do przestępczego procederu. Twórcy wprowadzili jedną z nielicznych fabuł epizodycznych w serialu „Biznesmen” rozegraną przez 3 sceny .

Tabela/Wykres 4.1.5 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 5

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Droga terapia antynowotworowa	WP - Przyjęcie	WP - Emocje syna	WP - Laboratorium Jassiego
1								X
2								X- PI
3			X					X
4						X		
5						X		
6						X		
7						X		
8						X		
9						X -PZ		
10				X		X		
11							X	
12			X					X
13								X
14								X
15							X	
16							X - PZ	
17							X - PK	
18			X					X
19			X					X
20		X						
21			X					X- PK
22			X					X
23		X			X			
24		X			X			
25		X			X - PZ			
26		X			X			
27		X			X			
28					X	X - PK		
29	X							
30						X		
31	X		X					
Suma	2	6	7	1	6	9	4	10

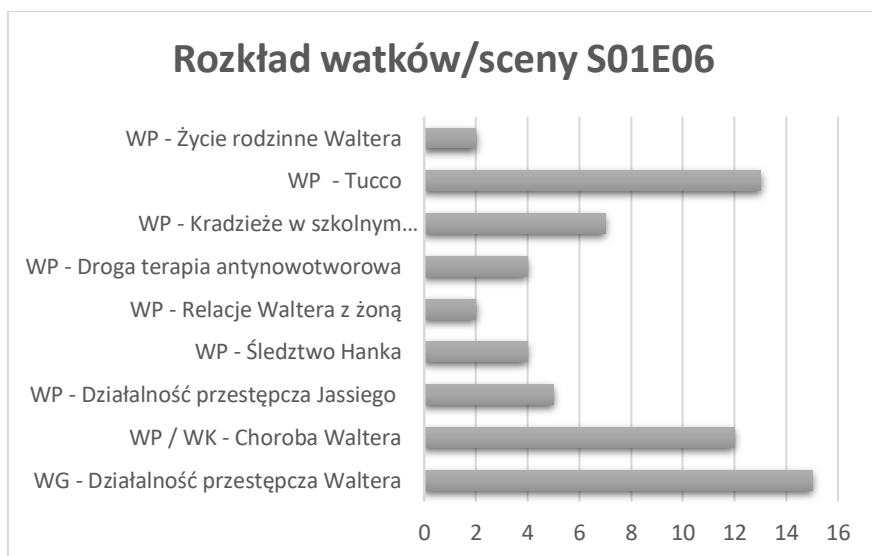


Źródło: Opracowanie własne

Wątek główny zminimalizowany do dwóch scen (Walter zaprzestał produkcji narkotyków) kosztem wątków budujących dramaturgię drugiego punktu zwrotnego i powrotu do przestępczego procederu w szóstym odcinku. Dominuje fabuła poboczna „Przyjęcie”, w której wydarzenia budują background dla rozwoju fabuły wątku głównego. Historia dotyczy dawnych przyjaciół Waltera, którzy w przeciwieństwie do niego osiągnęli sukces (można podejrzewać iż konflikt był spowodowany nadmierną ambicjonalnością Waltera). Dodatkowo, na skutek upokorzenia, którego tam doznaje (darowizna na leczenie) decyduje się ponownie produkować narkotyki. Podobną funkcję pełni wątek „Laboratorium Jessiego”. Drugi z protagonistów próbuje samemu produkować narkotyki, co jak się okaże jest niemożliwym bez specjalistycznej wiedzy Waltera White. Kontynuacja wątku „Droga terapia nowotworowa”, przypomina widzom o konieczności zdobycia przez Waltera bardzo dużych środków finansowych. Finalnie, pod koniec tego odcinka Walter odwiedza w domu Jessiego, składając propozycję by znowu zaczęli razem gotować (produkować) narkotyki, co warunkuje wystąpienie drugiego punktu zwrotnego w przebiegu fabularno-dramaturgicznym pierwszego sezonu.

Tabela/Wykres 4.1.6 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 6

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP - Śledztwo Hanka	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Droga terapia antynowotworowa	WP - Kradzieże w szkolnym laboratorium	WP - Tucco	WP - Życie rodzinne Waltera
1	X		X						
2	X		X					X	
3		X			X	X			
4	X					X			
5								X	
6		X					X		
7		X			X				
8	X	X							
9	X	X	X						
10							X - PZ		
11			X						
12			X	X				X	
13	X					X			
14	X					X			
15							X		
16				X			X		
17	X	X		X			X	X	
18		X						X	
19		X						X - PZ	
20				X			X - PK		
21	X							X	
22							X		X
23		X							
24	X							X	
25	X							X	
26		X							
27		X							
28		X							X
29	X							X	
30	X							X	
31	X							X - PK	
32	X							X	
33	X							X	
Suma	15	12	5	4	2	4	7	13	2



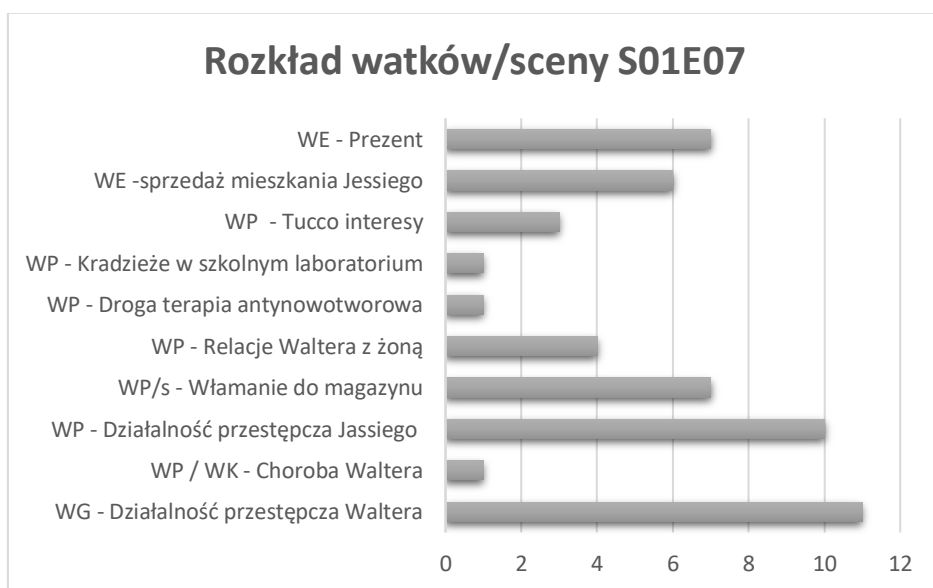
Źródło: Opracowanie własne

Sporowokowane w poprzednich odcinkach sytuacje fabularne w różnych wątkach wpłynęły na decyzję Waltera o powrocie do przestępczego procederu. Skutkuje to tym, że na pierwszy plan zostaje wyeksplikowana linia akcji. Walter ponownie zajmuje się produkcją i dystrybucją narkotyków (15 scen). Kolokwialnie ujmując temat, nie czas na łyzy i wątki rodzinne, twórcy stawiają na spektakularną akcję (dla przykładu scena „negocjacji” Waltera z Tucco -31. scena).

Wątki rodzinne są w tym odcinku scedowane na drugi plan. Wątek katalizujący nadal jest eksponowany (12 scen), by protagonista miał pretekst do systematycznego realizowania celu powziętego w pierwszym odcinku, oczywiście poza dodatkowymi czynnikami, które twórcy sprowokowali w innych wątkach pobocznych. Na pierwszy plan są wyeksponowane wątki przestępcze tzn. główny „Działalność przestępcza Waltera” (15 scen) i poboczny Tucco (13 scen). Powraca wątek poboczny związany z kradzieżami w laboratorium szkolnym. Scenarzyści obrazują, jaki finalnie miała skutek, kradzież dokonana przez Waltera w pierwszym epizodzie. W jej skutek zostaje oskarżony jeden z pracowników niższego szczebla. Dominantą w tym odcinku jest problem z hurtownikiem narkotyków Tucco. Walter poprzez serię działań, finalnie doprowadza do sytuacji, gdy Tucco podejmuje z nim współpracę. Pomimo zawarcia rozejmu z Tucco scenarzyści prowokują sytuację, w której podnoszą stawkę, tworząc nowe przeszkody dla protagonisty.

Tabela/Wykres 4.1.7 *Breaking Bad* – sezon 1 odcinek 7

nazwa wątku / nr sceny	WG - Działalność przestępcza Waltera	WP / WK - Choroba Waltera	WP - Działalność przestępcza Jassiego	WP/s - Włamanie do magazynu	WP - Relacje Waltera z żoną	WP - Droga terapia antynowotworowa	WP - Kradzieże w szkolnym laboratorium	WP - Tucco interesy	WE - Sprzedaż mieszkania Jassiego	WE - Prezent / (Marie kleptomanką)
1					X		X			
2		X			X					
3									X	
4	X								X	
5	X		X					X		
6						X				
7	X		X	X-PI				X		
8	X		X	X						
9										X-PI
10				X	X					X
11										
12	X		X	X-PZ						
13										X-PZ
14										X-PK
15										X
16	X		X	X						
17	X		X	X						
18	X		X	X						
19	X		X							
20	X		X							
21									X	
22	X		X						X-PZ	
23										X
24									X	
25									X-PK	
26					X					X
27	X-PK		X					X-PK		
Suma	12	1	11	7	4	1	1	3	6	7



Źródło: Opracowanie własne

W finałowym odcinku, głównym problemem dla protagonistów jest wywiązanie się z zobowiązań wobec Tuco, poprzez dostarczenie mu znacznej ilości metamfetaminy. W tym celu wprowadzono do historii fabułę poboczną „Włamanie do magazynu” (7 scen), w której zobrazowano, jak protagoniści zdobywają niezbędne odczynniki chemiczne do produkcji narkotyków. Uzupełnieniem wątków pobocznych są dwie fabuły epizodyczne. Pierwsza dotycząca sprzedaży mieszkania Jessiego (6 scen). Dom, w którym bohaterowie przygotowują narkotyki zostaje wystawiony na sprzedaż, co skutkuje komediową sytuacją. Druga odnosi się do sytuacji, gdy żona Waltera próbuje zwrócić do sklepu niepotrzebny prezent, który otrzymała od siostry Marie. Wątek jest następstwem sytuacji związanej z kleptomanią Marie, eksponowaną w trzecim odcinku. Pomimo tego, że ogół zdarzeń z tego wątku przybliży nam cechy charakteru Skyler, jako przebiegłej, potrafiącej użyć szantażu kobiety, to jednak nie ma on powiązania z wydarzeniami głównymi.

W przypadku odcinka finałowego pierwszego sezonu nie następuje zamknięcie poszczególnych linii fabularnych. Serial posiada budowę otwartą. Bohaterowie jedynie zostają ustawieni w względnie korzystnej dla nich sytuacji, to znaczy wywiązują się z zobowiązań narkotykowych. Jest to zwieńczenie ich celu działania. Jako kulminację wskazują na pomyślnie załatwione, przez głównego protagonistę, interesy z hurtownikiem Tuco. Jednak sam wątek główny, następnie kwestia choroby Waltera, prowadzone dochodzenie DIA, pozostają fabułami otwartymi.

4.1.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy

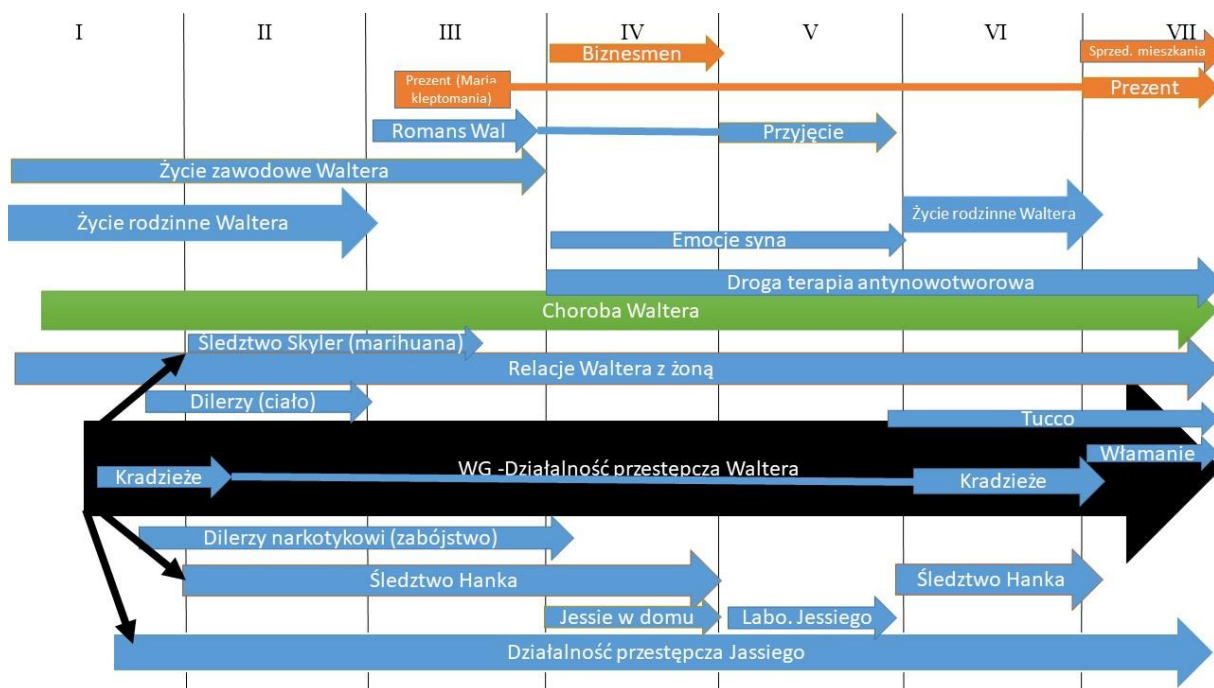
W pierwszym sezonie *Breaking Bad* można wyróżnić 24 wątków ogółem. W tym:

wątek główny – 1,

wątki epizodyczne – 4,

wątki poboczne – 19 (w tym 1 wątek katalizujący).

Rys. 4. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie *Breaking Bad*



OPIS: czarny kolor - wątek główny; niebieski kolor - wątki poboczne; zielony kolor - wątek katalizujący, pomarańczowy kolor - wątki epizodyczne.

Źródło: opracowanie własne.

Serial *Breaking Bad* zaliczany jest do produkcji tak zwanych mocno serializowanych (*highly serialized, heavily serialized*), których ani poszczególne odcinki nie mogą funkcjonować jako osobne i zamknięte struktury, ani nawet same sezony, jako że całościowa historia budowana jest w oparciu o wszystkie epizody serii. Twórcy tworzą wielopoziomą narrację serialową z wyraziście nakreśloną dramaturgią głównego wątku („Działalność przestępcza Waltera”) będącego dominantą serialową czy używając nomenklatury Waldemara Pisarka makro pozycją dramaturgiczną³⁵⁷.

Konstrukcja głównej osi narracyjnej (protagonista chcąc zabezpieczyć finansowy byt dla swojej rodziny produkuje i dystrybuje metamfetaminę) zbliżona jest do klasycznych schematów fabularnych (nazywanych potocznie hollywoodzkimi). Bohater posiada jasno sprecyzowany cel, do którego dąży zmagając się z różnego rodzaju problemami i konfliktami

³⁵⁷ W. Pisarek, *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006, s. 216.

na drodze do jego realizacji. Jednak z uwagi na znaczną rozciągłość czasową prezentowanych wydarzeń fabularnych są one podporządkowane formie serializowanej opisywanej przez Jürgena Trinksa jako opartej na „względnie stabilnych okolicznościach, które zostają przełamane **pod naporem** [podkreśl. A.B.] powtarzających się kryzysów lub pojawiających się nowych zdarzeń”³⁵⁸. Tym samym zorientowany na określony cel bohater jest regularnie konfrontowany przez twórców serialowych z nawałem konfliktów: czy to interpersonalnych, czy sytuacyjnych, poprzez które nie może zakończyć przestępczej działalności. Mittell analizując *Breaking Bad* wskazuje na jego charakterystyczną strukturę, którą nazywa złożonością dośrodkową (*centripetal complexity*) przejawiającą się fokusowaniem fabuły na głównej postaci. Tego typu bohater posiadający złożony charakter, wraz z mocno zaakcentowanymi wydarzeniami z jego przeszłości, wpływającymi na rozwój historii serialowej, wykorzystywany jest jako siła napędzająca rozwój wydarzeń fabularnych³⁵⁹.



Zdjęcie 2. *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). S01E01, 4min05s

³⁵⁸ J. Trinks, *Seryjność jako podstawowy problem estetyki telewizji*, [w:] *Piękno w sieci estetyka nowych mediów*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków: Wydawnictwo Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1999, str. 166.

³⁵⁹ J. Mittell, *Complex Tv...*, s. 223.

Oczywiście serial nie ogranicza się do jednego wątku. Wyrazistym aspektem serialu jest występowanie dużej ilości linii fabularnych. O ile w tradycyjnych serialach twórcy korzystają maksymalnie z czterech wątków o tyle w *Breaking Bad* średnio na odcinek przypada ich dziesięć (w zależności od odcinka 9-12). Wynika to z faktu, iż w tym modelu seriali praktycznie nie występują wątki epizodyczne, które posiadają struktury dramaturgiczne wpisane w kontekst jednego odcinka. Na przestrzeni całego sezonu poza wątkiem głównym i uzupełniającymi go wątkami wspomagającymi dominujące są wątki poboczne prowadzone przez dwa lub trzy odcinki. Występująca znikoma liczba wątków epizodycznych wynika z tego, że główne wydarzenia przypadają na jeden z odcinków, jednak zazwyczaj ich ekspozycja jest przedstawiona w poprzedzającym go odcinku (lub wcześniej) by wybrzmienie nastąpiło w jednym z dalszych epizodów. Tego typu sytuacja występuje dla przykładu w wątkach „Dilerzy narkotykowi – zabójstwo” czy „Dilerzy narkotykowi – ciało”.

W tym drugim przypadku ekspozycja wątku ma miejsce w pierwszym odcinku, kiedy Jassie próbuje sprzedać wyprodukowaną metamfetaminę dwóm dilerom narkotyków. To w konsekwencji doprowadza w kolejnej scenie do kłótni między nimi a Walterem. Protagonista by ratować swoje życie ogłusza ich gazem musztardowym. Jeden z gangsterów ginie a drugi chwilowo traci świadomość. W drugim odcinku obserwujemy zmagania Jessiego, który nieudolnie próbuje pozbyć się ciała rozpuszczając je w wannie wypełnionej kwasem. Wybrzmienie wątku następuje w trzecim odcinku, kiedy zostają usunięte resztki martwego ciała z mieszkania Jessiego. Jest to charakterystyczny typ rozbicia wątków na kilka odcinków w serialach należących do modelu mocnej serializacji, gdzie twórcy rezygnują z struktur epizodycznych na rzecz kontynuowanych, stąd dominująca liczba wątków pobocznych.



Zdjęcie 3. *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), S01E03 37min31s

Pomimo występowania nielicznych wątków epizodycznych, poza wyjątkami, jak dla przykładu w czwartym epizodzie: „Biznesmen” (E04), wszystkie są ze sobą połączone na zasadzie wybrzmienia, które jest jednocześnie ekspozycją dla kolejnej linii fabularnej. Należy je zatem postrzegać odmiennie niż w przypadku seriali zaliczanych do seriali proceduralnych, gdzie poszczególne epizody tworzą stricte zamknięte historie w obrębie jednego odcinka. Tutaj tworzy się rodzaj „wielowątkowego domina”, gdzie jeden z wątków kończąc się uruchamia kolejny tworząc swoisty łańcuch zależności przyczynowo - skutkowych. Jak trafnie zauważa Feuer, wątki w neoserialach są „ze sobą zestawiane i przeplatają się wzajemnie, zestrajając w quasi-muzycznym stylu.”³⁶⁰.

Znaczącą cechą wątków epizodycznych w *Breaking Bad* jest ich tematyczna korelacja, czy to z wątkiem głównym, czy z pobocznymi. Pozornie epizodyczne wydarzenia zawierają informacje, które przybliżają charaktery bohaterów lub wydarzenia fabularne głównej osi narracyjnej. Doskonałym przykładem wątku epizodycznego jako źródła informacji o bohaterze są wątki „Biznesmen” (E04) oraz „Prezent” (E07). W finale pierwszego (obrazowanego przez trzy sceny), Walter dokonuje zwarcia instalacji w samochodzie „niekulturalnego biznesmena”,

³⁶⁰ J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji...*, s. 118.

tym samym fabuła przybliży widzom cechy głównego bohatera, jak i zachodzącą w nim przemianę charakteru. Dzięki temu wydarzeniu poznajemy Waltera jako bystrego naukowca, który nie musi uciekać się do przemocy fizycznej by dać komuś „nauczkę”, z drugiej strony to zobrazowanie zmiany w nastawieniu do życia Waltera White’a, który w miarę rozwoju fabuły wyzbywa się kompleksu „ofiary”.

Drugi wspomniany wątek został wprowadzony do serialu by wyeksponować żonę Waltera jako osobę asertywną, potrafiącą dokonać nadużycia celem uniknięcia kłopotów z policją. Ta sytuacja jest ekspozycją zachodzącej przemiany w Skyler, która w kolejnym sezonie będzie współnikiem przestępczej działalności swojego męża. Przy tym przykładzie warto zauważyć, iż jednocześnie możemy obserwować płynne łączenie wątków. Omawiana sytuacja jest następstwem wcześniejszego wydarzenia, które z pozoru epizodyczne „Marie kleptomanką” (E03) zostało skorelowane z motywem oskarżenia Skyler o kradzież diademu ze sklepu jubilerskiego.

Drugą charakterystyczną cechą wątków epizodycznych (jak również pobocznych) jest realizacja założeń głównej fabuły serialowej. Tak jak zostało już wspomniane Walter White, dążąc do realizacji celu, jest konfrontowany z licznymi sytuacjami konfliktowymi. Te pomimo tego, iż są elementem składowym wątku „Działalność przestępcza Waltera” same posiadają wewnętrzną strukturę dramaturgiczną realizowaną na przestrzeni jednego lub dwu odcinków. Tym samym takie wątki jak: „Dilerzy narkotykowi (zabójstwo)” (E01-E03), „Tucco” (E06-E07) są składową głównego wątku, jednak widz doświadcza ich „samodzielności tematycznej”.

Nieczęsto przy ich realizacji wprowadzane są epizodyczne postacie serialowe jak dla przykładu Krazy-8 (Domingo Gallardo), który występuje jedynie w trzech odcinkach (E01-E03), czy Emilio Koyama (John Koyama) występujący tylko w odcinku pilotowym.

Należy również odnotować istnienie w strukturze serialowej wątku katalizującego. Jak zaznaczyłem w części teoretycznej pracy, wprowadziłem dodatkową terminologię, by wyróżnić wątek katalizujący od innych wątków pobocznych (do których się zalicza) ze względu na pełnioną w utworze funkcję dramaturgiczną. Przypomnę, iż to linia narracyjna, której ciąg zdarzeń tworzy niezależne *story* (skorelowane z wątkiem głównym), jednak spełnia istotną funkcję z punktu widzenia schematów fabularnych. Wydarzenie inicjujące, przynależące do wątku katalizującego „wprawia w ruch”, uruchamia akcję oraz zgodnie z nazwą, katalizuje późniejszy rozwój wydarzeń dramaturgicznych. W analizowanym serialu jest to wątek

„Choroba Waltera”, w którym jedno z początkowych wydarzeń (informacje o nowotworze) jest, używając nomenklatury scenariopisarskiej, punktem startu dla całej historii. Opisywana fabuła nie jest jednak jednolita, to znaczy można w jej strukturze wyróżnić zamknięte mikro wątki, które ją współtworzą, jednocześnie będąc jej integralną częścią. W pierwszym sezonie będzie to wątek poboczny „Droga terapia antynowotworowa” (E04-E07), pojawiający się w trzech kończących pierwszy sezon odcinkach, w których obserwujemy jak Walter poddaje się terapii antynowotworowej w prywatnej klinice medycznej.



Zdjęcie 4. *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), S01E06 2min, 55s

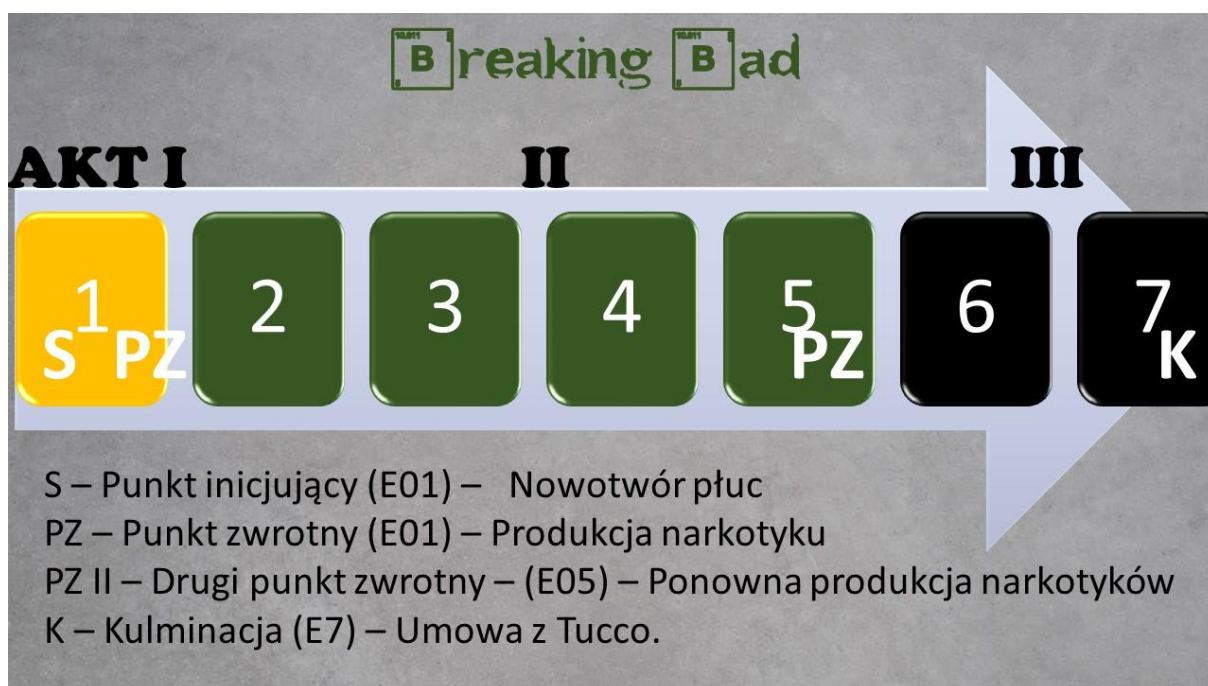
Tutaj zaznaczę, iż opisywany wątek katalizujący wielokrotnie łączy się wątkiem głównym implikując progresywny rozwój historii. Jak pisze Barbara Darska „wiedza o raku inspiruje bohatera do całkowitej zmiany własnego życia – nie tylko pod względem wykonywanego zajęcia, ale i priorytetów nim rządzących”³⁶¹. Jednocześnie ten wątek jest potrzebny twórcom by postać mogła kontynuować swój przestępczy proceder, jak i pozostać moralnie usprawiedliwioną. Oczywiście nie jest to jedyny czynnik warunkujący pozytywny odbiór działań antybohatera, ale dominujący wśród pozostałych elementów.

³⁶¹ B. Darska, *To nas pociąga*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2012, s. 35.

4.1.4 Struktura dramaturgiczna wątków

Zastosowane wątki poboczne, jak i epizodyczne posiadają swoje charakterystyczne przebiegi dramaturgiczne. We wszystkich obserwujemy podobną budowę, na którą składa się ekspozycja, punkt katalizujący, progresja fabularna oraz w zależności od konkretnego przypadku punkt zwrotny (lub kilka takowych) i scena kulminacji. W przypadku wątków jednodinkowych nie występują punkty zwrotne tylko puentujący wydarzenia fabularne punkt kulminacyjny. Przeważająca większość analizowanych linii fabularnych posiada zakończenie, aczkolwiek, tak jak było wspomniane wcześniej, sceny kończące wątek niekiedy są ekspozycjami dla kolejnych wątków posiadających własną, odrębną strukturę dramaturgiczną. Kluczowym jednak dla rozważanego modelu jest przebieg głównej linii fabularnej.

Rysunek 5. Struktura dramaturgiczna pierwszego sezonu *Breaking Bad*



Źródło: opracowanie własne.

Zawiązanie akcji w odcinku pilotowym ma miejsce w 14. scenie (na 42. ogółem), gdy protagonista po przeprowadzonych badaniach lekarskich dowiaduje się o zaawansowanym nowotworze płuc. Zmianę biegu wydarzeń serialowych w postaci rozpoczęcia produkcji metamfetaminy przez głównego bohatera można potraktować jako punkt zwrotny polegający

na – jak definiuje to zdarzenie Ostaszewski – „spontanicznej próbie zaradzenia problemowi, jaki pojawił się w zawiązaniu akcji”³⁶².

Dramaturgia głównej osi fabularnej w drugim akcie to z jednej strony konieczność uporania się przez Waltera White’a ze skutkami nieudanej transakcji narkotykowej oraz silny konflikt wewnętrzny bohatera w kwestii podjęcia leczenia w drogiej klinice. Pod koniec pierwszego odcinka, po nieudanej próbie sprzedaży narkotyków przez Waltera i Jessiego, główny bohater kategorycznie oświadcza swojemu partnerowi, że nigdy nie będzie produkował i sprzedawał narkotyków. Jeśli rozpatrywać tę sytuację w oparciu o schemat Franka Daniela to będzie to bezpośrednio pokłosie pierwszego punktu zwrotnego (czwarta sekwencja - „D”), gdy występuje „nieprzewidziany i konieczny zwrot akcji, który oddala bohatera od osiągnięcia wyznaczonego wcześniej celu”³⁶³. Dalej następuje seria zdarzeń, poprzez którą twórcy wręcz wymuszają na Walterze konieczność powrotu do przestępczego procederu. Tym razem łączą teraźniejsze życie protagonisty z jego przeszłością. Zauważalne jest, zastosowanie chwytów, które Mittell zalicza do „złożoności dośrodkowej”, czyli progresji dramaturgicznej napędzanej wydarzeniami nawiązującymi do faktów z mocno rozbudowanej przeszłości głównego protagonisty.

Kulminacja drugiego aktu ma miejsce pod koniec piątego epizodu, gdy Walter odwiedza swojego dawnego wspólnika Jessiego Pikmana ze słowami „let’s cook”³⁶⁴ (E05), czym wyraża wolę definitywnego wkroczenia na drogę przestępczą. To ponowny zwrot ku ustaleniu nowej równowagi w serialowej diegizie. W akcie trzecim scenarzyści konfrontują Waltera z kolejnymi kłopotami stricte przestępczymi by finalnie doprowadzić do zawarcia atrakcyjnej dla niego umowy z lokalnym dilerem narkotyków Tuco (Raymond Cruz). Tym samym następuje domknięcie fabuły pierwszego sezonu. Protagonista ukierunkowany na jasno zarysowany cel - produkcja i sprzedaż narkotyków, osiąga względną stabilizację poprzez korzystny dla niego układ dystrybucji metamfetaminy przez Tuco. Oczywiście nie wyczerpuje to tematu, ale czyni pierwszy sezon zamkniętą strukturą.

Pierwszy sezon *Breaking Bad* w przeciwieństwie do pozostałych analizowanych seriali składa się jedynie z siedmiu odcinków. Mniejsza liczba epizodów nie determinuje występowania tylko

³⁶² J. Ostaszewski, *Historia narracji...*, s. 100.

³⁶³ G. Jaroszuk, *Otwarcie filmu fabularnego, jego funkcje i znaczenie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 2017 nr 29, s. 235.

³⁶⁴ *Let’s cook* - „gotujmy”, co w tym przypadku odnosi się do produkowania metamfetaminy.

jednego punktu zwrotnego, ale wpływa na rozkład czasowy tych punktów. Pierwszy punkt zwrotny następuje po 6% czasu trwania serialu. Kolejny punkt zwrotny jest zbliżony do rozkładu procentowego paradygmatu Fielda i pojawia się pod koniec piątego odcinka (57%). Kończący historię pierwszego sezonu akt III to około 29% całości serialu. Obserwowalne jest zaburzenie klasycznych rozkładów wątków, ale należy mieć na względzie, iż telewizja wymusza na twórcach tworzenie spektakularnych, odcinków pilotowych – z dużą liczbą zwrotów akcji. Jednocześnie warto odnotować fakt, że pomimo nagłych zmian, jakie scenarzyści byli zmuszeni wprowadzić do końcówki serialu, ten zachował schemat scenariuszowy zgodny z klasycznym paradygmatem opowiadania.

4.1.5 Horyzont i głębia poinformowania

W *Breaking Bad*, w przeciwieństwie do analizowanego w następnym rozdziale *Prawa ulicy*, nie występuje wiele instancji narracyjnych, przez które opowiadana jest historia. Pomimo proliferacji linii fabularnych większość zdarzeń jest realizowana z udziałem głównego bohatera, który jest postacią działającą (realizującą jakiś cel), często dominującą lub po prostu biernym obserwatorem (w sensie subiektywnego obserwatora wydarzeń – fokalizatora wydarzeń). Wraz z rozwojem fabularnym serialu następuje wprowadzenie nowych postaci, rozwidlenie wątków fabularnych i co się z tym wiąże większa ilość perspektyw narracyjnych, poprzez które opowiadana jest historia (m.in., prawnik Saul Goodman, policjant Hank Schrader, detektyw Mike Ehrmantraut, itd.).

Należy wskazać na różnice pomiędzy filmem pełnometrażowym a serialem. W przypadku tego pierwszego, o ile twórcy używają schematu fabularnego z głównym bohaterem, często decydują się eksponować tę postać w każdej scenie. W przypadku współczesnych seriali kontynuowanych niemożliwym są tego typu konstrukcje (w przeciwieństwie do serii epizodycznych czy seriali opartych na formacie do 30 minut). Po pierwsze sukcesywne nawarstwianie poszczególnych linii fabularnych wymusza na twórcach odstępstwo od tej zasady. Po drugie, używając kolokwializmu, byłoby dla odbiorcy nudnym przez kilkanaście godzin oglądać ciąg sceny z udziałem głównego protagonisty.

W rozważanym modelu występuje postać dominująca w większości scen z perspektywy której opowiadana jest historia. Jednak w zależności od odcinka nie występuje we wszystkich scenach. Dla przykładu w pierwszym odcinku twórcy zdecydowali się pokazać jedynie dwie sceny bez udziału Waltera White (42 ogółem). W obydwóch pokazana jest postać Jessiego samodzielnie realizującego plan produkcji i dystrybucji metamfetaminy. W kolejnym epizodzie twórcy realizują już 12. scen bez udziału głównej postaci wprowadzając dodatkowe wątki, jak „Śledztwo Skyler” w sprawie dziwnego zachowania męża, czy wątku podczas którego Marie (Betsy Brandt) cierpiąca na kleptomanię dokonuje kradzieży naszyjnika w sklepie jubilerskim. Jest to jednak zupełnie inny typ konstrukcji, jeśli chodzi o prezentację wydarzeń niż sytuacja, jaką obserwujemy w *Prawie ulicy* czy *Walking dead*, gdzie wyczuwalna jest równorzędność kilku głównych postaci.

Bordwell zauważa, iż często w produkcjach hollywoodzkich wprowadzenie dominującej postaci (na której oparta jest główna oś narracji) nie warunkuje zawężenia pola informacji, do tej jaką dysponuje główny bohater³⁶⁵. Podobny zabieg formalny jest obserwowalny w *Breaking Bad*. Pomimo wiodącej i dominującej roli Waltera White’a, w poszczególnych wątkach dostarczane są widzom zarówno informacje dotyczące planów głównej postaci, jak również wyników prowadzonego przeciwko niej śledztwa, intryg grup przestępczych. W tym modelu, jak i mocnej serializacji z multiprotagonistą (następny rozdział) zauważalny jest szeroki horyzont poinformowania widza. Oczywiście celem budowania suspensu dla pewnych sytuacji dramaturgicznych, na przykład, wątku przedstawiającego dwójkę braci z Meksyku, czy katastrofę lotniczą z drugiego sezonu, twórcy chwilowo zawężają informacje dostępne dla odbiorcy, co jednak nie dyskredytuje ogólnej strategii stosowania szerokiego horyzontu poinformowania widza.

Kolejny analizowany aspekt narracyjny dotyczy kwestii głębi poinformowania widza. Pozornie mogłoby się wydawać, iż skoro serial jest projektowany na opowiadanie fabuły z perspektywy głównej postaci, eksponuje się ją w większości scen, to ten aspekt narracji również powinien wystąpić. Niekoniecznie, gdyż te czynniki nie muszą występować komplementarnie. Dla przykładu w licznych blockbustach kinowych opartych na dominancie głównego bohatera wgląd w jej życie psychologiczne pozostaje znikomy (ograniczony informacjami niezbędnymi dla zrozumienia historii). W *Breaking Bad* natomiast mamy hybrydę *story driven z character driven*. Bohater jest konfrontowany z licznymi zewnętrznymi

³⁶⁵ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka...*, s. 110.

konfliktami, ale również eksplikowane jest jego życie wewnętrzne: rozterki, podróż emocjonalna, przemiana i liczne problemy natury psychologicznej. By widzowie w pełni doświadczyli emocji głównej postaci twórcy posiłkują się subiektywizacjami mentalnymi, pokazywane są obrazy umysłowe Waltera³⁶⁶, występuje focalizacja, czy przywoływanie scen z przeszłości.

4.1.6 Zakłócenia linearności

Analizowany serial jest przykładem produkcji, w którym koncept formalny³⁶⁷ oparto na licznych zabiegach dekonstruujących porządek czasowy w przebiegu fabularnym. Mittell porównując *Prawo ulicy* i *Breaking Bad* stwierdza, że o ile w tym pierwszym twórcy rezygnują z licznych rozwiązań charakterystycznych dla złożonej narracyjności o tyle w *Breaking Bad* można wnioskować o „*maximum-degree style*”. Obserwowalny zatem będzie autorski, czy może artystyczny styl filmowy (będący zaprzeczeniem stylu zerowego). Jednak również na poziomie scenariusza aplikowane są do narracji, zaskakujące (*atemporal*) skoki opowiadania na linii temporalnej i interesujące sekwencje subiektywne³⁶⁸. Zuzanna Lewandowska rozpatrując zakłócenia linearności opowiadania w *Breaking Bad* wyróżnia kilka charakterystycznych zabiegów scenariuszowych w warstwie formalnej, jak i treściowej pisząc, że „w pierwszej kolejności należałoby przyjrzeć się chwytom typowo dramaturgicznym, jakimi są: retrospekcja (*flashback*), futurospekcja (*flashforward*) i tzw. cold open – sekwencja wprowadzana przed samą czołówką serialu, często utożsamiana z teaserem”³⁶⁹. Co jednak należy podkreślić są to zabiegi (szczególnie futurospekcje) zaliczane do chwytów używanych

³⁶⁶ Warto wspomnieć o scenie, która na stałe zapisała się na kartach historii kinematografii, z odcinka pilotowego, gdy Walter wysłuchując diagnozy lekarskiej (informacja o nowotworze) jest zaintrygowany plamą musztardy na kitlu lekarskim. POV Waltera jest sfokusowany na detalu – kiel lekarza z plamą musztardy.

³⁶⁷ Pisząc „koncept formalny” mam na myśli aspekty narracyjne, które twórcy decydują się wprowadzić w strukturę opowiadania celem nadania „oryginalności” danej produkcji. Dla przykładu konceptem formalnym będzie narracja pryzmatyczna w *The Affair*, czy solilokwium w *House of cards*.

³⁶⁸ J. Mittell, *Complex TV...*, s. 219.

³⁶⁹ Z. Lewandowska, *Narracyjna złożoność współczesnego serialu telewizyjnego na przykładzie Breaking Bad Vince'a Gilligana*, „*Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*” 2015, nr 16(25), s. 48.

w nurcie filmów *mind-game films*, wykorzystywane celem chwilowej dezinformacji widzów i ich głębszego zaangażowania w wydarzenia fabularne oraz oczywiście wyróżnienia produkcji spośród masowo powstających seriali kryminalnych.

W przeciwieństwie do nich licznie występujące retrospekcje, jak podkreśla Lewandowska, „są wprowadzane jako obiektywne i stanowią część właściwej diegezy filmowej – doprecyzowują przeszłe wydarzenia i jako sjużet wypełniają luki fabularne, które domagają się wyjaśnienia, aby nadchodzące sytuacje zyskały swój pełny sens i logikę”³⁷⁰. To na co warto zwrócić uwagę to wprowadzanie do diegezy serialowej, wątków paralelnie rozwijających się względem wiodących wydarzeń. W trzecim sezonie zostają pokazane postacie dwóch płatnych zabójców z Meksyku, jednak twórcy wprowadzając sceny z ich udziałem, nie dają jasnych wskazówek widzom, kim są mężczyźni, jaki jest ich cel działania, czy ich funkcyjności w wydarzeniach integrowanych z głównym wątkiem. Trudno też określić czasoprzestrzeń fabularną dla wydarzeń, w których partycypują. Czy jest to przeszłość, czy fabuła wyprzedzająca bieżące wydarzenia. Ich funkcja zostaje określona dopiero w drugiej połowie sezonu.

W pierwszym analizowanym sezonie w ramach obserwacji dekonstrukcji czasowych, można wymienić, w odcinku pilotowym, sekwencję wprowadzającą w wydarzenia serialowe będącą futurospekcją nawiązującą do wydarzeń z końcówki odcinka. Poza wymienionym chwytem narracyjnym w kolejnych epizodach występuje kilka retrospekcji (aczkolwiek używanych jako narracje dopowiadające, wypełniające luki fabularne), podczas których poznajemy przeszłość Waltera, gdy pracował jako młody naukowiec. Opisane zakłócenia w chronologii opowiadania nie destabilizują jej linearnego odbioru. Tendencja do zakłóceń w warstwie temporalnej serialu obserwowalna jest w każdym sezonie. Stopniowe nawarstwianie tego typu zabiegów następuje od kolejnego sezonu. Tutaj warto wspomnieć o drugiej transzy serialowej, kiedy twórcy wraz z rozwojem wydarzeń fabularnych wprowadzają pojedyncze sceny z przyszłych wydarzeń, które jak się okazuje w ostatnim odcinku, składają się na wątek katastrofy lotniczej. Jest to przykład konceptu formalnego z użyciem specyficznych zabiegów scenariuszowych charakterystycznych dla produkcji złożonych narracyjnie.

³⁷⁰ Tamże, s. 49.

4.1.7 Inne seriale przynależące do modelu

Do seriali, w których twórcy stosują podobne schematy narracyjne, jak w *Breaking Bad* można zaliczyć między innymi takie produkcje wielosezonowe jak: *Boss* (*Boss*, Starz, 2011-2012), *Masters of sex* (*Masters of sex*, Showtime, 2014-2016), *House of cards* (*House of cards*, Netflix, 2013-2018), *Zemsta – Revenge* (*Revenge*, ABC Studios, 2011-2015).

W tego typu serialach obserwujemy głównego bohatera lub dwójkę postaci (*Masters of sex*) zorientowanych na realizację celu, podobnie jak w klasycznych hollywoodzkich fabułach filmowych. W serialu *Boss*, burmistrz Chicago Tom Kane (Kelsey Grammer) pomimo zdiagnozowania choroby podejmuje walkę o stanowisko burmistrza Chicago. Frank Underwood, główny bohater serialu *House of cards*, ubiega się o fotel wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych realizując machiawelistyczny plan pozbycia się (lub skorumpowania) wszystkich rywali politycznych. W produkcji ABC *Zemsta* Emily Thorne (Emily Van Camp), powraca po latach do rodzinnego miasteczka by dokonać zemsty na ludziach, którzy przed laty doprowadzili jej niesłusznie oskarżonego o terroryzm ojca do skazania. W serialu *Masters of sex* pokazano kilka lat z życia Williama Mastersa (Michael Sheen) amerykańskiego ginekologa, naukowca, który w latach pięćdziesiątych minionego stulecia prowadził wraz z asystentką badania nad seksualnością człowieka. Względem każdego z wymienionych protagonistów konstruowany jest układ relacji, powiązań, czy wręcz konstelacja, z postaciami pierwszego jak i drugiego planu.³⁷¹ Owe charaktery wraz z rozwojem wydarzeń fabularnych tworzą własne wątki, czasami niezależne względem historii głównego wątku. Często w serialach przynależących do tego modelu już w odcinku pilotowym zostaje wprowadzona druga postać, która z czasem zaczyna również „generować” poszczególne wątki poboczne, wchodząc w bliskie relacje z głównym bohaterem, czy to partnerskie (Jessie - *Breaking bad*, Kitty - *Boss*) czy uczuciowe (Virginia - *Masters of Sex*, Clair - *House of Cards*). Bez względu jednak na liczbę postaci pierwszoplanowych czy współtworzących fabułę serialową wyróżnikiem w tym modelu jest silnie zarysowana główna oś fabularna, której kanwą jest główny bohater ukierunkowany na realizację zamierzonego planu. Ten zawsze jest określany w odcinku pilotowym danego serialu. Główna postać jest również katalizatorem większości sytuacji dramatycznych, wpływając na dynamikę wydarzeń fabularnych.

³⁷¹ Zob. J. A. Schechter, *My Story Can Beat Up Your Story*, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2011.

Należy zaznaczyć, że pomimo tego, iż w niektórych produkcjach w miarę rozwoju historii pierwszoplanowe postacie zaczynają wspólnie wpływać na wydarzenia głównego wątku, to jednak jeden z bohaterów pełni funkcję dominującą w takich układach. Dla przykładu w *Masters of sex* jako pierwszoplanowe postacie³⁷² są wymienione zarówno William, jak i Virginia to jednak doktor Masters jest osobą, której celem jest prowadzenie badań nad seksualnością człowieka. Pomimo aktywnego zaangażowania Virgini w projekt medyczny to kluczowe punkty dramaturgiczne z rozwoju fabuły generuje postać prowadząca, czyli William Masters. Podobny schemat rozwoju *story arc* ma miejsce w pozostałych wymienionych serialach.

W analizowanym modelu poszczególne wątki można wizualnie potraktować jako linie dramaturgiczne będące „odrostami” głównej osi fabuły. Często poboczne wątki posiadają kolejne rozgałęzienia, co obrazuje hierarchizację w budowie wielowątkowej struktury serialowej. Wszelkie poboczne wątki, które z czasem zaczynają spełniać ważne dramaturgiczne funkcje serialowe, są następstwem decyzji podjętych przez głównego bohatera w pierwszych odcinkach danego sezonu. Postać prowadząca natomiast realizuje serialowy wielosezonowy wątek główny. Niejako odwróceniem tej sytuacji będzie model z multiprotagonistą omawiany w dalszej części pracy.

Rysunek 6. Wątki powstałe na skutek decyzji głównego bohatera w serialu *Breaking Bad* (na przykładzie pierwszych siedmiu epizodów)



Źródło: opracowanie własne.

³⁷² Zgodnie z klasyfikacją dotyczącą nagród Emmy.

Odrębną kwestią w rozpatrywanym modelu pozostaje istnienie i funkcja tak zwanego wątku katalizującego. Ten funkcjonuje niezależnie od wątku głównego będąc inicjalną linią fabularną. O ile wątek główny daje początek większości wątków pobocznych o tyle sam jest następstwem macierzystego wątku katalizującego. Analizując rozkład fabuły katalizującej wszelkie wydarzenia fabularne w *Breaking Bad* („Choroba Waltera” E01-E07) oczywistym jest, że gdyby główny bohater nie zachorował na nowotwór płuc to nie podjąłby się przestępczego procederu. Podobnie, gdyby w serialu *Boss* nie zaistniał wątek katalizujący „Nieuleczalna choroba burmistrz Kane’a” burmistrz nie rozpocząłby bezwzględnej politycznej krucjaty będącej starterem wielu pobocznych sytuacji dramaturgicznych (lub takowa posiadałaby zupełnie inny przebieg fabularny). Z ciekawego zabiegu kompozycyjnego skorzystali twórcy serialu *Zemsta*. Emily Thorne dokonuje tytułowej zemsty z uwagi na fałszywe oskarżenie względem jej ojca o terroryzm. O tych wydarzeniach jednak widz dowiaduje się jedynie z ciągu scen retrospektywnych, całościowo składających się na wątek katalizujący. Mamy do czynienia z konceptem formalnym, w którym strategia budowania narracji oparta jest na relatywizowaniu linii akcji w czasie teraźniejszym, przy jednoczesnym wyjaśnianiu motywów działania protagonistki, doprecyzowaniu wektora działań, czy nawet „usprawiedliwiania bohaterki” w ciągu, regularnie przywoływanych scen retrospektywnych, całościowo tworzących odrębny wątek będącym katalizatorem wątku głównego.

W podanych przypadkach wątek katalizujący jest prowadzony przez scenarzystów równoległe z wydarzeniami głównej fabuły. Oczywiście występowanie tej zależności nie jest regułą dla tego modelu. Wątek katalizujący nie zawsze musi pojawiać w serialu. Dla przykładu w *House of cards* czy w *Masters in sex* nie występuje takowy. W *House of Cards* historię inicjuje jednostkowe wydarzenie w postaci degradacji zawodowej Underwood’a. W drugiej z wymienionych produkcji, widz jest wprowadzany w wydarzenia *in media res*. Już w pierwszych scenach dowiadujemy się o prowadzonych badaniach medycznych przez doktora Mastersa, które to są kanwą dla głównych wydarzeń serialowych.

W modelu mocnej serializacji zauważalne jest unikanie wydarzeń i wątków stricte epizodycznych, jakie charakteryzują seriale zamknięte. W analizowanym schemacie narracyjnym wątki epizodyczne są rozciągnięte na dwa trzy odcinki; tym samym należy je już zaliczyć do wątków pobocznych. Te w większości nie są tworzone celem „wypełniania” treści serialowych dla danego odcinka, ale są ściśle skorelowane z wątkiem głównym, dostarczając ważnych dla rozwoju opowieści informacji o charakterze bohatera, jego przemianie, bądź

rozwijają akcję serialu. Ten ostatni czynnik jest znaczącym elementem, poprzez który twórcy realizują założenia głównego wątku. Zauważalna jest również silna sieć powiązań pomiędzy poszczególnymi wątkami. Element zapowiadający wprowadzenie jakiegoś wątku, czyli jego „plant” lub wręcz już ekspozycja często są przynależne do zupełnie innej sytuacji dramaturgicznej. Dla przykładu wątek z szóstego odcinka *Breaking Bad* „Kradzieże w szkolnym laboratorium” jest już eksponowany w pierwszym epizodzie, kiedy to maska przeciwigazowa zostaje porzucona na pustyni przez Waltera, by w drugim odcinku została odnaleziona przez agentów DEA. Na kanwie tych dwu scen w szóstym epizodzie jest „dobudowana” fabuła, w wyniku której zostaje ukształtowany samodzielny wątek „Kradzieże w szkolnym laboratorium”. Jednak niezbędnym rekwizytem zaistnienia wątku była owa maska z początku serialu, którą nosił główny bohater podczas przygotowywania narkotyków. Te wydarzenia przynależą natomiast do wątku głównego „Działalność przestępcza Waltera”, co obrazuje siatkę powiązań między poszczególnymi fabułami.

W produkcji *Boss* w pierwszym odcinku wprowadzono zdarzenie, w którym robotnicy budując pas lotniska natykają się na nieznanego cmentarz rdzennych mieszkańców tego obszaru. Sytuacja nie jest rozwiązana w odcinku pilotowym będąc wydarzeniem inicjującym dalszy rozwój następstw i problemów (protesty przed budową) w tej fabule. Nie mamy do czynienia z epizodycznością ani równoległością (niezależnością) zdarzeń (wątek funkcjonuje na zasadzie równoległości jedynie przez pierwsze dwa odcinki). W miarę rozwoju zostaje powiązany z kampanią burmistrza stając się jego integralną częścią, warunkując liczne sytuacje konfliktowe w ramach głównego wątku.

Oczywiście model nie wyklucza istnienia historii stricte epizodycznych, które składają się na wydarzenia fabularne tylko jednego odcinka i nie mają powiązania z wydarzeniami głównymi. Są samodzielnie funkcjonującymi wątkami, w których twórcy obrazują mikrofabuły - bez większego znaczenia dla całego rozwoju serialu. Jako przykład można wymienić wątek z pierwszego sezonu serialu *Masters of sex*, kiedy to doktor Masters dokonuje operacji chorej kobiety. Przebieg tej fabuły jest ograniczony wyłącznie do jednego odcinka. Jednak i w tym przypadku wątek potencjalnie nie mający żadnego powiązania z wydarzeniami z głównej osi fabularnej (*story arc*) eksponuje nam charakter bohatera. Poznajemy go jako idealistę, który pracuje w szpitalu nie tylko z czysto merkantylistycznych powodów oraz lekarza będącego wybitnym specjalistą. Tym samym dostajemy informację, iż Masters ma silną pozycję negocjacyjną, podczas próby uzyskania akceptacji dla swoich badań.

Omawiając serial *Revenge - Zemsta* opisałem sytuację budowania wątku katalizującego w oparciu o ciąg zdarzeń retrospektywnych. Jest to jedyny serial wśród czterech wymienionych, w którym twórcy wprowadzają regularne zakłócenia linearności opowiadania. Już scena otwierająca serial znacznie wyprzedza bieżące wydarzenia fabularne. Wprowadzona futurospekacja jest przywołaniem sytuacji z końca pierwszego sezonu. W serialu *Masters of sex* twórcy korzystają z retrospekcji celem doprecyzowania charakteru bohatera. Widz jest kilkakrotnie świadkiem scen upokorzenia i przemoc domowej, jakiej doświadcza główny bohater ze strony ojca, przy jednoczesnym cichym przyzwoleniu matki na tego typu sytuacje. Pomimo zakłóceń chronologii w fabule serialowej, wszystkie wymienione tu sytuacje, czy to retrospekcje czy futurospekcje zaliczam do narracji dopowiadających. Nie obserwowalne są chwyt dramaturgiczne i zabiegi kompozycyjne budujące tak zwane narracje niewiarygodne. Jedynie wśród analizowanych seriali twórcy *Breaking Bad* korzystają z tego typu rozwiązań jednak, co zaznaczę, narracje niewiarygodne są wprowadzone do fabuły dopiero od drugiego sezonu. W pierwszym zakłócona jest chronologia opowiadana ale nie występuje celowa dezinformacja widza, tym samym nie można wnioskować o występowaniu stałej zależności tego aspektu w narracji. Podobnie rozpatrując takie zabiegi formalne jak głębia poinformowania oraz horyzont poinformowania nie obserwowalna jest stałość konkretnej strategii twórczej. W *Breaking Bad*, jak i *Revenge-Zemsta* zagłębia się w subiektywny świat bohatera. Odwołując się do jednej z technik subiektywizacji, opisanej przez Mirosława Przylipiaka w "Studiach Filmoznawczych"³⁷³ to w powyższych produkcjach w szczególności zostaje wykorzystana technika punktu widzenia, gdy w obrębie realizacji danej sceny spojrzenie bohatera fokalizuje się na detalu konkretnej osoby czy jakiegoś przedmiotu. W pozostałych przywoływanych dla tego modelu przypadkach poza kilkoma obrazami mentalnymi nie obserwujemy narracji subiektywnej wpływającej na kształtowanie filmowej diegezy.

Opisywany model charakteryzuje dominująca rola protagonisty, warunkująca jego obecność w większości scen, co jednak nie implikuje, używając nomenklatury Bordwella, wprowadzenia podobnego zakresu wiedzy. W serialu *Revenge-Zemsta* horyzont poinformowania jest znacznie ograniczony, tak by realizowany przez Emily plan zemsty pozostawał zagadką dla widzów, celem wywołania końcowego suspensu. Przeciwnieństwem tej strategii narracyjnej jest serial *House of Cards*. Intrygi polityczne Franka Underwood'a są zdradzane widzom w pełnym

³⁷³ M. Przylipiak, *O subiektywizacji...*, s.239 – 240.

zakresie (rozmowy z żoną, bliskim współpracownikiem lub bezpośrednio poprzez solilokwia). Potencjalne działania jego przeciwników politycznych są trafnie przewidywane przez bohatera, tym samym następuje znaczne poszerzenie zakresu informacji przekazywanych widzom. Podobnie w serialu *Boss* mamy wgląd w zamiary i plany Kaina, ale jednocześnie widz cały czas, w poszczególnych scenach, otrzymuje informacje na temat działań kontrofensywnych podejmowanych przez inne postacie.

4.1.8 Podsumowanie – model mocnej serializacji

Model mocnej serializacji z głównym bohaterem posiada zarysowaną strukturę hierarchiczną z wyraziście zarysowanym wątkiem głównym oraz licznymi wątkami pobocznymi, które Creeber definiuje jako „ciągłą historię osadzoną w wielu epizodach, które zwykle kończą się w ostatniej części”³⁷⁴. Wątki epizodyczne, o ile występują, zazwyczaj pełnią funkcję dramaturgiczną wspomagającą to znaczy uzupełniają *story arc* lub *character arc*. Charakterystycznym wyróżnikiem pozostaje natomiast dramaturgiczny rozwój większości wątków pobocznych, które są niejako „zależne” od decyzji podejmowanych przez głównego bohatera.

Cechami wyróżniającymi model mocnej serializacji są:

- wątek główny będący tematem serialu,
- scentralizowanie większości wątków wokół postaci głównego protagonisty,
- dominujące wątki poboczne,
- wątki epizodyczne, równoległe zredukowane do minimum,
- konflikt centralny zogniskowany wokół głównego protagonisty.

³⁷⁴ G. Creeber, *Big Drama...*, s. 136.

Szczególna jest też arena działań, w jakich dzieje się akcja seriali z tego modelu. Wizja świata kreślona przez scenarzystów daleka jest od idyllicznych scenografii, które często bywały tłem dla seriali minionego milenium. O ile nawet w pierwszych minutach seriali zobrazowane są grupy społeczne działające w oparciu o ogólnie przyjęte zasady porządku moralnego są to ustalenia maskujące prawdziwe oblicze tych środowisk. Po kilku scenach kurtyna skrywająca ludzką naturę zostaje sukcesywnie podnoszona, twórcy eksponują mroczne elementy serialowych światów. Bez względu na to, czy pokazywany jest zakulisowy świat polityków, dziennikarzy, naukowców, prawników czy wręcz, jak w przypadku analizowanego serialu *Breaking Bad*, życie szarego człowieka, mroczne sekrety zostają ujawnione. Twórcy obnażając mechanizmy działania tych światów nie unikają tematów drażliwych. Korupcja, nepotyzm, perwersje seksualne, rozpad osobowości, choroby psychiczne a przede wszystkim wszelkie żądze, które skrywają zakamarki ludzkiej podświadomości stają się tematem przewodnim, czy też konkluzją dla współczesnych seriali. W tych światach postacie wyzbywają się wyrzutów sumienia w poszukiwaniu upragnionego, mitycznego Graala. Wraz z rozwojem wydarzeń fabularnych wszelkie kompromisy, na które były skłonne przystać zostają pogrzebane, nie ma trzeciej drogi, pozostaje tylko dążenie do celu za wszelką cenę. Kreślone światy wręcz prowokują bohaterów do kontynuowania ich ofensywnych działań, które zazwyczaj kończą się dla nich tragicznie.

Tego typu konstrukcja świata niewątpliwie wynika z samej struktury dramaturgicznej stosowanej w tym modelu, gdzie występuje mocno zarysowana dominanta jednej postaci, zmuszająca widza do ciągłej re-ewaluacji swojego stanowiska i odczuć na jej temat. Przywołując słowa Karpińskiego „bohater staje się poniekąd tematem scenariusza i filmu. Fabuła jest wówczas w pewnym sensie pochodną osobowości bohatera; niemal dosłownie spełnia on rolę „katalizatora” procesów implikujących akcję”³⁷⁵. Postacie prowadzące dany serial, „napędzające” fabułę zgodnie z zasadami klasycznego storytellingu muszą być aktywnymi, dążyć do jasno określonego celu. Na drodze do jego realizacji są konfrontowane z różnego rodzaju konfliktami wewnętrznymi, jak i zewnętrznymi. W tym modelu poza konfliktami interpersonalnymi sam świat (rozumiany jako środowisko, grupa społeczna, w której egzystuje bohater) staje się nie tylko tłem dla wydarzeń fabularnych, ale jednym z relevantnych antagonistów serialowych. Amerykanie tego typu konstrukcje scenariuszowe

³⁷⁵ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...*, 227.

nazywają *character-centered screenplay*. Fabuła jest generowana przez bohatera, scenariusz jest „skoncentrowany na postaci, obracający się wokół bohatera”³⁷⁶.

W swoim środowisku, jak i poza nim bohaterowie bardzo często nie manifestują otwarcie swoich poglądów. Bez względu, czy ich dążenia związane są z ambicją, zemstą, władzą czy z altruistycznych powodów (w ich ocenie) realizują je w sekrecie. Jednak serial to medium wizualne, w którym myśli bohatera muszą zostać uzewnętrznione, zobrazowane dlatego scenarzyści zazwyczaj wprowadzają drugą postać (przyjaciół, współmałżonek, partner), który staje się powiernikiem sekretów. Fabuła serialowa jest tworzona przez główną postać jednak w większości przypadków druga postać staje się „współtworzącą” serial. Wraz z emisją kolejnych odcinków uzyskuje względną „samodzielność” fabularną, jednak jej działania cały czas pozostają w ścisłej korelacji z wydarzeniami głównego wątku. Zwrócę uwagę na różnice np. do seriali *Homeland* (*Homeland*, Showtime, 2011-2020) czy *Układy* (*Damages*, FX, 2007-2012), gdzie też występuje dwójka bohaterów, ale jest to zupełnie inna konstrukcja. Obydwie postacie posiadają odmienne cele „ścierają się” a fabuła jest budowana na zasadzie przeciwieństw. Mamy do czynienia z typowym schematem skonfliktowanego protagonisty i antagonisty, natomiast opisywany w tym rozdziale konstrukt można przyrównać do modelu fabularnego (ze względu na postaci pierwszoplanowe) nazywanego przez Aronson podwójną podróżą³⁷⁷.

Serializacja mocna z zaznaczoną dominantą jednej postaci jest rzadko spotykana wśród polskich produkcji. Stworzenie fabuły, której silnikiem napędowym jest główny bohater, protagonista wokół którego można zbudować na tyle angażujący model, układ wydarzeń by widz chciał podążać, śledzić jej losy jest ryzykownym dla producentów. Dlatego tego typu rozwiązania są obserwowane w mini serialach, lub kilku odcinkowych produkcjach zamkniętych w ramach jednego sezonu. W przypadku seriali kontynuowanych dominują struktury z multiprotagonistą. O ile twórcy decydują się na stworzenie seriali z dominującym protagonistą są to zazwyczaj kryminały, gdzie nie tyle absorbuje nas sama postać głównego bohatera, co zagadka kryminalna, np. *Chyłka* (TVN, 2018-2022), *Belfer* (TVN, 2016-2017).

³⁷⁶ Tamże, s. 228.

³⁷⁷ L. Aronson. *Scenariusz na miarę...*, s. 293.

4.2 Mocna serializacja z multiprotagonistą

„Budujemy z najmniejszych elementów.
Wszystkie kawałki mają znaczenie.”

Lester Freamon
(*Prawo ulicy* S1E6)

4.2.1 Analiza pierwszego sezonu *Prawa ulicy*

Prawo ulicy to pięcioletni serial (razem 60 odcinków) wyprodukowany przez HBO w latach 2002 – 2008. Jego pomysłodawcą i showrunnerem jest David Simon, amerykański pisarz, dziennikarz i producent telewizyjny³⁷⁸. Jego dwie powieści zostały zekranizowane w formie wielosezonowego serialu *Homicide: Life on the Street* (*Homicide: Life on the Street*, 1993-1999, NBC) i mini serialu *The Corner* (*The Corner*, 2000, HBO). Simon przed podjęciem pracy w telewizji przez dwanaście lat był reporterem policyjnym dziennika „Baltimore Sun”, uczestniczącym i dokumentującym codzienną pracę miejskich policjantów³⁷⁹. Drugim równie ważnym scenarzystą serialu jest Ed Burns, przez wiele lat pracujący jako detektyw w wydziale zabójstw. Ta dwójka stworzyła serial, który - pomimo tego, iż akcja ma miejsce w Baltimore - stanowi wiwisekcję Ameryki początku XXI wieku.



Zdjęcie 5. Przedmieścia Baltimore. Dilerzy narkotyków. Główne postacie środowiska przestępców. *Prawo ulicy* (S01E02 ; 27 min)

³⁷⁸ Mittell wymienia grupę pisarzy, konsultantów scenariuszowych współtworzących wątki w *Prawie ulicy*, którzy dokumentowali lub wcześniej opisywali pracę amerykańskich policjantów (Rafael Alvarez, Bill Zorzi, George pelacanos, Richard Price, Dennis Lehane). Zob. J. Mittell, *Complex Tv...*, s. 100.

³⁷⁹ E. Drygalska, *The Wire. Studium przypadku*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 75.

W pierwszym sezonie (jak i w jego bezpośredniej kontynuacji – trzecim sezonie) zostały ukazane działania specjalnie powołanej grupy policyjnej do walki ze zorganizowaną przestępczością trudniącą się handlem narkotykami. Głównym celem inwigilacji policjantów jest szef grupy Avona Barksdale (Sherwin David Harris). Ten pomimo dokonywania wymuszeń, handlu narkotykami, licznych zabójstw - pozostawał przez wiele lat anonimowym dla wymiaru sprawiedliwości. David Simon nie ogranicza się jednak, do opisywania pracy policjantów, dla których obserwacje, podsłuchy i ciągłe zmagania z przełożonymi są rutyną. Interesuje go również świat dilerów narkotykowych. Simon obrazuje przekrojowo ich działania - od handlu na ulicach, po najwyżej znajdujących się w hierarchii przestępczej szefów mafii, inwestujących pieniądze w nieruchomości i kampanie polityczne senatorów. W drugim planie prezentowani są narkomani, dla których jedynym celem jest zdobycie kolejnej fiolki z heroiną. Oczywiście gatunek czy produkcje telewizyjne będące skomercjalizowanymi wytworami składają się z pewnych stereotypowych typów społecznych, ale jak zauważa Frederic Jameson pisząc o realizmie w *Prawie ulicy*, „oryginalność i innowacyjność zależy jednak od tego, jak gruntownie zrewidowany zostaje każdy z tych poziomów”³⁸⁰. Jameson odnosząc się do środowiska serialowych policjantów wymienia plejadę postaci, których realizm zostaje ugruntowany przez wielowymiarowy rys psychologiczny:

policjantkę lesbijkę; dwójkę cwanych policjantów, na których nie można polegać, porucznika skrywającego sekret z przeszłości, przekonanego, że tylko to niezwykle przedsięwzięcie może dać mu awans, nierozgarnięty detektyw z koneksjami, który okazuje się mieć niezwykle dar do liczb; rozmaici doradcy prawni, a także cichy i skromny „złota rączka”³⁸¹.

Niewątpliwie produkcja wyróżnia się na tle większości seriali kryminalnych, w których fabuła oparta jest na pokazaniu prowadzonego przez policjantów śledztwa. Twórcy zrywają z klasyczną gatunkową formułą śledztwa policyjnego. Jak zauważa Elżbieta Durys „nie chodzi bowiem o to, by ustalić, „kto to zrobił” (...), ale „jak go złapać”³⁸². Oczywiście repetycje pewnych elementów fabularnych typowych dla seriali kryminalnych są nieuniknione, jednak stosowane techniki śledcze, czy temat dochodzenia przeciwko Barksdelowi schodzą na dalszy plan, ustępując miejsca o wiele bardziej złożonym problemom. W pierwszym sezonie, jak i w pozostałych pięciu, twórcy obrazują mroczne oblicze Ameryki, pokazując, jak bezwzględna

³⁸⁰ F. Jameson, *Realizm i Utopia w The Wire*, „Praktyka Teoretyczna” 2014, nr 4, s. 21

³⁸¹ Tamże, s. 24

³⁸² E. Durys, *Konwencje w służbie krytyki: Prawo ulicy*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym Serialowe sedno*, pod red. M. Cichmińskiej, A. Krawczyk-Łaskarzewskiej, P. Przytuły, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2016, s. 106.

państwowa machina, wywiera wpływ na pojedyncze jednostki. Nieważna jest grupa społeczna, do której się przynależy czy zajmowane stanowisko zawodowe. Policjanci, dokerzy, dilerzy narkotyków, politycy, przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości, wszyscy muszą godzić się na kompromisy. Dobro społeczne wydaje się być elementem, który nie ma znaczenia dla grupy osób tworzącej regulacje prawne. Statystyki są najważniejszym czynnikiem, w oparciu o który podejmowane są decyzje. Natomiast dla osób egzystujących, czy jak wynika z przesłania serialu, wręcz skazanych na życie w slumsach, liczy się gra (*the game*)³⁸³, w której obowiązują specyficzne zasady wynikające z tytułowego „prawa ulicy”. Gra, w której ludzka moralność przestaje się liczyć. Nie jest rozważane to, czy coś jest dobre lub złe, tylko to, czy jest gorsze lub lepsze dla kogoś.

David Simon z grupą współscenarzystów metaforycznie opisuje powyższe problemy w ciągu trwania pięciu sezonów serialu, umiejscawiając akcję w rodzinnym mieście Baltimore. Należy dodać, że pomimo zawłości fabularnych, dużej ilości postaci pojawiających się na przestrzeni wszystkich odcinków, to właśnie miasto Baltimore staje się jednym z bohaterów tej produkcji, będąc niemy obserwatores wszystkich wydarzeń. „Miejskie suburbia i getta – rozmaite peryferia – stanowią miejsce dla ludzi wykluczonych, natomiast centrum miasta stanowi ognisko władzy, ośrodki decyzyjne”³⁸⁴. W *Prawie ulicy* „nikt nie wie, że istnieją inne krajobrazy, inne miasta: Baltimore samo w sobie jest kompletnym światem, nie w sensie skończoności, a jedynie dostarczanego komunikatu – na zewnątrz nic nie istnieje.”³⁸⁵ Miasto funkcjonuje jak żywy organizm, w którym wszystkie jednostki wykonują jedynie przypisane im role. Są one pozbawiane możliwości awansu czy zmiany swojego statusu społecznego, niczym aktorzy *teatrum mundi*. Twórcy serialu nie ogniskują akcji wokół głównego bohatera, nie interesuje ich również wprowadzanie wątków epizodycznych. Simon opowiadając o postaciach serialowych, pełniących funkcję bohatera zbiorowego reprezentującego konkretną grupę społeczną, obnaża wady systemu. Puentuje historię pesymistyczną konkluzją: nic nie ulega i nie ulegnie zmianie na lepsze. Przestępcy wymykają się wymiarowi sprawiedliwości, skorumpowani urzędnicy awansują w hierarchii zawodowej, kolejni dilerzy zastępują tych, którzy wypadli z „gry”, a statystyki nadal są najważniejsze.

³⁸³ E. Drygalska, *The Wire. Studium przypadku...*, s. 81.

³⁸⁴ Tamże, s. 76.

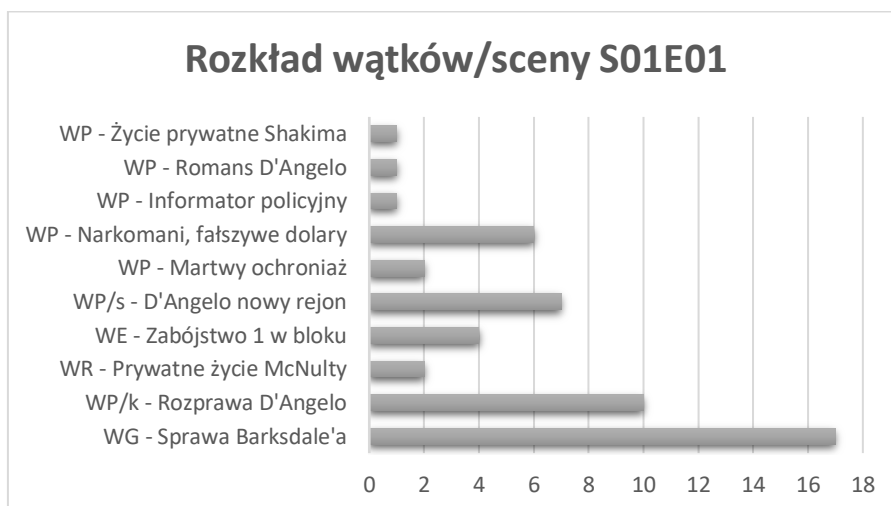
³⁸⁵ F. Jameson, *Realizm i Utopia w The Wire...*, s. 30.

4.2.2 Rozkład wątków

Na poniższych wykresach oraz w tabelach przedstawiono wyniki analiz rozkładu wątków w poszczególnych odcinkach pierwszego sezonu serialu *Prawo ulicy*. Każdy wiersz tabeli odpowiada jednej scenie analizowanego odcinka, natomiast w kolumnach zaznaczono wystąpienie (X) lub brak pojedynczego wątku. Zastosowane skróty w tabeli: WG - wątek główny, WP – wątek poboczny, WP/k – wątek katalizujący, WP/s -wątek poboczny (subwątek) WR – wątek równoległy, WE – wątek epizodyczny. Dodatkowe oznaczenia, odpowiednio: PI - punkt inicjujący, PZ - punkt zwrotny, PK - punkt kulminacyjny, dotyczą struktury scenariuszowej.

Tabela/Wykres 4.2.1 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 1

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP/k - Rozprawa D'Angelo	WR - Prywatne życie McNulty	WE - Zabójstwo 1 w bloku	WP/s - D'Angelo nowy rejon	WP - Martwy ochroniąz	WP - Narkomani, fałszywe dolary	WP - Informator policyjny	WP - Romans D'Angelo	WP - Życie prywatne Shakima	WP - Zakuliswe rozgrywki
1	X										
2		X									
3		X				X					
4		X									
5	X										
6	X	X - PK			X - PI						
7		X									
8	X - PI	X		X							X - PI
9											
10			X	X							
11	X										
12	X			X							
13	X										X
14		X			X						
15		X									
16	X			X							X
17					X						
18	X										
19					X - PZ						
20	X										
21							X				
22					X		X - PI				
23							X				
24	X - PI										X - PK
25	X										
26	X										
27					X		X - PK				
28	X										
29	X		X								X
30							X		X - PI		
31										X	
32	X										
33							X	X - PI			
34		X									
35		X			X	X - PI					
Suma	17	10	2	4	7	2	6	1	1	1	5



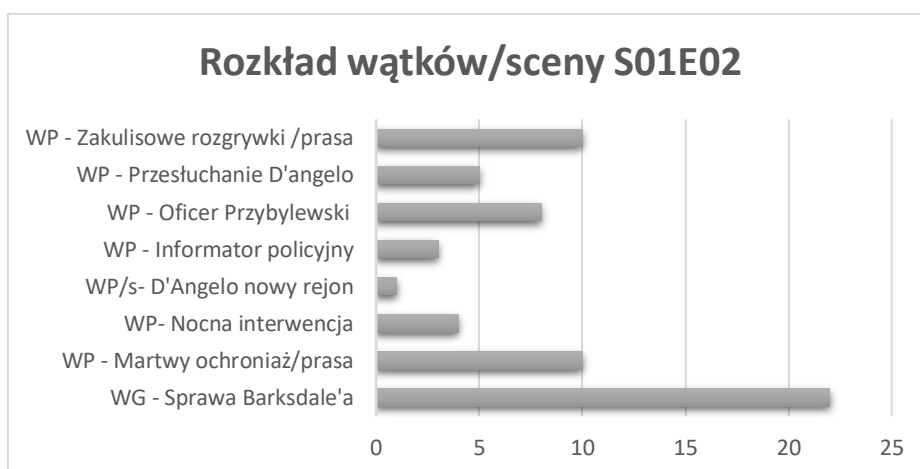
Źródło: Opracowanie własne

Większość z postaci pierwszego jak i drugiego planu zostaje wprowadzonych do opowiadania w odcinku pilotowym, co skutkuje multiplikacją wątków, których w pierwszym odcinku jest jedenaście. Często są to sceny eksplikujące daną postać zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym np. policjantka Shakima partycypuje w wątku głównym, jak i tym dotyczącym jej życia prywatnego "Życie prywatne Shakima". Podobne rozwiązanie dotyczy postaci gangstera D'Angelo – dwa wątki odnoszące się do jego profesji narkotykowej oraz jeden do życia prywatnego „Romans D'Angelo”. Do historii wprowadzone są również wątki typowo policyjne jak: „Zabójstwo w bloku”, „Martwy ochroniarz”, czy fabuły pokazujące świat najniżej usytuowanych w hierarchii społecznej narkomanów, wątek „Narkomani, fałszywe dolary”. Niezaprzeczalnie wszystkie wymienione fabuły są połączone „subtelną nicią” fabularnych powiązań z wątkiem głównym. W kwestii głównej fabuły można polemizować, gdzie dokładnie kończy się przedakcja a zaczyna właściwy rozwój wydarzeń fabularnych. W mojej interpretacji jest to ósma scena, kiedy detektyw McNulty składa nieoficjalną skargę u sędziego, na niską skuteczność prowadzonych działań policyjnych. Jest to przyczyna do powołania specjalnej jednostki operacyjnej prowadzącej śledztwo przeciwko dowodzącemu grupą przestępczą Avonowi Barksdale. Wątek główny składa się z piętnastu scen. Jego przedakcją jest sytuacja, rozegrana w ramach wątku pobocznego „Rozprawa D'Angelo”. To ogół zdarzeń dotyczący procesu i uniewinnienia D'Angelo z powodu braku dowodów w sprawie o zabójstwo. Na skutek przegranego procesu detektyw McNulty składa, wyżej wspomnianą, skargę u sędziego. Pomimo tego, iż wątek „Rozprawa D'Angelo” nie ma takiej rozciągłości czasowej, jak w poprzednim modelu fabuła „Choroba Waltera” to zaliczam ją do wątku katalizującego. Wydarzenia z „Rozprawy D'Angelo” implikują zaistnienie śledztwa przeciwko Avonowi

Barksdale. Do historii, również poza środowiskiem przestępczym czy policyjnym jest wprowadzony świat polityków w wątku „Zakulisowe rozgrywki” (5 scen).

Tabela/Wykres 4.2.2 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 2

nazwa wątku/nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Martwy ochroniaż/p rasa	WP- Nocna interwencja	WP/s- D'Angelo nowy rejon	WP - Informator policyjny	WP - Oficer Przybylewski	WP - Przesłuchanie D'angelo	WP - Zakulisowe rozgrywki /prasa
1		X					X	
2	X					X		
3	X	X						X
4	X					X		
5				X			X	
6	X					X		
7	X		X-PI		X			
8	X	X-PI						
9	X				X			
10	X	X						
11	X							
12						X		
13	X	X						X
14	X							X
15		X					X- PK	
16		X- PK					X	
17	X							
18	X							
19	X							
20	X				X			
21	X	X					X	
22	X		X			X		
23	X		X- PZ			X- PZ		
24	X	X						X- PZ
25	X							X
26	X		X- PK			X		
27		X						X
28								X
30								X
31	X							
32								X
33						X- PZ		
Suma	22	10	4	1	3	8	5	9

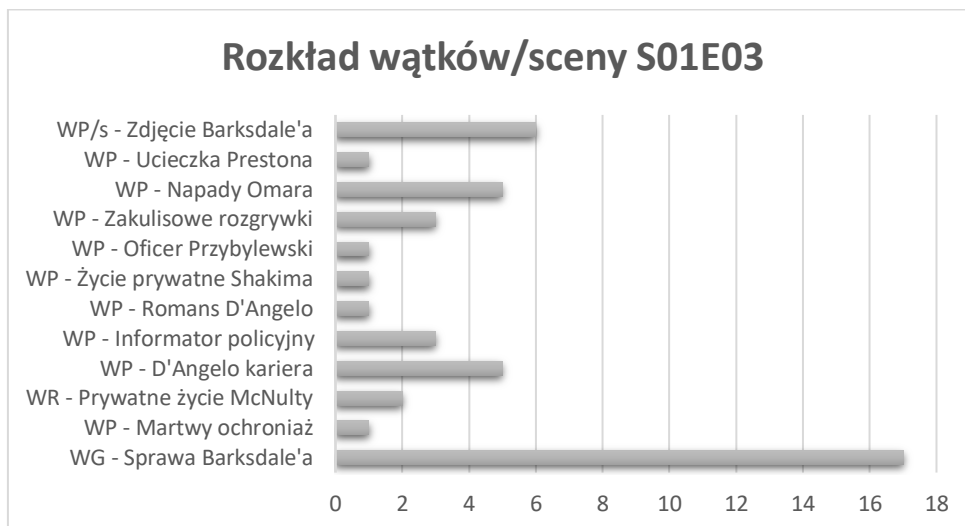


Źródło: Opracowanie własne

Wątek „Sprawa Barksdale’a” dominuje w tym odcinku, łącznie 22 sceny. Wprowadzone nowe fabuły poboczne pozostają w ścisłej korelacji z wątkiem głównym, jak: „Nocna interwencja” (4 sceny), „Oficer Przybylewski” (8 scen). Jedna z głównych postaci świata przestępczego partycypuje w nowym wątku pobocznym „Przesłuchanie D’Angelo”. Do wątku „Zakulisowe rozgrywki” ogniskowanych wokół postaci urzędników i wysoko ustawionych w hierarchii policyjnej oficerów, wprowadzono temat dotyczący zainteresowania dziennikarzy prowadzonym dochodzeniem. Trop fabularny zostaje wygaszony pod koniec odcinka, co można potraktować, jako wprowadzenie jednodcinkowej sytuacji konfliktowej, w ogólnym rozwoju wydarzeń fabularnych.

Tabela/Wykres 4.2.3 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 3

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale 'a	WP - Martwy ochroniaż	WR - Prywatne życie McNulty	WP - D'Angelo kariera	WP - Informator policyjny	WP - Romans D'Angelo	WP - życie prywatne Shakima	WP - Oficer Przybylewski	WP - Zakulisowe rozgrywki	WP - Napady Omara	WP - Ucieczka Prestona	WP/s - Zdjęcie Barksdale'a	WP - Proucznik i FBI
1	X			X	X					X			
2								X				X	
3	X								X				
4	X	X											
6	X								X			X	
7				X						X			
8	X												
9	X								X				
10	X											X	
11	X											X	
12	X											X	
13	X												
14										X			
15			X		X		X						
16				X						X			
17				X						X			
18						X							
19	X											X	
20	X												
21	X												
22	X		X										
23					X								
24	X												
25										X			
26	X			X						X			
27	X - PZ										X		
28													X-PI
Suma	17	1	2	5	3	1	1	1	3	7	1	6	1

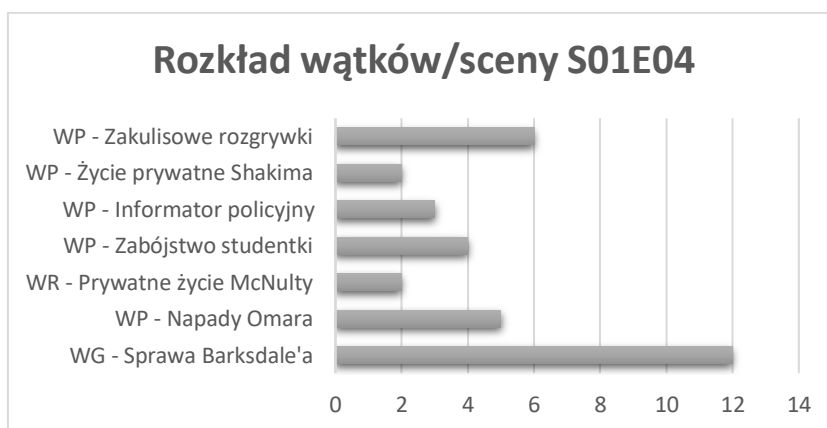


Źródło: Opracowanie własne

W tym odcinku na skutek proliferacji linii narracyjnych zauważalna jest zwiększona liczebność poszczególnych wątków (razem 13). Związane jest to z kontynuacją fabuły z poprzednich wątków oraz wprowadzeniem nowej postaci Omara i agenta FBI, co warunkuje zaistnienie wątków pobocznych „Napady Omara” (5 scen) oraz „Porucznik/FBI” – jedna scena inicjująca rozpoczęcie tej fabuły. Podobnie wątek „Ucieczka Prestona” posiada rozegranie tylko w jednej scenie, bowiem właściwe wydarzenia fabularne będą miały miejsce w kolejnych epizodach. Na pierwszy plan ponownie wybija się wątek główny, obrazowany w siedemnastu scenach. Ważnym dla rozwoju dramaturgii serialowej jest wystąpienie pierwszego punktu zwrotnego w dwudziestej siódmej scenie. Oficerowie policji chcąc zakończyć sprawę Barksdale’a dokonują aresztowań i przeszukań w wyniku których ponoszą fiasko dochodzeniowo-śledcze. Dalsze prowadzenie śledztwa wymusza na nich zaangażowanie większych środków i „solidne” przeprowadzenie postępowania dowodowego. Opisany rozwój fabuły można zaklasyfikować do drugiego aktu opowieści.

Tabela/Wykres 4.2.4 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 4

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Napady Omara	WR - Prywatne życie McNulty	WP - Zabójstwo studentki	WP - Informator policyjny	WP - Życie prywatne Shakima	WP - Zakulisowe rozgrywki	WP - Ucieczka Prestona
1	X							
2	X							
3								X
5	X							X
6								X - PZ
7								X
8				X				
9		X			X			
10		X						
11		X			X			
12		X						
13			X					
14					X			
15				X PZ				X
16	X						X	
17								X
18							X	
19	X						X	
20							X	
21						X		
22	X							X
23	X							
24	X	X						
25	X							
27	X PZ							
28				X				
29				X - PZ				
30	X							
31							X	
32	X		X				X	
33						X		
Suma	12	5	2	4	3	2	6	7

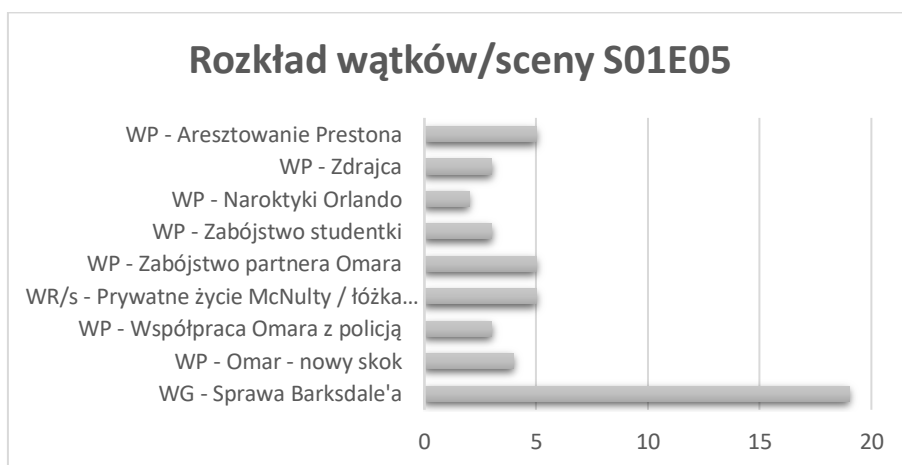


Źródło: Opracowanie własne

Dominuje wątek główny dotyczący prowadzonego śledztwa przeciwko mafii (12 scen). Rozpoczęty wątek poboczny „Ucieczka Prestona” ma właściwe rozegranie fabularne w postaci siedmiu scen. Podobnie, wprowadzona postać Omara partycypuje w samodzielnym wątku pobocznym „Napady Omara” (5 scen). Sprawy dotyczące śledztwa są skontrastowane scenami z życia prywatnego policjantów – jedna scena dotyczy McNultiego i dwie detektyw Shakimy.

Tabela/Wykres 4.2.5 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 5

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Omar - nowy skok	WP - Współpraca Omara z policją	WR/s - Prywatne życie McNulty / łóżka dla dzieci	WP - Zabójstwo partnera Omara	WP - Zabójstwo studentki	WP - Naroktyki Orlando	WP - Zdrajca	WP - Aresztowanie Prestona
1	X								
2		X							
3	X								
4		X - PK							
5	X							X	
6	X								
7			X						
8	X							X	
9	X								
10	X		X	X					
11									X
12				X					
13									X
14	X								
15				X					
16									X
17							X		
18									X
19	X								
20									X
21	X	X			X				
22						X PZ			
23	X								
24	X								
25								X	
26	X					X			
27	X					X - PZ			
28							X		
29	X								
30		X							
31	X								
32	X		X - PI						
33				X PK					
34	X								
35				X					
36					X - PI				
37					X				
38					X - PZ				
39					X				
Suma	19	4	3	5	5	3	2	3	5

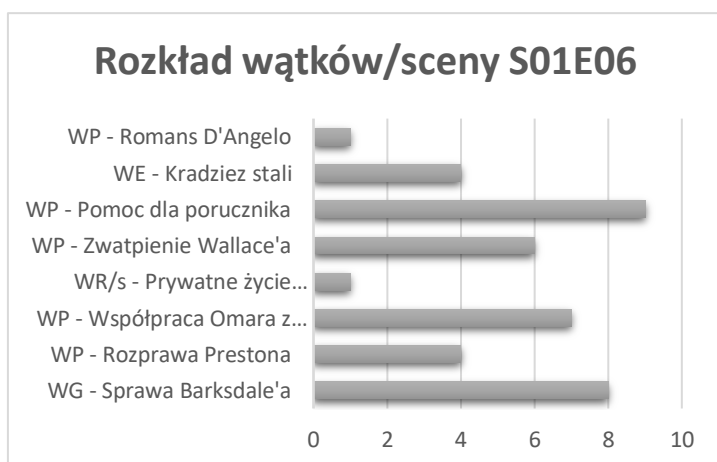


Źródło: Opracowanie własne

Wprowadzona w trzecim odcinku postać „niezależnego” gangstera Omara posiada już dwa samodzielne wątki poboczne „Omar- nowy skok” (4 sceny), „Omar współpraca z policją” (4 sceny) oraz pośrednio z nim związane „Zabójstwo partnera Omara” (5 scen). W tym odcinku można zauważyć, jak płynnie w wątkach zogniskowanych na danej postaci zmienia się naczelnny temat. O ile, w poprzednim wątku dotyczącym postaci Prestona, motywem przewodnim była jego ucieczka przed organami ścigania, to w tym sprawa dotyczy jego aresztowania (5 scen), by w kolejnym odcinku, tematem przewodnim była rozprawa dotycząca jego wcześniejszej ucieczki. Zauważalna jest strategia łączenia rozwoju spektakularnej akcji z wątkami relacji (rodzinnymi). Tego typu funkcję pełni, „oderwany” od głównych wydarzeń, wątek funkcjonujący w ramach fabuły równoległej „Prywatne życie McNulty”. To historia dotycząca opieki na dziećmi, w której zdiagnozowano, jak liczne obowiązki zawodowe policjanta degradują życie rodzinne (trudności w przygotowaniu pokoju dla swoich dzieci).

Tabela/Wykres 4.2.6 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 6

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Rozprawa Prestona	WP - Współpraca Omara z policją	WR/s - Prywatne życie McNulty / łóżko dla dzieci	WP - Zwatpiecie Wallace'a	WP - Pomoc dla porucznika	WE - Kradzież stali	WP - Romans D'Angelo	WP - McNulty kontra Major	WP - Zabójstwo partnera Omara
1			X		X					X
2						X			X	
3								X		
4	X									
5									X	
6			X		X					X
7					X					
8		X								
9	X									
10		X - PZ								
11										
12		X								
13	X									
14		X - PK								
15					X					
16						X				
17	X									
18	X									
19						X-PI				
20						X	X			
21						X				
22					X					X
23							X			
25						X				
26				X						
27							X			
28			X							
29							X - PK			
30					X					
31			X							
32			X							
33			X - PZ							
34	X					X				
35			X							
37	X					X			X	
38									X	
39	X					X				
Suma	8	4	7	1	6	9	4	1	4	3

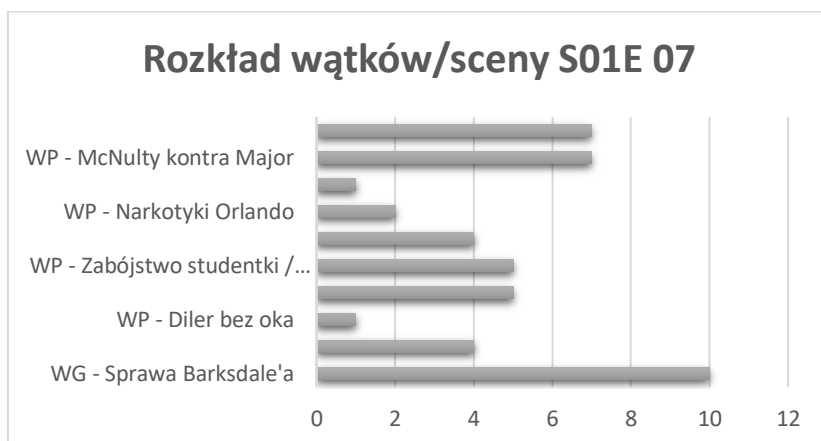


Źródło: Opracowanie własne

W tym odcinku żaden z wątków nie jest wyeksponowany na pierwszy plan. Obserwowane jest równomierne przydzielanie scen do poszczególnych fabuła (w sumie 10 wątków). Do historii twórcy wprowadzają jeden z nielicznych wątków epizodycznych dotyczący kradzieży stali przez narkomanów. Epizodyczny z racji tego, iż zdarzenia rozegrane w ramach jednego odcinka nie posiadają żadnych odniesień, nawiązań do głównej fabuły. W wątku pobocznym „Zwątpienie Wallace’a” (5 scen) zostaje wyeksponowany na pierwszy plan, jeden z dilerów narkotykowych, wcześniej odgrywający marginalną, rolę w rozwoju fabuły.

Tabela/Wykres 4.2.7 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 7

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Wallec	WP - Diler bez oka	WP - Wróżka	WP - Zabójstwo studentki / aresztowanie Birda	WP - Omar świadkiem	WP - Narkotyki Orlando	WP - Kariera porucznika	WP - McNulty kontra Major	WP - Zabójstwa w blokowiskach
1	X									
2				X - PK					X	
3	X		X - PI							
4	X									
5	X		X							
6	X		X - PZ							
7									X	
8	X									
9	X									
10				X - PI					X	
11	X									X
12										
13	X									X
14						X				X
15	X		X - PK							
16				X						
17									X	
18								X		
20		X								
21	X									
22									X	
23							X - PI			
24	X									
25	X								X	
26										
27	X									X
28				X						
29					X	X				
30		X					X			
31		X								
32					X - PZ	X				
33	X	X								
34					X	X				
35					X					X
36				X						X
37				X - PK	X				X	X
38									X	
Suma	10	4	1	5	5	4	2	1	7	7



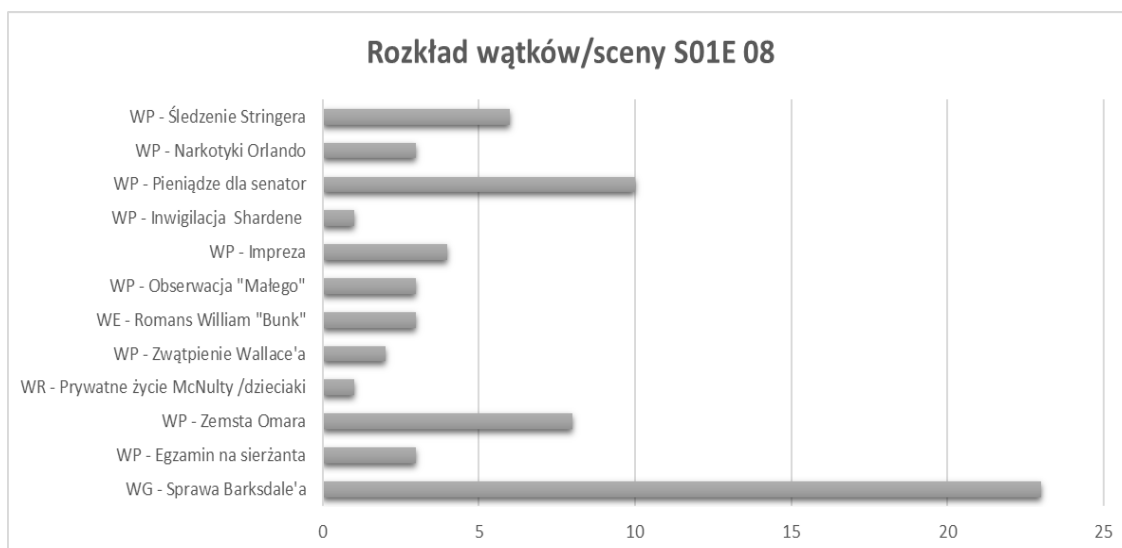
Źródło: Opracowanie własne

W wątku „Diler bez oka” następuje odwołanie do sytuacji z drugiego odcinka, gdy detektyw Pryzbylewski uderzył kolbą pistoletu młodocianego przestępcę. W omawianym wątku ów chłopak zostaje aresztowany z powodu sprzedaży narkotyków. Policjanci próbują go nakłonić do zeznań, jednak na skutek wydarzeń z przeszłości diler stanowczo odmawia współpracy z wymiarem sprawiedliwości. Ponownie zastosowana jest już wcześniej obserwowana strategia, gdy postać drugiego planu o znikomym znaczeniu dla rozwoju historii zaczyna partycypować w wydarzeniach odrębnego wątku. Tego typu sytuacja obserwowana jest również w wątku „Narkotyki Orlando” (2 sceny), gdy barman próbuje samodzielnie rozprowadzać narkotyki.

Do szóstego odcinka wprowadzono wątek poboczny „Wróżka” (5 scen), który mógł zostać zaklasyfikowany jako epizodyczny (spełnia założenia tego typu fabuły), jednak pomimo komediowego wydźwięku i pozornej „niezależności” jest on ściśle skorelowany z wątkiem głównym. Jeden z detektywów, który stara się rozwiązać zaległą sprawę kryminalną, przyczynia się do ogólnego rozwoju śledztwa przeciwko Barksdelowi.

Tabela/Wykres 4.2.8 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 8

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Egzamin na sierżanta	WP - Zemsta Omara	WR - Prywatne życie McNulty /dzieciaki	WP - Zwątpienie Wallace'a	WE - Romans William "Bunk"	WP - Obserwacja "Małego"	WP - Impreza	WP - Inwigilacja Shardene	WP - Pieniądze dla senator	WP - Narkotyki Orlando	WP - Śledzenie Stringera
1				X								X - PI
2	X	X - PI										
3			X - PI									
4	X											
5					X							
6	X						X - PI			X		
7	X				X							
8	X						X			X		
9	X						X					
10								X - PI			X	
11	X									X - PZ		
12	X											X
13	X									X		
14											X	
15	X									X		
16	X									X - PK		
17	X									X		
18								X				
19	X									X		
20								X - PZ				
21	X											
22	X											X
23	X											
24		X										
25	X										X	X
26	X											X - PZ
27		X										
28												X
29			X - PK									
30	X											
31			X									
32			X									
33	X											
34								X				
35	X											
36			X			X						
37	X								X			
38						X - PI						
39			X									
40						X - PK						
Suma	23	3	8	1	2	3	3	4	1	10	3	6



Źródło: Opracowanie własne

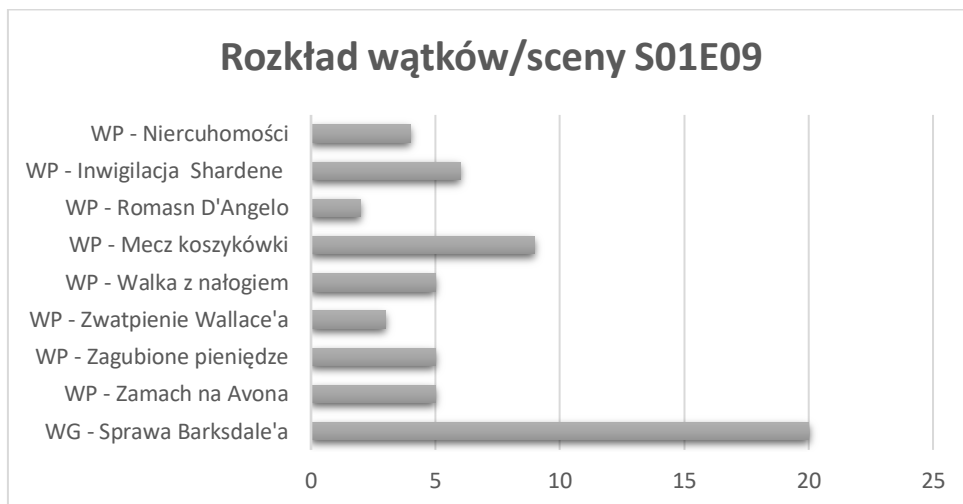
W ósmym odcinku obserwujemy rozwój wątków pobocznych, jak i głównego, przy czym ten ostatni jest rozwijany przez większość scen (23 na 40 ogółem). Tematyka dotycząca środowiska policjantów jest rozszerzona o aspekt awansu zawodowego w wątku „Egzamin na sierżanta” (3 sceny). Co ciekawe, ta potencjalnie epizodyczna fabuła będzie miała swój „gorzki” wydźwięk w ostatnim odcinku, o czym wspomnę w dalszej części pracy.

Ważnym jest wątek poboczny „Pieniądze dla senatora” rozegrana w ciągu 10 scen. Jest to wątek, który w kolejnych odcinkach pomimo pozornego wygaszenia, bezpośrednio wpłynie na zdarzenia drugiego punktu zwrotnego w dziewiątym odcinku. Wśród licznych fabuł pobocznych warto zwrócić uwagę, jak wątek „Romans D’Angelo” wcześniej funkcjonujący, jako pozornie „oderwany” od głównej fabuły nabiera znaczenia w sprawie prowadzonego przez policjantów śledztwa. Partnerka D’Angelo jest inwigilowana przez policjantów, co składa się na fabułę „Inwigilacja Shardene” (1 scena), która rozwinie się w wątek ściśle skorelowany z wątkiem głównym. Do historii wprowadzono fabułę „Śledzenie Stringera” przez co można zaobserwować, jak kolejne postacie „dochodzą” do głosu ale przede wszystkim, jak prowadzone dochodzenie zatacza coraz szersze kręgi a postacie pozostające poza układem (Shardene) zostają włączone, używając terminologii z *Prawa ulicy*, do „gry”.

Wydarzenia z wątku pobocznego („Obserwacja „Małego” – 3 sceny) determinują rozwój głównej fabuły, to znaczy policjanci przygotowują się do pierwszych aresztowań znaczących osób w hierarchii przestępczej. Pod koniec odcinka do historii wprowadzono epizod z życia detektywa „Bunk’a” pokazujący jego krótki romans z przygodnie poznaną kobietą w barze, co wiąże się z zaistnieniem jednego z nielicznych wątków epizodycznych.

Tabela/Wykres 4.2.9 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 9

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Zamach na Avona	WP - Zagubione pieniądze	WP - Zwatpiecie Wallace'a	WP - Walka z natogiem	WP - Mecz koszykówki	WP - Romasn D'Angelo	WP - Inwigilacja Shardene	WP - Niercuho mości
1						X			
2				X					
3	X								
4	X								
5	X								
6	X								
7	X				X				
8	X								
9	X								X
10	X								X
11									X
12	X		X						
13					X				
14	X				X - PI				
15			X						
16			X						X
17		X							
18				X					
19		X							
20								X - PI	
21				X					
22	X					X			
23								X	
24					X				
25	X					X			
26								X	
27						X			
28							X	X	
29	X					X			
30	X					X			
31	X					X			
32	X								
33						X PK			
34	X								
35	X					X			
36	X								
37					X				
38	X PZ								
39							X - PK	X	
40			X - PZ						
41		X - PZ							
42			X - PK						
43		X							
44		X - PK							
Suma	20	5	5	3	5	9	2	6	4

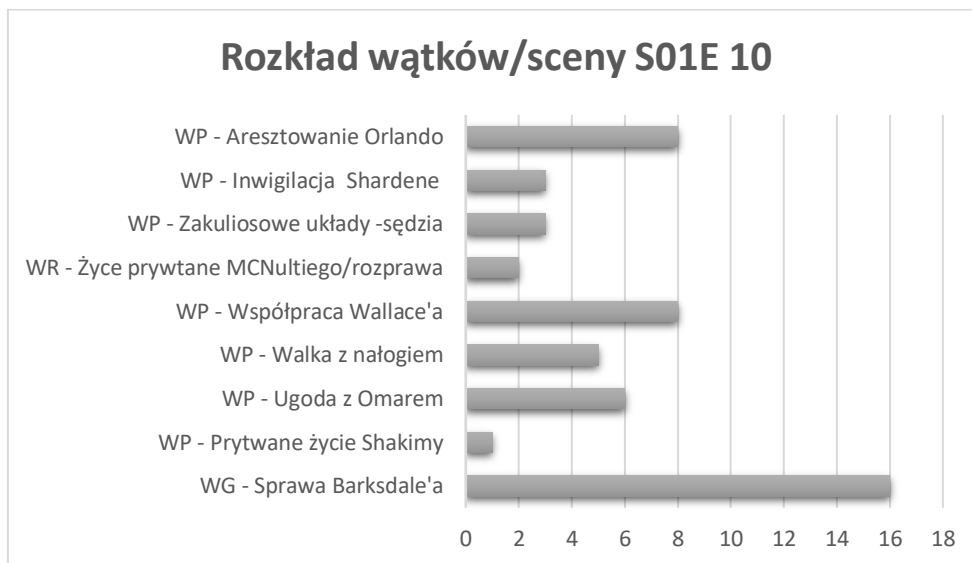


Źródło: Opracowanie własne

Kontynuowana jest strategia, w której wątek główny jest dominujący (20 scen na 40 ogółem). W odcinku ma miejsce drugi punkt zwrotny, gdy w scenie trzydziestej ósmej detektyw Freamon odkrywa iż prowadzone śledztwo dotyczy obrotu nielegalnymi pieniędzmi i wykupu nieruchomości, w które zamieszani są zarówno dilerzy narkotykowi, jak i wysoko postawieni urzędnicy. To wydarzenie rozpoczyna trzeci akt opowieści, gdy wzrasta stawka (policjanci prowadzą dochodzenie przeciwko wpływowym osobom z świata polityki). Ten motyw wspomaga wątek poboczny „Obrót nieruchomościami” (4 sceny). Warto odnotować wprowadzenie do fabuły wątku, realizowanego poprzez sześć scen, „Walka z nałogiem”. Zobrazowano w nim, jak ludzie z nizin społecznych próbują poradzić sobie z uzależnieniem. Wątek zogniskowany jest na postaci informatora policyjnego, co wiąże się z jego decyzjami dotyczącymi dalszej współpracy z policją, dlatego fabuła ma status wątku pobocznego (zamiast epizodycznego).

Tabela/Wykres 4.2.10 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 10

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Prywtane życie Shakimy	WP - Ugoda z Omarem	WP - Walka z nałogiem	WP - Współpraca Wallace'a	WR - Życie prywatne MCNultiego/rozprawa	WP - Zakuliosowe układy -sędzia	WP - Inwigilacja Shardene	WP - Aresztowanie Orlando
1				X					
2	X		X- PI						
3	X						X		
4							X		
5	X								
6	X		X		X				
7									X
8					X				
9				X					
10					X				
11								X	
12			X - PZ						
13									X - PZ
14	X								
15	X								
16	X								
17					X - PZ				
18	X								
19									X
20	X								
21					X				
22	X				X				
23	X								
24						X - PZ			
25									X
26						X			
27					X - PK				
28			X PZ						
29					X				
30			X					X	
31		X							
32	X								
33	X								
34									X
35								X	
36				X - PZ					
37							X		
38			X - PK						
39									X
40				X					
41	X								X
42	X								X
SUMA	16	1	6	5	8	2	3	3	8

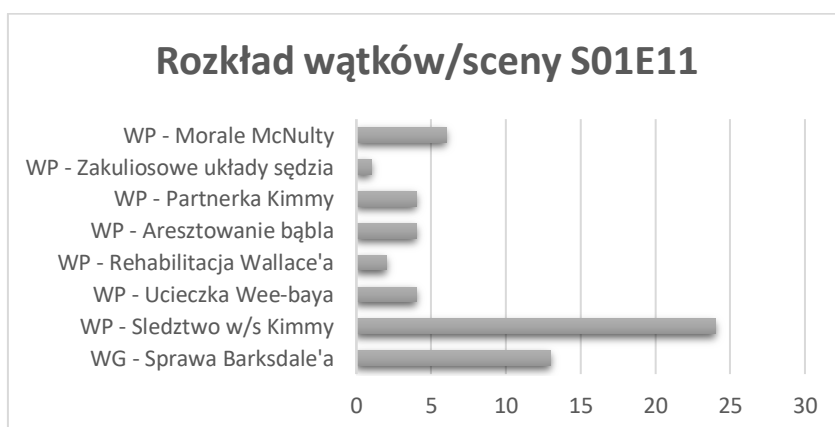


Źródło: Opracowanie własne

Krąg osób mogących świadczyć przeciwko Barksdelowi zostaje poszerzony. Wątek dotyczący barmana handlującego narkotykami przechodzi w fabułę „Aresztowania Orlando” tym samym policja zdobywa cennego informatora. Jednocześnie cały czas jest rozwijany wątek „Inwigilacja Sharden” - ważnej osoby w sprawie prowadzonego śledztwa. W historii odcinkowej jest przywołany wątek dotyczący życia prywatnego Shakimy by zwiększyć dramaturgię w kolejnym odcinku, gdy ta zostanie postrzelona w wyniku nieudanej akcji policjantów.

Tabela/Wykres 4.2.11 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 11

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - Sledztwo w/s Kimmy	WP - Ucieczka Wee-baya	WP - Rehabilitacja Wallace'a	WP - Aresztowanie bąbla	WP - Partnerka Kimmy	WP - Zakuliosowe układy sędzieja	WP - Morale McNulty
1		X						
2		X						X - PI
3		X						
4		X						
5	X	X						
6		X						
7		X						
8		X	X					
9						X		
10		X						
11						X		
12		X						X
13		X						
14	X	X		X				
15		X			X - PI			
16				X				
17		X			X			
18								X
19	X							
20		X			X			
21		X						X
22		X						X
23	X	X						
24		X						
25		X PK						
26	X		X - PI					
27	X							
28	X		X					
29	X							
30	X						X	
31			X					
32						X		
33	X	X			X			
34	X	X - PK						
35	X	X						
36	X							X
37						X		
Suma	13	24	4	2	4	4	1	6

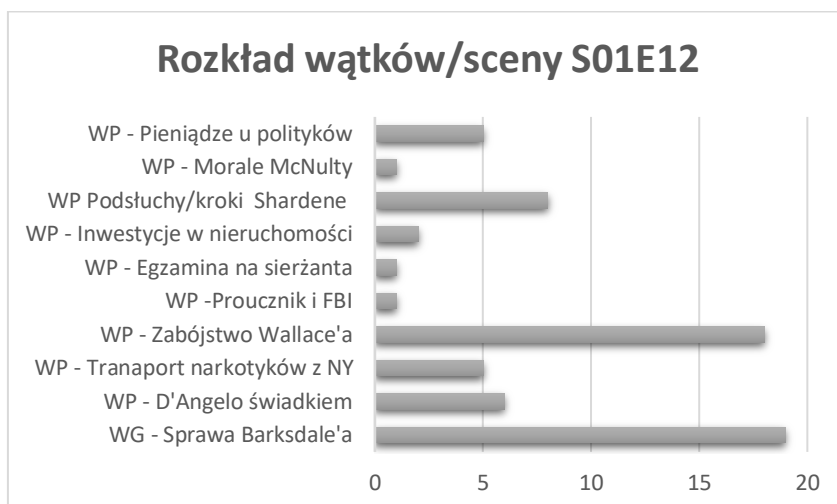


Źródło: Opracowanie własne

Historię odcinka oparto na dramatycznym wątku dotyczącym nocnej akcji policji, zorganizowanej celem dokonania prowokacji i aresztowania kolejnych osób zajmujących wysokie pozycje w hierarchii mafijnej. Niestety akcja kończy się porażką. Informator (barman Orlando) zostaje zabity a poważnie ranna policjantka Shakima hospitalizowana. Wątek zajmuje aż 24 sceny na 37 ogółem, przy czym wątek główny trzynaście scen. Nieudana akcja i postrzelenie policjantki warunkują zaistnienie kolejnego wątku pobocznego „Morale McNulty”, gdy detektyw widząc postawę urzędników i pracowników wymiaru sprawiedliwości traci sens w wykonywanie zadań policyjnych.

Tabela/Wykres 4.2.12 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 12

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - D'Angelo świadkiem	WP - Tranaport narkotyków z NY	WP - Zabójstwo Wallace'a	WP - Proucznik i FBI	WP - Egzamina na sierżanta	WP - Inwestycje w nieruchomości	WP Podsluchy /kroki Shardene	WP - Morale McNulty	WP - Pieniądzu polityków
1									X - PK	
2	X									
3	X							X		
4	X									
5	X									X
6										X
7				X				X		
8	X									
9								X		
10	X									
11								X		
12				X						
13	X			X - PZ						
14				X						
15										X - PZ
16				X		X				
17				X						
18				X						
19				X						
20				X						
21	X							X - PZ		
22				X						
23										X
24								X		
25				X						
26	X							X		
27				X						
28	X							X-PK		
29				X - PK						
30				X						
31	X		X - PI							
32				X						
33	X	X	X	X						
34			X				X			
35	X	X	X							
36	X	X-PI	X - PK							
37	X	X								
38		X								
39		X - PZ								
40	X				X - PK					
41	X									
42	X						X			X
43	X									
Suma	19	6	5	18	1	1	2	8	1	5



Źródło: Opracowanie własne

W tym odcinku dominuje temat dotyczący sprawy Barksdale'a (19 scen), jednak równie ważny jest wątek „Zabójstwo Wallece'a” (18 scen). To fabuła, w której obserwujemy działania kontrofensywne grupy przestępczej dążącej do eliminacji świadków mogących zeznawać przeciwko wysoko ustawionym członkom grupy przestępczej. Wydarzenia z wątku obrazują przygotowania i egzekucję młodocianego dilerka narkotyków próbującego odmienić swoje życie, wrócić do szkoły. Ważnym w prowadzonym śledztwie jest wątek poboczny dotyczący Sharden, która wcześniej zwerbowana przez detektywów, obecnie bierze udział w zakładaniu podsłuchów w siedzibie Avona Barksdale (8 scen).

Tabela/Wykres 4.2.13 *Prawo ulicy* – sezon 1 odcinek 13

nazwa wątku / nr sceny	WG - Sprawa Barksdale'a	WP - D'Angelo świadkiem	WP - Partnerka Kimmy	WP - Walka z natogiem	WP - Porucznik	WP - Poszukiwanej Wee-Bay	WP - McNulty kontra Major	WP - Egzamin na sierżant	WP - Przekazanie dla FBI	WP - Porucznik i FBI	WP - Inwestycje w nieruchomości	WP - Donosiciel
1	X											X
2	X											
3	X	X - PZ										
4	X											
5	X											
6	X											
7	X	X										
8		X										
9		X										
10										X - PK		
11									X			
12						X						X
13									X			
14	X											
15									X			
16	X											
17			X - PK									
18				X - PK								
19						X		X - PK				
20									X - PK		X	
21		X										
22						X						
23						X - PK						
24	X	X - PZ										
25							X - PK					
26	X	X - PK										
27	X											
28						X						
29	X											
30					X - PK							
31							X					
32	X											
33					X							
34	X											
35							X					
36	X - PK					X						
37				X								
38												PK - X
39	X		X				X					
40	X											
Suma	18	7	2	2	2	6	4	1	4	1	1	3



Źródło: Opracowanie własne

Finałowy odcinek, to fabularne zamknięcie wszystkich wątków pobocznych jak i głównego. Poszczególne fabuły, jednak będą kontynuowane w trzecim sezonie. Trudno odgadnąć zamiary twórców, czy kończąc pierwszy sezon (w drugim skupiono się na innych tematach) mieli w zamiarze kontynuować wątki, czy była to późniejsza decyzja. Jak wspomniałem wątki poboczne mają wyraziście zarysowane punkty kulminacyjny. Wątek główny posiada *climax* w postaci aresztowania szefa gangu Avona Barksdale, jednak jak się okazało, wyroki które otrzymali przestępcy, są nieadekwatnie niskie w odniesieniu do przestępstw, których się dopuścili. Poza licznymi fabułami pobocznymi warto wspomnieć o wątku „Przekazanie dla FBI” (4 sceny), gdzie pokazano możliwość potencjalnej współpracy agentów federalnych z policją, jednak ponownie ustalenia polityczne zablokowały ową współpracę. W punkcie kulminacyjny wątku, pada informacja, że FBI nie jest zainteresowane sprawą, gdyż nie zwiększa im statystyk, związanych z priorytetowym celem, dotyczącym walki z terroryzmem.

W ostatniej sekwencji twórcy obrazują dalsze losy policjantów z specjalnej grupy śledczej. Funkcjonariusze, którzy przyczynili się do aresztowań (w tym McNulty) są degradowani do funkcji szeregowych policjantów pełniących służbę w pionach prewencji, gdyż nie działali zgodnie z przyjętą polityką wysoko postawionych urzędników. Policjanci współpracujący (realizujący odgórne wytyczne, donoszący) awansowali w hierarchii służbowej. Tym optymistycznym akcentem David Simon i Ed Burns kończą historię śledztwa prowadzonego w Baltimore w pierwszym sezonie *Prawa ulicy*.

4.2.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy

Statystyka:

W pierwszym sezonie *Prawa ulicy* można wyróżnić 71 wątków ogółem. W tym:

wątek główny – 1,

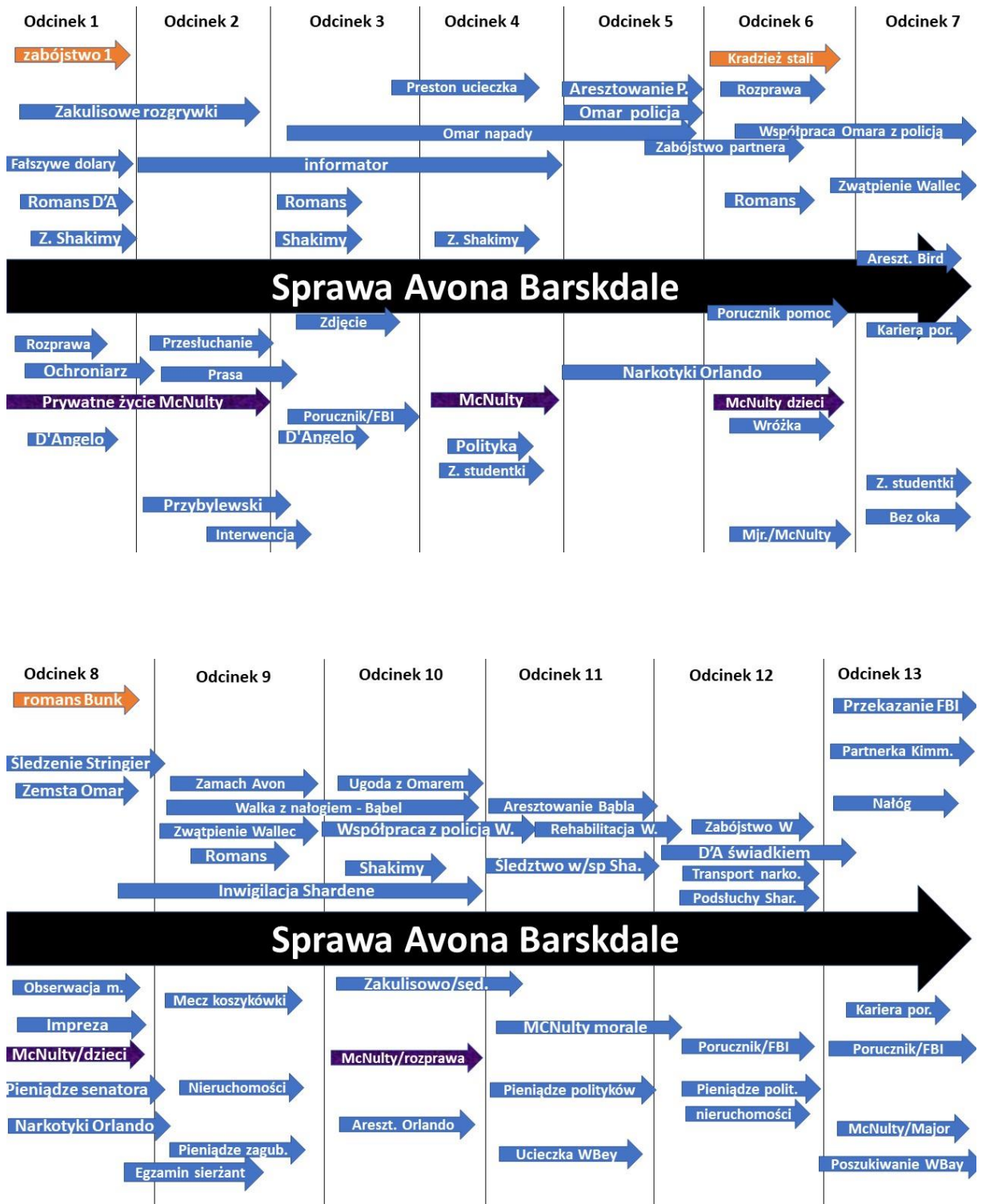
wątki epizodyczne – 3,

wątek równoległy – 1,

wątki poboczne – 66.

Rys. 7. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie *Prawa ulicy*

OPIS: czarny kolor – wątek główny ; niebieski kolor – wątki poboczne; fioletowy kolor – wątek równoległy, pomarańczowy kolor -wątki epizodyczne.



Źródło: Opracowanie własne.

Analizowany pierwszy sezon *Prawa ulicy* jest produkcją, którą zaliczam do mocnej serializacji bez postaci głównego bohatera. Jak zauważa Drygalska „Najbliżej tego, co moglibyśmy nazwać bohaterem jest policjant Jimmy McNulty, który stanowi raczej katalizator pewnych wydarzeń – wprowadza on w ruch machinę wydarzeń, które stanowią o fabule serialu.”³⁸⁶. Niezaprzeczalnie takie wydarzenie ma miejsce w pierwszym odcinku. Detektyw McNulty (Dominic West) pojawia się już w trailerze serialu, również poprzez tą postać widz zostaje wprowadzony w zakulisową przestrzeń wymiaru sprawiedliwości. Jednak po wydarzeniu inicjującym konflikt centralny (skarga detektywa McNulty złożona u sędziego) twórcy uruchamiają sukcesywnie inne postacie pierwszego planu powodując „wielość protagonistów”³⁸⁷.

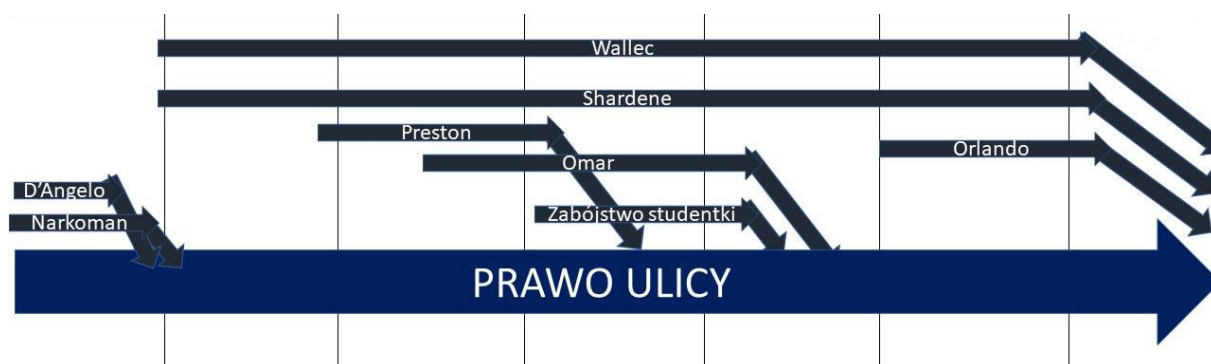
Zastosowany w analizowanej produkcji schemat narracyjny warunkuje występowanie silnie zrysonanej linii fabularnej, nadrzędnej względem pozostałych fabuł, będącej jednocześnie tematem głównym serialu – śledztwem w sprawie przestępczej działalności Avona Barksdale. Z uwagi na horyzont poinformowania widza to znaczy przekazywania w fabule informacji zarówno o postępach w prowadzonym śledztwie, jak i strategii przestępczej grupy Barksdale’a nazwałem ten wątek „Sprawa Barksdale’a” by odróżnić go od sytuacji, w której znane są jedynie wyniki śledztwa, bez wglądu w działania przestępców.

Historia zbudowana jest z linii fabularnych, które w sposób bezpośredni są powiązane z wątkiem głównym, będąc z nim bezpośrednio lub pośrednio (poprzez wydarzenia będące punktami styczności) skorelowanymi. Ten aspekt narracyjny (poza klarownie zarysowaną główną osią narracji będącą wątkiem głównym) jest zauważalny na przestrzeni wszystkich odcinków i warunkuje typ mocnej serializacji.

³⁸⁶ E. Drygalska, Ponure i zmęczone Baltimore. Co chce powiedzieć serial „The Wire” o współczesnej Ameryce?, s.14, https://www.academia.edu/5261504/Ponure_i_zm%C4%99czone_Baltimore._Co_chce_powiedzie%C4%87_serial_The_Wire_o_wsp%C3%B3%C5%82czesnej_Ameryce [data dostępu 06.08.2021].

³⁸⁷ E. Durys, *Konwencje w służbie krytyki...*, s. 107.

Rys. 8. Korelowania wątków pozornie równoległych z główną fabułą (na przykładzie pierwszych siedmiu epizodów serialu *Prawo ulicy*)



Źródło: Opracowanie własne.

Znamienne w *Prawie ulicy* jest wprowadzenie linii fabularnych, które pozornie mogą wydawać się narracjami równoległymi. Obserwujemy pracę policjantów z wydziału narkotykowego, w innym wątku narkomanów wyłudzających dawki heroiny, pracę barmanów, tancerki itd. Linie narracyjne opowiadające, czy to o życiu prywatnym postaci, czy jakimkolwiek aspekcie, który może wydawać się fabułą opowiadaną równolegle względem wydarzeń głównego wątku, zostają zintegrowane z głównym tematem pierwszego sezonu *Prawa ulicy*. Większość postaci z początku jest pośrednio powiązana z wątkiem głównym. Dla przykładu młodociany diler narkotyków Wallec (Michael B. Jordan) pracując dla Avona Barskdale jest zamieszany w przestępczą działalność będąc pośrednio powiązany z wydarzeniami głównego wątku. Jednak wraz z rozwojem historii scenarzyści rozpisują sytuacje fabularne, na skutek których Wallec jest włączony do śledztwa policyjnego, stając się świadkiem w sprawie zabójstwa, tym samym jest już w pełni „zintegrowany” z wątkiem głównym. Podobne rozwiązania, scenarzyści stosują dla pozostałych wątków, gdy pozorna niezależność wydarzeń zostaje skorelowana lub staje się asumptem do zaistnienia sytuacji, które bezpośrednio wpływają na wydarzenia głównego wątku. Taki zabieg kompozycyjny jest przeciwieństwem tego, jaki występuje na przykład w serialu *Breaking Bad*, w którym inicjatorem poszczególnych wątków jest postać pierwszoplanowa. Odniosę się do spostrzeżeń Mittella, który również różnicuje obydwie produkcje, pod względem schematu narracyjnego, W jego interpretacji *Breaking Bad* posiada centralną złożoność (*centripetal complexity*), której filarem jest postać integrująca różne fabuły a zarazem poprzez wprowadzenie jej historii wstecznej, główny bohater napędza rozwój wydarzeń fabularnych. Przeciwieństwem jest *Prawo ulicy* charakteryzowane złożonością odśrodkową (*centrifugal complexity*). Wyróżnia ją

duże rozproszenie postaci oraz brak centralnej narracji³⁸⁸, z czym się akurat nie zgadzam. Jak wynika z prowadzonych badań w omawianym serialu jest jasno zarysowany konflikt centralny i wspólny wektor działania dla protagonistów, wyznaczający porządek strukturalny w historii.

Prześledźmy linię narracyjną dotyczącą związku partnerskiego jednej z pierwszoplanowych postaci środowiska gangsterów – D’Angelo Barksdale (Lawrence Gilliard Jr) z tancerką pracującą w klubie Orlando Shardene Innes (Wendy Grantham). Zagęszczenie wydarzeń związane z tą linią fabularną jest niewielkie a jej dramaturgia rozwija się powoli. Na przestrzeni dziewięciu odcinków ich związek obrazowany jest w zaledwie sześciu scenach, które układają się w logiczny ciąg zdarzeń, zgodny z trójaktowym schematem dramaturgicznym: wprowadzeniem, punktem inicjującym wydarzenia (zapoznanie w klubie), punktem zwrotnym (śmierć przyjaciółki) i kulminacją (zakończenie związku). W kolejnych odcinkach policjanci inwigilują a następnie nakłaniają Shardene do współpracy, pokazując dowody na to, iż jej koleżanka została zabita przez osoby należące do gangu Barksdale’a. Oczywiście można polemizować, na ile sam wątek romansowy jest powiązany z głównymi wydarzeniami, jednak zwrócę uwagę na kilka aspektów powodujących, że nie może być uznany za równoległy. Jak wspomniałem, związek Shardene kończy się, gdy bohaterka odkrywa, że D’Angelo potencjalnie mógłby być związany z morderstwem jej przyjaciółki. Pośrednio ta sytuacja ma wpływ na charakter D’Angelo, który zauważa, iż droga, którą wybrał prowadzi donikąd. Tego typu punkty styczności z wydarzeniami głównej osi narracji powodują, iż nie mamy w tym wypadku do czynienia z klasyczną równoległością linii narracyjnych.

Pomimo próby skorelowania wszystkich wątków w komplementarną całość zauważalne są pojedyncze odstępstwa od tej zasady. Życie prywatne detektywa McNulty nie ma powiązania z wątkiem głównym. Nie obserwowalny jest punkt styczności, w którym sprawy kryminalne warunkowałyby pewne zachowania postaci występujących w tym wątku, czy w jakiś sposób wpłynęły na rozwój wydarzeń doń należących. Pomimo tego, że w ósmym epizodzie McNulty podczas zakupów w supermarkecie zauważa Stringera (bliski współpracownik Avona Barksdale) i pod pozorem zabawy, każe go obserwować swoim synom, to jednak jest to epizodyczne wydarzenie, nie przynosi żadnych konsekwencji dla rozwoju głównego wątku (jedynie wpływa na pogorszenie relacji z byłą żoną). To element wprowadzony celem przybliżenia charakteru postaci i pokazania, jak mocno detektyw McNulty jest zaangażowany w sprawę, aby widz pod koniec serialu tym boleśniej odczuł niesprawiedliwość działań

³⁸⁸ J.Mittell, *Complex TV...*, s. 222-223.

przełożonych, którzy degradowują detektywa do funkcji szeregowego funkcjonariusza. Jest to jedna z nielicznych sytuacji, gdy twórcy decydują się na wprowadzenie fabuły równoległej.

Innym charakterystycznym elementem konstruowania narracji, poza samym korelowaniem wątków pobocznych z główną osią narracji, jest ich kauzalne rozgrywanie na przestrzeni kilku epizodów. W poprzednim paragrafie opisałem ciąg zdarzeń dotyczący związku partnerskiego pomiędzy D'Angelo a tancerką z nocnego klubu. W omówionym przykładzie pojedyncze sceny (zazwyczaj dwie lub jedna w danym odcinku) składają się na cały wątek. Natomiast liczne wątki poboczne, które są rozciągnięte na kilka odcinków posiadają reprezentacje w postaci co najmniej czterech lub więcej scen przypadających na dany epizod. Ich samodzielne funkcjonowanie dramaturgiczne jest zauważalne w każdym odcinku, w którym konkretny wątek się pojawił, a jednocześnie na przestrzeni kilku odcinków tworzą całościowo spójną kompozycję. Twórcy podejmując dany wątek definiują jego naczelny temat, który jest częścią składową danej fabuły, ale jednocześnie tworzy mikrokompozycję. Pisałem o tym w części teoretycznej, nazywając dodatkowo te zjawiska subwątkami, czyli mikroskładowymi wątków pobocznych. Rozpatrzę przykład takiej sytuacji w oparciu o historię młodocianego przestępcy Prestona (Darnell Williams), pojawiającego się w trzech epizodach (E03-E06). Wydarzenie inicjujące wątek poboczny ma miejsce w ostatniej sekwencji trzeciego odcinka, gdy podczas zatrzymań policyjnych, Preston uderza w twarz jednego z funkcjonariuszy. Następstwem tego czynu jest aresztowanie i wszczęcie postępowania karnego przeciwko młodocianemu przestępcy. Warto wspomnieć, iż akcja policyjna ma miejsce w związku z prowadzonym dochodzeniem, tym samym następuje korelacja analizowanego wątku z głównym tematem serialowym. Przez trzy odcinki obrazowane są sytuacje, będące pokłosiem tego wydarzenia, jednak w każdym z kolejnych epizodów, fabuła posiada swoją dominantę tematyczną. W epizodzie czwartym twórcy pokazują ucieczkę Prestona Broadusa z poprawczaka. W kolejnym odcinku dominantą wątku jest poszukiwanie zbiega przez detektywów z wydziału narkotykowego. W szóstym, kończącym ten wątek odcinku, twórcy pokazują aresztowanie Prestona i ponowną rozprawę, podczas której zostaje uniewinniony. Każda z omówionych sytuacji ma własne rozegranie dramaturgiczne w ramach odcinka, jednocześnie wszystkie składają się na samodzielny wątek poboczny.

Omówiona zależność łączy się z jeszcze jedną charakterystyczną cechą zauważalną w wielowątkowym rozkładzie mocnej serializacji – „efektem domina”. Sceny kończące dany wątek opowiedziany w ramach jednego czy dwóch odcinków, stanowią otwarcie dla kolejnej

linii narracyjnej. Zachowane jest kontinuum fabularne, nie ma skokowych przejść pomiędzy kolejnymi wątkami. Jako przykład można rozpatrywać wprowadzoną w trzecim odcinku postać Omara (Michael Kenneth Williams). Przestępca dokonuje rozbojów, okradając meliny należące do ludzi Avona Barksdale. Ten w odwecie porywa, po czym torturuje i zabija partnera Omara. To wydarzenie, czy jakby nazywali to amerykańscy scenarzyści ten beat, jest zakończeniem wątku „Napady Omara”, jednocześnie staje się otwarciem (plantem) wątków „Zemsta Omara” oraz „Współpraca Omara z policją”. Powyższy zabieg jest stosowny dla wszystkich linii fabularnych, które nie wyczerpują się po jednym czy dwóch odcinkach, wpływając na subiektywne odczucie oglądania jednej długiej narracji.

Niekiedy wątki są wznawiane pomimo tego, iż były pozornie zamkniętymi historiami. W drugim epizodzie policjanci bez zgody przełożonych dokonują nocnej akcji w rejonie kontrolowanym przez grupę przestępczą Avona Barksdale. Podczas zatrzymań podejrzanych detektyw Pryzbylewski (Jima True-Frost) uderza kolbą pistoletu młodocianego dilerka w twarz, przez co ten trwale traci widzenie w jednym oku. Wątek „Nocna interwencja” w ramach odcinka jest domknięty, mając jednocześnie kontynuację w kolejnym odcinku, gdy pokazany jest mechanizm ukrywania i tuszowania brutalnego zachowania policjanta przez jego przełożonych. Pod koniec epizodu Pryzbylewski zostaje oddelegowany do pracy w biurze, ma zakaz wychodzenia na akcje policyjne a historia wygasa oczywiście z zachowaniem odpowiednich konsekwencji fabularnych. Twórcy jednak decydują się powrócić do tych wydarzeń, nie poprzez kontynuację opowieści, ale jako dodatkowym elementem jednego z przyszłych wątków. Podczas akcji policyjnej skierowanej przeciwko mafii narkotykowej (E07) jednym z zatrzymanych dilerów jest wspomniany młodociany przestępca. Obserwujemy reakcję Pryzbylewskiego, na sytuację, gdy na komisariacie spotyka zatrzymanego dilerka. Jednocześnie pokazany jest stosunek porucznika, który próbuje pomóc chłopakowi w toczącej się przeciwko niemu sprawie, ten jednak stanowczo odmawia podjęcia współpracy z policją. Nie jest to kontynuacja wątku dotyczącego nieudanej akcji policyjnej, a ponowne odwołanie się do zdarzenia z przeszłości, celem pokazania reakcji emocjonalnej postaci (Pryzbylewski), na problemy młodocianych przestępców³⁸⁹.

³⁸⁹ Co warto zauważyć w kolejnych sezonach ta przemiana charakteru postaci jest kontynuowana, gdy Pryzbylewski, nie pracując w policji, jako nauczyciel staje się jednym z głównych orędowników wprowadzenia programów pomocy dla „trudnej” młodzieży.

W serialu, poza wydarzeniami układającymi się w wątki, pojawiają się sceny, które pozornie wydają się nie posiadać swoich kontynuacji. Profesjonalna sztuka scenariopisarska wymaga, by każde wypowiedziane słowo czy zaistniała sytuacja wpisywała się w ciąg ogólnych zdarzeń fabularnych i posiadała uzasadnienie dramaturgiczne. To znaczy funkcjonowała w ciągu przyczynowo - skutkowym. Taki przypadek obserwujemy w odcinku pilotowym, gdy detektyw McNulty próbuje pozyskać, od zaprzyjaźnionego agenta federalnego z FBI, informacje na temat Avona Barksdale. Funkcjonariusze jednocześnie prowadzą dysputę na temat zamachów terrorystycznych z 11 września oraz nowych metod obserwacji i inwigilacji dilerów narkotykowych. Te dwie informacje nie mają żadnego powiązania z wydarzeniami w kolejnych odcinkach. Potencjalnie można je zaliczyć do publicystyki lub zaklasyfikować do typu scen, których główną funkcją dramaturgiczną jest budowanie klimatu opowieści. Jednak obydwie wymienione, pozornie nieumotywowane sytuacje ostatecznie spełniają swoją funkcję dramaturgiczną pod koniec trwania pierwszego sezonu. Nowoczesne kamery zostają wypożyczone od FBI dopiero w dwunastym odcinku, kiedy policjanci uzyskują pozwolenie na prowadzenie ukrytej obserwacji w biurze Barksdale'a. Motyw 11 września zostaje przywołany w ostatnim odcinku, kiedy FBI jest zainteresowane sprawą Barksdale'a, ale tylko w przypadku, gdyby można ją było połączyć z przestępczością terrorystyczną. Tym samym można stwierdzić, że w serialu nie ma informacji „epizodycznych”, które by nie miały swoich konsekwencji w dalszym przebiegu fabuły. Mittell, jako przykład takiej sytuacji wymienia wątek dotyczący porucznika Danielsa, gdy o jego przeszłych działaniach korupcyjnych dowiadujemy się w trzecim odcinku pierwszego sezonu (rozmowa McNulty'iego z agentem FBI). Ten motyw zostaje użyty by uzasadnić (lub być wskazówką) bierną postawę porucznika Danielsa w początkowych etapach prowadzonego śledztwa. Jednak, co podkreśla Mittell, informacja o korupcji porucznika (z pierwszego sezonu) pozostaje bez „domknięcia” fabularnego przez następne kilka lat (około 50 godzin czasu serialowego). Jej finał fabularny następuje dopiero w ostatnim piątym sezonie, kiedy zdarzenie zaprezentowane w pierwszym sezonie staje się przyczynkiem do rezygnacji policjanta z dalszej służby³⁹⁰.

Warto odnotować, że pomimo istnienia dramaturgicznego uzasadnienia dla większości serialowych sytuacji, zdarzeń, zauważalny jest autorski styl Davida Simona „konstruktywnie” degradujący monolityczną zasadę scenopisarską. Nie wszystkie składowe serialu posiadają uzasadnienie fabularne. Dla przykładu w drugim odcinku wysłuchujemy długiego dialogu

³⁹⁰ J. Mittell, *Complex TV...*, s. 24.

między dwójką policjantów rozmawiających „gwarą uliczną”, używających licznych eufemizmów, w temacie prowadzonego śledztwa. Również w drugim epizodzie ma miejsce kilkuminutowa scena, w której obserwujemy detektywów dokonujących oględziny miejsca zbrodni, pomimo tego, iż dla przekazania kluczowej informacji (odnalezienie pocisku) w tej scenie wystarczyłoby połowa tego czasu. W tych jednak przypadkach należy rozważyć indywidualny styl wypowiedzi Simona, w którym „konstruowanie fikcyjnych, ale całkowicie realistycznych wydarzeń”³⁹¹ jest znakiem rozpoznawczym tego twórcy. Ten serial, jak i inne jego produkcje często nazywane są surowym realizmem. Drygalska, podkreśla, że:

autentyzm i quasi-dokumentalizm (momentami przypominający zabiegi etnografii ocalającej) serii przejawia się także w zapożyczeniu autentycznych policyjnych historii, które stanowią inspirację lub wręcz dokumentują kryminalne życie Baltimore³⁹².

Równie ważne, że David Simon w warstwie „wizualnej czerpie z klasycznych wzorców kina gangsterskiego oraz paradokumentalnego nurtu kina noir”³⁹³. Oczywiście, że ten sam schemat fabularny wykorzystany przez różnych twórców pomimo podobnych cech gatunkowych, powoduje odmienne wrażenia odbiorcze.

W pierwszym sezonie wprowadzone są do historii jedynie trzy wątki („Zabójstwo w bloku”, „Romans Bunkiego”, „Kradzież stali”) jako fabuły zaliczające się do linii epizodycznych nie mających powiązania z głównym wątkiem. W pierwszym przypadku (4 sceny) jest to sprawa prowadzona przez policjantów z wydziału kryminalnego dotycząca martwego bezdomnego odnalezionego w jednym z bloków w baltimorskich slumsach. Drugi (3 scen) wątek dotyczy romansu policjanta Morelando (Wendell Pierce) z przygodnie poznaną kobietą. W tym przypadku scenarzyści doprecyzowali charakter Morelando oraz wyartykułowali charakter relacji pomiędzy dwójką policjantów³⁹⁴. „Kradzież stali” (4 sceny) dotyczy życia narkomanów próbujących zdobyć fundusze na narkotyki w nielegalny sposób. W opisanych sytuacjach, zgodnie z przyjętą definicją wątku epizodycznego, wydarzenia nie posiadają następstw w ogólnym przebiegu głównych wydarzeń fabularnych oraz są rozegrane na przestrzeni jednego odcinka. Występująca epizodyczność opisanych wątków jest wyjątkiem w ogólnym schemacie rozkładu pozostałych linii narracyjnych.

³⁹¹ J. Frederic, *Realizm i Utopia w The Wire...*, s. 33.

³⁹² E. Drygalska, *The Wire. Studium przypadku*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 84.

³⁹³ Tamże, s. 79.

³⁹⁴ Dodatkowo tego typu wątki wpływają na uatrakcyjnienie fabuły, przez wprowadzenie do progresywnie rozwijanej historii, komediowych „odciążających” wątków.

W analizowanym serialu liczne wątki, są opowiedane tylko w ramach jednego odcinka, co mogłoby stanowić przesłankę do zaklasyfikowania ich do epizodycznych fabuł. Jednak takie pospieszne rozstrzygnięcie nie uwzględnia faktu, iż wydarzenia w nich prezentowane są następstwem sytuacji dramaturgicznych, które zaistniały wcześniej w ramach innych linii narracyjnych lub są bezpośrednio wpisane w fabułę głównego wątku. W serialach proceduralnych tego typu jednoczęściowe rozegrania nie posiadają połączenia z runnerami lub nawiązania są znikome. Jako przykład wymienię wątki „Wróżka” z szóstego epizodu oraz „Mecz koszykówki” będący częścią dziewiątego odcinka. W tym pierwszym przypadku jest to humorystyczna opowieść o detektywie Santangelo (Michael Salconi) z wydziału kryminalnego, którego przełożony obarcza zaległymi sprawami, gdyż ten nie chce donosić na McNultyego. Policjant widząc beznadziejność sprawy udaje się do wróżki, która za odpowiednią opłatą sprzedaje mu figurkę, która w cudowny sposób ma pomóc rozwiązać sprawy. W kończącej odcinek sekwencji policjant otrzymuje informację, iż jeden z zatrzymanych przestępców przyznał się do licznych zbrodni, między innymi do tych, które prowadził Santangelo. Tego typu mikrofabuła w przypadku innych typów schematów mogłaby się okazać zbiorem stricte epizodycznych wydarzeń, wpisanym w strukturę jednego odcinka. Należy jednak mieć na względzie, że w przeciwieństwie do seriali proceduralnych narracja pomimo pozornej samodzielności jest połączona z innymi wątkami. Przydzielenie spraw dla detektywa Santangelo jest wynikiem wydarzeń z wątku „McNulty kontra major”. Tajemnicze rozwiązanie sprawy następuje na skutek działań prowadzonych przeciwko Barksdalowi, tym samym wydarzenia są bezpośrednio osadzone w kontekście wątku głównego. Ostaną sceną omawianego wątku dotyczy sytuacji, w której detektyw Santangelo informuje McNultyego, że major pragnie go zdegradować do roli szeregowego funkcjonariusza, być może nawet doprowadzić do usunięcia ze służby, jeśli tylko znajdzie odpowiedni pretekst. Sytuacja ta warunkuje rozpoczęcie kolejnego wątku pobocznego. W omówionym przypadku można zaobserwować jak pozornie epizodyczna historia jest skorelowana z innymi narracjami, tworząc komplementarną całość.

Drugi z przykładów dotyczy meczu koszykówki (E08), w którym biorą udział zawodnicy sponsorowani przez rywalizujące ze sobą grupy przestępcze. Podobnie jak w poprzednim przypadku, zauważalna jest korelacja z wątkiem głównym. Policjanci z wydziału narkotykowego prowadzą obserwację meczu, poszukując wśród widowni Avona Barskdale. Dzięki pracy wywiadowców udaje się im odnaleźć Barskdale'a (pierwszy bezpośredni kontakt), który następnie jest śledzony, co jednak kończy się porażką policjantów. Sekwencja

poszukiwania, a następnie śledzenia przestępcy nie przyczynia się do znaczącego rozwoju śledztwa. Jednak pojedynczy wątek, który ma swoje epizodyczne rozegranie jest osadzony w ramach tematycznych głównej fabuły serialu. Dodatkowo podczas meczu wprowadzona jest nowa postać przestępcy działającego w opozycyjnym do Avona gangu, która odegra znaczącą funkcję, w wątku dotyczącym próby zabójstwa Barskdale’a. Dzięki temu należy uznać kolejny wspólny element analizowanych linii narracyjnych.

4.2.4 Struktura dramaturgiczna wątków

Analizowany serial charakteryzuje wyraziście zarysowana dramaturgia oparta na – używając określenia Lindy Aronson linii akcji³⁹⁵, w której policjanci prowadzą dochodzenie w sprawie grupy przestępczej Avona Barskdale. Pomimo podejmowania problemów społecznych, ukazaniu relacji międzyludzkich czy złożonych charakterów postaci, serial oparty jest na wydarzeniach (*story driven*) i, co się tym wiąże, dynamicznej progresji dramaturgicznej z punktami zwrotnymi praktycznie w każdym odcinku. W „natłoku sytuacji” zauważalne są typowe zwroty akcji odmieniające przebieg zdarzeń i budujące wyraziście zarysowaną strukturę dramaturgiczną, opartą na schemacie scenariuszowym Syda Fielda.

Rys. 9. Struktura dramaturgiczna pierwszego sezonu *Prawo ulicy*



Źródło: Opracowanie własne.

³⁹⁵ Zob. L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s. 103.

Pierwszy odcinek to zawiązanie dramaturgii serialowej z określeniem celu działania dla protagonistów. Detektyw Jimmy McNulty informuje zaprzyjaźnionego sędziego z sądu okręgowego Baltimor o bezkarności diler narkotykowego Avona Barksdale. W związku z powyższym zostaje powołana grupa operacyjna, a w jej skład wchodzi policjanci z różnych wydziałów. Jej celem jest zebranie materiału dowodowego i sformułowanie aktu oskarżenia przeciwko przestępcom działającym pod egidą Barksdale'a. Pomimo tego, iż serial otwiera sekwencja oględzin miejsca zbrodni z udziałem detektywa Jimma McNulty i jednocześnie to on jest postacią, poprzez którą zostaje zawiązana akcja fabularna, to mamy do czynienia z portretem zbiorowym grupy policjantów zmagających się z problemem zarysowanym w ekspozycji. W uproszczeniu można stwierdzić, że główny wątek serialowy posiada dramaturgię opartą na klasycznym konflikcie dobra – czyli przedstawiciele prawa – ze złem, reprezentowanym przez grupę przestępczą. Pierwszy punkt zwrotny występuje w końcu epizodu trzeciego (pełni rolę typowego cliffhanger odcinkowego). Detektywi nie znajdują dowodów rzeczowych przestępstwa: broni, narkotyków czy pieniędzy pochodzących z nielegalnych źródeł. Ich dochodzenie kończy się fiaskiem, medialną porażką. W wyniku nieudanej akcji zostają powzięte nowe środki. Duplikowanie pagerów należących do przestępców, podsłuchy w budkach telefonicznych, zaangażowanie większych środków policyjnych.

Niezauważalny jest *midpoint* nazywany przez scenarzystów „punktem bez odwrotu”. W dynamicznym rozwoju linii akcji do takiego wydarzenia można potencjalnie zaliczyć postrzelenie policjantki Shakimi, kiedy to przestępcy przekraczają wspomniany „punkt bez odwrotu”. Wydarzenie jednak występuje w dziesiątym epizodzie, co lokuje go już w trzecim akcie, a takie umiejscowienie jest zaprzeczeniem klasycznego schematu scenariuszowego.

Śledztwo w akcie drugim jest prowadzone ze szczególną starannością bez presji położonych domagających się szybkiego zakończenia sprawy. W trakcie działań operacyjnych pojawiają się nowe dowody w sprawie, kolejni świadkowie, zostają odkryte nowe okoliczności przestępstw. Jeden z takich tropów jest drugim punktem zwrotnym; gdy w dziewiątym epizodzie detektyw Lester Freamon (Clarke Petersa) odkrywa, że narkotyki są tylko częścią przestępczego procederu. Najważniejsze są pieniądze, którymi przestępcy finansują kampanie polityczne czy to senatorów, czy polityków z rady miasta. Dzięki temu odkryciu okazuje się, że policjanci nie prowadzą śledztwa w sprawie drobnych przestępców narkotykowych, ale przeciwko zorganizowanej grupie mafijnej mającej umocowanie w świecie

politycznym. Jest to typowy punkt zwrotny, poprzez który, jak podkreśla Karpiński, następuje „odkrycie jakiejś nowej, wcześniej nieprzewidywalnej prawdy, która stawia dotychczasową akcję w innym świetle”³⁹⁶. W wyniku tego odkrycia dodatkowym czynnikiem utrudniającym śledztwo okazują się być politycy pragnący doprowadzić do jak najszybszego jego zakończenia, gdyż zebrany materiał dowodowy staje się zagrożeniem dla ich karier politycznych. Akt trzeci to kulminacja wydarzeń dramaturgicznych. Finalnie jest zwieńczeniem prowadzonego śledztwa w postaci nalotu policji na potencjalne miejsca popełnienia przestępstw narkotykowych i aresztowaniem szefa grupy Avona Barksdale. Jako punkt kulminacyjny przyjmuję moment ogłoszenia wyroków dla członków mafii³⁹⁷. Jak się okazuje podjęte działania i finał w postaci rozprawy sądowej nie przyniosły pożądanego przez detektywów efektu. Przestępcy otrzymali niskie wyroki lub zarzuty zostały oddalone. W wybrzmieniu obserwujemy krótkie sceny, będące charakterystycznym zakończeniem dla stylu Davida Simona, w których obrazowana jest nowa rzeczywistość, będąca powieleniem starych schematów. Ci którzy dopasowali się do „zasad ulicy” awansowali w hierarchii zawodowej, ci którzy próbowali coś zmienić zginęli lub zostali zdegradowani.



Zdjęcie 6. Aresztowanie Avona Barksdale. *Prawo ulicy* (S01E12 ; 32 min)

³⁹⁶ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...* s. 146.

³⁹⁷Oczywiście z punktu widzenia zasad dramaturgii scenariuszowej należałoby rozważyć, jako punkt kulminacyjny, sam moment aresztowania Barksdale'a, natomiast finalnym twistem byłby moment wydania wyroków skazujących. Na potrzeby pracy przyjmuję uproszczoną wersję schematu scenariuszowego.

Główny wątek współtworzą wszystkie postacie³⁹⁸. Pomimo większego udziału niektórych z nich nie można wskazać bohatera czy dwójki postaci prowadzących. *Prawo ulicy* należy rozpatrywać, jak wyjaśniłem wcześniej, jako historię z multiprotagonistą realizującym cel zbiorowy. Jednak nie jest to bohater zbiorowy w rozumieniu klasycznej definicji, w której grupa postaci walczy z wyraziście nakreślonym antagonistą czy siłami antagonistycznymi. Jeśliby takowych poszukiwać, to jest nim biurokratyczny system, przez który policjanci mają utrudnione śledztwo a ludzie są skazani na wegetację w dzielnicach nędzy w Baltimore. Oczywiście wskazany antagonistą nie jest fizyczną postacią, ale czymś co możemy zaliczyć do sił antagonistycznych, wynikających z ograniczeń jak: rasa, płeć, wiek czy klasa społeczna w którym funkcjonuje³⁹⁹. Poszukując warstwy konfliktu stricte zewnętrznego możemy stwierdzić, iż twórcy eksponują go w układzie przestępcy kontra policjanci. Wiąże się to ze schematycznym wzorem dramaturgicznym dla opowiadanych historii filmowych, w których protagonista, dążąc do realizacji celu, napotyka różnego rodzaju sytuacje konfliktowe⁴⁰⁰. W przypadku analizowanego serialu celem jest znalezienie przez policjantów dowodów obciążających przestępców przynależących do grupy Avona Barskdale. Ten wektor działania jest silnikiem napędowym dla głównych wydarzeń dramaturgicznych w serialu. Analogicznie postaci z kręgu przestępców stosują strategie ukierunkowane na dystrybucję narkotyków, przy jednoczesnym kamuflowaniu swych działań. To powoduje zaistnienie konfliktu centralnego warunkującego ustanowienie głównej linii akcji.

David Simon nie stawia linii demarkacyjnej pomiędzy dobrymi a złymi jednostkami, nie ma postaci jednoznacznie złych. W serialu wszyscy są ofiarami systemu czy środowiska, z którego się wywodzą, w którym egzystują. Można przeciwstawić się systemowi i panującym w nim regułom, ale dla każdego – bez względu na zajmowane stanowisko – zakończy się to degradacją lub w przypadku środowiska przestępców śmiercią. Postacie używają określenia „gra”, mając świadomość, iż obowiązuje ich zespół reguł, których muszą przestrzegać, by przeżyć. Wszyscy dobrowolnie się na to godzą. Politycy czy policjanci nie mówią o tym otwarcie, ale w ich świecie też istnieje zespół takich „niepisanych zasad” i jeśli je złamią

³⁹⁸ Jedynie mogę z tego grona wykluczyć żonę detektywa McNultiego, która nie partycypuje w wydarzeniach głównego wątku.

³⁹⁹ Zob. A. Borowiecki, *Systematyka i funkcje konfliktów w filmie „Boże Ciało” Jana Komasy*, "Kultura - Media - Teologia" 2020, nr 4, s. 55-57.

⁴⁰⁰ Zob. D. Bordwell, *Film art. Sztuka filmowa...*, s. 109.

zostaną zdyskredytowani, co widać w ostatnich, scenach, gdy David Simon pokazuje byłych detektywów patrolujących ulice Baltimor jako szeregowych funkcjonariuszy.

W serialu pokazano liczne postacie realizujące odmiennie cele, ale jednocześnie biorące udział bezpośrednio w głównym konflikcie. Narkoman współpracuje z policją, realizując prywatną zemstę na przestępcach, ale jednocześnie przez wszystkie odcinki twórcy obrazują jego zmagania z nałogiem. Młody diler narkotyków Wallec pragnie, jak większość rówieśników zarabiać pieniądze i nie dać się złapać policji, ale jednocześnie aspiruje do tego, by uciec z tej rzeczywistości, wrócić do szkoły. McNulty prowadzi śledztwo, a jednocześnie jest pokazane jego życie prywatne, w którym walczy o opiekę nad dziećmi. Poprzez wprowadzanie licznych sytuacji konfliktowych postacie są wielowymiarowe, co więcej tego typu zabieg kompozycyjny daje możliwość scenarzystom tworzenia głównej osi konfliktu, przy jednoczesnym rozwijaniu wątków pobocznych.

Odnosząc się do wątków pobocznych, te również podlegają tradycyjnemu paradygmatowi opowiadania filmowego z zaznaczoną ekspozycją, zawiązaniem akcji danego wątku i punktem kulminacyjnym. W przypadku fabuł rozciągniętych na kilka odcinków, występują punkty zwrotne, ale nie obserwuję zależności, że długość wątku wpływa na umiejscowienie i zastosowanie dwóch lub jednego punktu zwrotnego. Najczęściej każdy wątek posiada jeden punkt przełomowy. Znamienne jest jednak, jak wspominałem wcześniej, zachowanie ciągłości. Dany punkt kulminacyjny staje się przyczynkiem (punktem inicjującym) do kontynuowania danego wątku w kolejnych epizodach, ale opartego na innego rodzaju konflikcie centralnym oraz odmiennym „ustawieniu” postaci.

Obserwując strukturę dramaturgiczną wątków, trudno jednoznacznie wnioskować o specyficznej budowie poszczególnych odcinków. *Beaty*, czyli znaczące wydarzenia w poszczególnych epizodach, występują nieregularnie, nie tworząc powtarzalnego schematu. Eric Overmyer – jeden ze scenarzystów współpracujących przy serialu – podkreśla, że jedynym rygorem przy rozpisywaniu kolejnych sezonów *Prawa ulicy* było wprowadzenie teasera, jednak samo pojęcie aktowości nie było używane, tym samym nie łamano *story outline* na poszczególne akty⁴⁰¹. W tym kontekście warto pamiętać, że stacja HBO emituje programy bez przerw reklamowych, więc scenarzyści nie mają odgórnie narzuconej konieczności stosowania podziału na akty.

⁴⁰¹ Ch. Kallas, *Inside the writers' room...*, s. 93.

4.2.5 Horyzont, głębia poinformowania

W *Prawie ulicy* występują liczne punkty widzenia, przez które opowiadana jest historia. Produkcja jest przykładem serialu bardzo zróżnicowanego pod względem ilości portretowanych środowisk i, co się z tym wiąże, liczby postaci. Pomimo dominującej roli wątków, dla przebiegu których kluczowe są postacie policjantów i przestępców, historia również jest opowiadana z perspektyw: urzędników, polityków, jak również osób z nizin społecznych, takich jak narkomani. W każdym ze światów występują postacie pierwszego, jak i drugiego planu, plus epizodyczni statyści, co wpływa na liczniejszą obsadę niż w innych współczesnych serialach. Scenarzyści jednak wprowadzają postacie wiodące, dominujące w konkretnym środowisku, przez które opowiadana jest historia, tym samym ograniczając liczbę narratorów spersonalizowanych.

Dla przykładu przedstawicielem, czyli postacią pierwszoplanową świata narkomanów jest Reginald "Bubbles" Cousins (Andre Royo) i z jego perspektywy opowiadane są wydarzenia dotyczące osób, które pozostają z nim w bliskich relacjach. Pomimo samodzielnego wątku „Fałszywe dolary”, w którym dominuje jego przyjaciel narkoman, instancję narratora (w sensie subiektywnego obserwatora wydarzeń – fokalizatora wydarzeń) pełni Bubbels. Podobnie, gdy na przykład obserwujemy wystąpienia osób uzależnionych na meetingu dla narkomanów to Reginald jest zawsze czynnym uczestnikiem lub biernym obserwatorem tych wydarzeń. Dlatego, jak wspominałem w części teoretycznej wyróżniając jedynie instancję narratora-bohatera, te sytuacje są opowiadane, czy raczej ukazywane z perspektywy Reginalda.

Nasuającym się pytaniem jest, czy w mnogości perspektyw narracyjnych, można wskazać na dominantę któregoś z bohaterów lub grupy postaci tworzących dany kolektyw. W poniższej tabeli pokazano statystyczny rozkład, udział „wizualny” danej grupy społecznej (czy zawodowej) w poszczególnych odcinkach serialu (jako kwantyfikacja traktuję scenę). Tabela jest podzielona na cztery części: sceny z udziałem wyłącznie grupy policjantów, sceny z udziałem wyłącznie grupy przestępców, sceny w których partycypują postacie z obydwu grup oraz pozostałe (narkomani, politycy, rodziny).

Tabela 4.2.14 Podział scen ze względu na podmioty partycypujący w danej scenie

Odcinek	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Policja	26	22	16	23	12	16	21	22	20	20	24	20	23
Przestępcy	5	4	9	6	16	8	7	12	12	9	9	16	10
Sceny Wspólne	2	7	3	4	10	11	8	6	8	10	4	7	6
Inne grupy społeczne (narkomani, politycy...)	2	-	-	-	1	5	2	-	4	3	-	-	1
Razem	35	33	28	33	39	39	38	40	44	42	37	43	40

Źródło: Opracowanie własne.

Jak widać z powyższego rozkładu dominującą rolę odgrywają sceny z udziałem policjantów. Pomimo portretowania różnych środowisk, stosunek rozkładu w przybliżeniu to zależność proporcji 3:1, tym samym historię serialową w większości poznajemy z perspektywy bohaterów przynależących do grupy policjantów.

Liczne instancje narratorskie warunkują dwa czynniki. Po pierwsze, zostaje zwiększony horyzont poinformowania widza, przy jednoczesnym ograniczaniu głębi poinformowania. Oczywistym jest, że jeśli w serialu występuje multiprotagonista, obrazowanych jest kilka grup społecznych, z których każda posiada od jednej do czterech głównych postaci, to nie ma możliwości wglądu w psychikę i osobowość tych osób, jak ma to miejsce w przypadku seriali z jednym lub dwoma głównymi bohaterami. W *Prawie ulicy* tylko odnośnie dwóch postaci, twórcy przybliżają widzom ich życie prywatne w samodzielnych liniach fabularnych. Przeważającą większość czasu ekranowego zajmują wydarzenia związane z ich życiem zawodowym, tak konstruowane, by mogły wpisywać się w nurt głównej narracji. Nie twierdzą, iż są to postacie powielające stałe wzorce zachowań, jak miało to miejsce w serialach proceduralnych. Simon pomimo rozwijania linii akcji, potrafi w natłoku wydarzeń oddać złożoność tych postaci. Dla przykładu, w wielu odcinkach obserwujemy dylematy moralne porucznika Danielsa, próbującego pogodzić karierę zawodową z służbą społeczeństwu co

warunkuje podejmowanie ciągłych wyborów. Podobnie D'Angelo to człowiek, który handluje narkotykami, ale dostrzega zagrożenia płynące z tych sytuacji i próbuje przewartościować swoje życie. Pomimo jednak tych jak i innych podobnych przypadków, nakreślenie postaci w modelach z dominującym jednym bohaterem, umożliwia twórcom dokonywanie bardziej złożonej wiwisekcji charakterologicznej niż w przypadku obrazowania multiprotagonisty. Co należy podkreślić, to że Simon wraz z innym scenarzystami rezygnują ze specjalnych zabiegów zwiększających głębię poinformowania. Narracja jest prezentowana obiektywnie, nie występują subiektywizacje mentalne, nie ma bezpośredniego „obrazowania” myśli bohaterów. Złożoność świata, rozterki moralne postaci ich życie wewnętrzne ujawnia się w działaniach, podejmowanych przez nich decyzjach, obrazowanych, czy to w liniach relacji czy w liniach akcji.

4.2.6 Zakłócenia linearności

Twórca *Prawa ulicy* podkreśla w licznych wywiadach, że wyznaje zasadę „*less is more*”. Opowiadając historie w serialach, rezygnuje z zakłóceń w chronologii opowiadania. Nie korzysta z takich zabiegów jak retrospekcje, futurospekcje, itp. W teaserach prezentowanych przed czołówką nie występują repetycje najważniejszych składowych fabuły z poprzednich odcinków, lecz od razu poprzez scenę czy sekwencję, następuje wprowadzenie w bieżący temat odcinka. Simon, pisząc samodzielnie, czy współtworząc poszczególne odcinki seriali nie używa środków dramaturgicznych, które według niego zdyskredytowałyby realność prezentowanych wydarzeń, co finalnie przekłada się na realistyczny styl wizualny. W *Prawie ulicy* nie występują elementy, które Mittell zalicza do narracyjnych efektów specjalnych (opisane w drugim rozdziale), czy postmodernistycznych zabaw z widzom wpływających na dysonans poznawczy⁴⁰². Częste zmiany perspektywy narracyjnej oraz liczne wątki wymuszają na widzach konieczność uważnego śledzenia wydarzeń celem całościowego zrozumienia fabuły

⁴⁰² J.Mittell, *Complex Tv...*, s. 219.

serialu. Dyscyplina linearnego opowiadania historii jest zmienna nie tylko dla pierwszego sezonu *Prawa ulicy*, lecz również innych seriali, których twórcą jest Simon.

4.2.7 Inne seriale przynależące do modelu

Do innych seriali, których twórcy stosują mocną serializację bez postaci prowadzącej, można zaliczyć takie produkcje jak: *Carnivale* (*Carnivale*, HBO, 2003-2005), *Układy* (*Damages*, FX, 2007-2012). *Gra o tron* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019), *Stranger Things* (*Stranger Things*, Netflix, 2016).

Akcja serialu *Carnivale* rozgrywa się w okresie wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych, w czasie którego śledzimy losy wędrownego zespołu cyrkowego. Nie są to jednak narracje równoległe o nomadach przemierzających liczne bezdroża amerykańskich prowincji. Twórcy tematem serialu uczynili walkę pomiędzy siłami dobra i zła. Reprezentantem tej pierwszej grupy jest młody chłopak wędrujący z trupą cyrkową, posiadający moc uzdrawiania Ben Hawkins (Nick Stahl). Natomiast jego brat, pastor Justin Crowe (Clancy Brown), stanowi personifikację zła. Główni bohaterowie wraz z postaciami drugiego i trzeciego planu, umiejętnie tworzą tło historii i znacząco wpływają na bieżące wydarzenia. Pozornie niezależne narracje w każdym kolejnym odcinku zostają włączone do głównej fabuły. Większość z postaci musi opowiedzieć się po którejś ze stron, stając się jednocześnie aktywnymi współuczestnikami głównego wątku. Jednak integracja poszczególnych linii fabularnych oparta jest na innej konstrukcji niż ta zastosowana w *Prawie ulicy*. Celem scalenia pozornie równoległych wątków z główną fabułą obserwowane są dwie strategie narracyjne. W omawianym serialu jest to zasada „dawkania tajemnicy”, polegająca na powolnym ujawnianiu intrygi wątku głównego. Jest to powiązane z zakresem poinformowania widza, który jest w znacznym zakresie ograniczony, gdyż nawet główne postacie nie są świadome nadchodzących wydarzeń. Podobny schemat zauważalny jest w *Układach* z tą różnicą, iż jedna z bohaterów ma ograniczoną wiedzę (podobnie jak widz), natomiast intencje drugiej z postaci są w początkowych fazach serialu nieujawnione, celem budowania zawilej intrygi. Inny typ konstrukcji scalania wątków jest używany w *Prawie ulicy*, gdzie horyzont poinformowania nie jest ograniczony, a punkt

integrujący poszczególne linie narracyjne jest jednocześnie punktem inicjującym historię w pierwszym odcinku. Buduje to sytuację, którą można scharakteryzować poprzez zadanie odmiennych pytań. W pierwszym przypadku będą to pytania w stylu „Kto to zrobił?, Kim oni są?, itd...”. W przypadku *Prawa ulicy* natomiast nasuwającym się pytaniem jest „Jak się zakończy ten konflikt?”, bo większość informacji widz uzyskuje już w pierwszym epizodzie.

W *Stranger Things* podobnie jak w *Prawie ulicy* twórcy opowiadają historię serialową poprzez kilka głównych postaci. Wszystkie one są mieszkańcami niewielkiego amerykańskiego miasteczka, na obrzeżach którego, agencja rządowa prowadzi tajne eksperymenty. W wyniku prowadzonych działań eksperyment wymyka się spod kontroli naukowców, czego efektem są nieprzewidywalne zjawiska, zagrażające bezpieczeństwu mieszkańców. Próba wyjaśnienia źródeł tych anomalii stanowi główny wątek serialu. Punkt inicjujący historię występuje już w teaserze, pierwszego odcinka, gdy istoty z innego wymiaru porywają jedenastoletniego Willa Byersa (Noah Schnapp). Jest to zdarzenie ustanawiające porządek teleologiczny historii, cel działania dla różnych postaci, jednocześnie stanowiąc punkt inicjujący wątek poszukiwania chłopca, będący katalizatorem dla wydarzeń wątku głównego (tytułowe „Dziwne rzeczy”). Porwanie jest przyczyną wszelkich wydarzeń dramaturgicznych w serialu – działań poszukiwawczych zorganizowanych przez matkę chłopca, akcji policyjnych, zainteresowania mieszkańców miasteczka agencją rządową. Jednak wraz z rozwojem wydarzeń pojawia się tajemnicza dziewczynka „Dziewiątka”, znikają inne osoby, agencja rządowa dokonuje morderstw, próbując zatuszować swoje działania. Tym samym tajemnica eksperymentów jest w tym wypadku kluczem do rozwiązania zagadki, natomiast odnalezienie chłopca jest wątkiem sukcesywnie rozwijanym, będąc katalizatorem, dodatkową linią narracji napędzającą rozwój głównych wydarzeń.

W *Stranger Things*, podobnie jak w innych serialach należących do omawianego modelu, wątki, które w pierwszych odcinkach występują jako narracje równoległe (dla przykładu romans dwójki nastolatków Natalie Dyer (Nancy Wheeler) i Stevea Harrington (Joe Keery)) w szóstym odcinku są integrowane z wydarzeniami głównej fabuły. Konsolidacja wątków, następuje gdy para nastolatków na własną rękę zaczyna prowadzić śledztwo w sprawie tajemniczej agencji rządowej. Oczywiście w serialu nie obserwujemy wątków epizodycznych traktowanych przez twórców jako samodzielne historie w poszczególnych odcinkach.

Jako przykład serialu, w którym stosowany jest typ mocnej serializacji wskazałem również *Grę o tron*. Niezaprzeczalnie jest to epicka opowieść, rozciągnięta w czasie, która

może wydawać się zupełnie innym typem narracji. Należy jednak odnotować fakt, że jest to ekranizacja kilkutomowej powieści. Proces tworzenia dzieła literackiego nie podlega ograniczeniom, jakie narzuca się scenarzystom przy pisaniu scenariuszy do poszczególnych odcinków seriali. Proces adaptacji na potrzeby stacji telewizyjnej wymógł na twórcach serialowych zaakceptowanie pewnych rozwiązań dramaturgicznych, ze względu na specyfikę twórczości Georga Martina. Jednak pomimo tego, zauważalne są typowe wzorce opowiadania charakterystyczne dla mocnej serializacji. Już w pierwszej scenie wprowadzony jest jeden z dwóch wątków będący spoiwem wszystkich sezonów – walka ludzi z demonami północy. Natomiast sukcesywnie jest ujawniany wątek główny, obrazujący walkę przedstawicieli siedmiu rodów o tytułowy tron wszystkich krain Westeros. W pierwszym odcinku Eddarda Starka (Sean Bean) zostaje namiestnikiem króla, przez co zostaje wplątany w dworską intrygę. Badając sprawę zabójstwa swojego poprzednika, odkrywa spisek mający na celu przejęcie przez ród Lannisterów królewskiego tronu. Wraz z rozwojem fabuły coraz więcej osób uzurpuje sobie prawo do objęcia władzy w Westeros. Większość linii fabularnych wprowadzonych do opowieści jest skorelowanych z wątkiem dotyczącym tytułowej gry o tron, będącym fabułą nadrzędną względem pozostałych. Na przestrzeni wszystkich sezonów pojawia się zaledwie kilka wątków (głównie równoległych), w znikomym stopniu skorelowanych z wydarzeniami konfliktu centralnego.

Niezaprzeczalnie zarówno w *Grze o tron*, jak i *Prawie ulicy* mamy do czynienia z dużą ilością postaci pierwszego planu, ale nie jest to warunkiem koniecznym, by można mówić o mocnej serializacji z wyeksponowanym głównym protagonistą. Serial *Układy* oparty jest na dwóch postaciach kobiecych, prawniczkach Patty Hewes (Glenn Close) oraz Ellen Parson (Mary Rose Byrne). One są głównymi postaciami na arenie wydarzeń, w których stawką jest odszkodowanie dla niesłusznie zwolnionych pracowników z firmy Arthura Frobishera (Ted Danson). Pomimo tego, iż w serialu mamy tylko dwie główne postacie jest to odmienny typ konstrukcji fabularnej niż w serialach z dwójką bohaterów typu *Masters of Sex*, który zaliczyłem do modelu mocnej serializacji z postacią prowadzącą. W tamtym przypadku protagoniście partneruje asystentka, jednak to doktor Masters jest tym wokół którego skupia się większość linii narracyjnych ogniskujących zdarzenia głównego wątku. Co ważne, obydwójce podejmują się realizacji tego samego przedsięwzięcia, aczkolwiek posiadają odmienne wizje tego, jak osiągnąć zamierzony cel. Aronson ten typ narracji nazywa podwójną

podróżą⁴⁰³. W przypadku *Układów* mamy również dwie dominujące postacie, które zostają zintegrowane już w trzeciej minucie pierwszego odcinka, ale jednocześnie zostaje uruchomiony wątek katalizujący zogniskowany na postaci Frobisher. Fabuły skoncentrowane na poszczególnych postaciach działają na zasadzie równoległości, brak czynnika łączącego, wspólnego celu dla postaci z tych fabuł. Dopiero, w miarę rozwoju wydarzeń fabularnych następuje stopniowe skorelowanie wątków, podobnie jak w przypadku *Prawa ulicy*, w wyniku czego wydarzenia fabularne kolejnej linii narracyjnej stają się częścią wątku głównego. Twórcy z czasem budują intrygę, ustanawiając jako protagonistkę jedną z głównych postaci (Ellen) natomiast druga okazuje się być antagonistką serialową (Petty). W tym przypadku dwójka bohaterów jest wyeksponowana na pierwszy plan ale obydwie postacie są silnie skonfliktowane, ich wektory działań są przeciwstawne.

Należy również rozważyć różnice w konstrukcji bohaterów na poziomie mocnej serializacji. Nieco inaczej kształtowane są postacie w serialu *Gra o tron*, a odmiennie w *Stranger Things*. Przypomnę, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia z ekranizacją literatury, co niewątpliwie skutkuje, wyraziściej zarysowanym rysem psychologicznym bohaterów niż w serialu wyprodukowanym przez stację Netflix. Tu należy uzupełnić analizę o wspomniane już wcześniej dwa typy opowiadania: *story driven* i *character driven*. Stacja Netflix eksponuje w serialach linię akcji, podczas gdy budowanie psychologii postaci czy wprowadzanie luk przemiany jest zazwyczaj sprawą wtórną. Warto przywołać motyw, pojawiający się w drugim odcinku *Stranger Things*. Dotyczy przeszłości szeryfa, który kilka lat wcześniej stracił córkę. Jest to zupełnie niewykorzystany motyw z uwagi na to, że w powziętej strategii narracyjnej twórcy nie eksplikują złożoności ludzkiej natury, bohaterów tylko umiejętnie operują dynamicznym, absorbującym uwagę widza rozwojem wydarzeń. To pośrednio łączy się z drugą różnicą w konstrukcji seriali. Rozkład wątków w *Stranger Things* wygląda podobnie jak w *Prawie ulicy* jednak poszczególne fragmenty wątków tworzą bardziej zwartą kompozycję. Polityka producencka stacji Netflix ukierunkowana jest na realizację seriali według sprawdzonych schematów. Netflix w mnogości produkcji stosuje konserwatywną strategię tworzenia narracji serialowych opartych na linii akcji, co oczywiście nie wyklucza odstępstw od tej zasady⁴⁰⁴. Ten sam model realizowany przez scenarzystów

⁴⁰³ Zob. L. Aronson, *Scenariusz na miarę...*, s. 293.

⁴⁰⁴ Stwierdzam to w oparciu o własne obserwacje, jak i wytyczne ze stacji. Zob. Christopher Macketflx Present: Television Pitch Workshop <https://www.stage32.com/webinars/Stage-32-%20Netflix-Present-Television-Pitch-Workshop> (data dostępu 03.06.2021).

różnych stacji będzie posiadał nieco odmienną specyfikę, jednak pewne założenia wyjściowe, o których napiszę w podsumowaniu pozostają niezmiennie.

We wszystkich wymienianych tu serialach (za wyjątkiem *Układów*) nie występują zakłócenia w linearności opowiadania, których celem jest wywołanie dysonansu poznawczego u widza. W *Stranger Things* wprowadzone są retrospekcje (głównie dotyczące tajnych eksperymentów agencji rządowej), jednak są to wtrącenia uzupełniające luki fabularne w prezentowanej historii. Jedynie w serialu *Układy* wykorzystane zostają futurospekcje wprowadzane bez żadnych sygnałów zapowiadających ich pojawienie się, mogące pretendować do postmodernistycznych zabaw z widzem.

4.2.8 Podsumowanie – model mocnej serializacji

Przedstawiony schemat narracji jest drugim w omawianej pracy typem mocnej serializacji. Zasadą priorytetową jest wystąpienie głównego (nadrzędnego) wątku będącego jednocześnie tematem serialu. Doskonale definiuje strukturę narracyjną Durys, odnośnie serialu *Prawo ulicy*, pisząc „Wątek główny rozwija się stopniowo i powoli. Kluczy i nieustannie przemieszcza się pomiędzy wątkami pobocznymi.”⁴⁰⁵.

Obecnie większość produkcji posiada wątki (*storylines*, używając oryginalnej nomenklatury), nazywane runnerami, tworzone z myślą o wszystkich odcinkach danego sezonu, czy nawet serialu. Następuje ich hierarchizacja, co może skutkować tym, że jeden z takich wątków zawiera wydarzenia serialowe istotne dla rozwoju danej historii w ujęciu całego sezonu, niekoniecznie będące częścią głównego wątku. W *Zakazanym imperium* motywem znaczącym dla pierwszego sezonu jest prowadzone przez FBI śledztwo w sprawie nielegalnej produkcji i handlu alkoholem przez urzędników miejskich, jednak nie jest to główny wątek ani tym bardziej temat tego serialu. W omawianym modelu narracji wątek główny jest nadrzędną jednostką, z którą pozostałe linie narracyjne są scalane lub korelowane w sposób pośredni, poprzez jakieś kluczowe zdarzenie z wątku głównego. Każda z postaci, wokół której

⁴⁰⁵ E. Durys, *Konwencje w służbie krytyki...*, s. 105.

budowana jest linia fabularna zostaje w którymś etapie rozwoju fabuły wpisana w wydarzenia tematu serialowego. Wątki funkcjonujące na zasadzie równoległego rozgrania w jednym z odcinków w kolejnych korelowane są z wątkiem głównym. Nie występuje konkretna reguła, kiedy następuje taka integracja.

Omawiana konstrukcja warunkuje drugą zależność charakterystyczną dla tego modelu – przeważa liczba wątków zaliczanych do pobocznych. By historie prezentowane w danym odcinku tworzyły spójną kompozycję na poziomie sezonu (czy w niektórych przypadkach całego serialu) twórcy nie korzystają z rozwiązań epizodycznych, to znaczy nie tworzą dominujących mikrofabuł, które opowiedziane w ciągu jednego odcinka stanowią jakkolwiek „konkurencję” wobec wydarzeń głównego wątku. Jeśli występują, zazwyczaj pełnią wspomagającą funkcję dramaturgiczną, to znaczy poprzez treści w nich zawarte twórcy przybliżają charaktery postaci lub pokazują realia świata, w którym dzieje się akcja serialu. Nie są to wątki stanowiące o temacie danego odcinka (jak w średniej serializacji). Funkcyjność linii epizodycznych tak chętnie wykorzystywana w serialach proceduralnych w mocnej serializacji jest zastępowana subwątkami, jednak to dwie odmienne konstrukcje. W tych drugich pisarze rozpisują, co ważniejsze fragmenty wątku głównego (lub pobocznego), tak by stanowiły zamkniętą całość w ramach poszczególnych odcinków. Jak wynika z praktyki scenariopisarskiej, zdarzenia, które mogłyby zostać przedstawione w trzech, czterech scenach, scenarzyści dystrybuują w kilkunastu scenach tworząc z tego główny problem odcinka.

Wydarzenie scalające wątki jest wprowadzone na dwa sposoby. Pierwszym może być sytuacja fabularna będące pokłosiem punktu inicjującego i ma ono miejsce w pierwszym odcinku. Taki układ występuje w *Prawie ulicy*, gdy w ósmej scenie następuje punkt inicjujący – McNulty informuje sędziego, że niejaki Avon Barksdale od wielu lat bezkarnie dokonuje rozbojów. To uruchamia główną linię akcji. Już w pierwszym odcinku pozornie niezależne linie narracyjne zostają skorelowane z tym wątkiem (np. działania wydziału narkotykowego, narkomani, politycy). Oczywiście z czasem następuje proliferacja linii narracyjnych, jednak praktycznie wszystkie są w kolejnych odcinkach integrowane z głównym wątkiem. W drugiej strategii narracyjnej, twórcy opowiadają kilka historii dotyczących głównych bohaterów, by wraz z kolejnymi wydarzeniami dostarczać coraz więcej informacji budując potencjalne punkty styczności tych historii. W jednym z epizodów zakres dostarczonych informacji jest na tyle obszerny, by połączyć linie narracyjne kluczowym wydarzeniem. Tego typu zdarzenie może dotyczyć przeszłości (np. *Układy* – oszustwo) czy jakieś intrygi (np. *Gra o Tron* - spisek).

Cechami wyróżniającymi model mocnej serializacji z multiprotagonistą są:

- wątek główny będący tematem serialu,
- brak jednej postaci pierwszoplanowej,
- dominujące wątki poboczne,
- wątki epizodyczne, jak i wątki równoległe zredukowane do minimum,
- co najmniej dwójka postaci wpływająca na konflikt centralny.

Wątki poboczne są rozgrywane zgodnie z trójaktowym paradygmatem opowiadania, jednak nie występuje stała powtarzalność, jeśli chodzi o punkty zwrotne. Niezaprzeczalnie linie fabularne zawierają wydarzenia uruchamiające (będące często wydarzeniem kończącym poprzedni wątek). Nie ma zależności, iż długość trwania takiej linii implikuje występowanie punktów zwrotnych. Wnioskuje, że wynika to z amerykańskiego sposobu tworzenia przebiegu fabularnego opartego na *beatach*, czyli krótkich sekwencjach fabularnych kończących się jakimś ważnym dla dramaturgii danego wątku wydarzeniem, jednak nie są to punkty zwrotne. Są to wydarzenia wpływające na zwiększoną dynamikę opowiadania, która jest charakterystycznym aspektem tak zwanych seriali premium. Nie ma też powtarzalności podziału na akty poszczególnych odcinków, ta strategia uzależniona jest od polityki stacji nadawczych.

Liczne linie narracyjne pozornie równoległe, wprowadzane od pierwszych scen determinują występowanie licznych instancji narratorów, jednak nie ma to wpływu na zakres informacji prezentowanych przez fabułę. Nie można wnioskować o horyzoncie poinformowania jako stałej zasadzie, która mogłaby stanowić czynnik charakterystyczny dla tego modelu. W *Prawie ulicy* zakres wiedzy, używając nomenklatury Bordwella i Thompson, jest zbliżony do narracji nieograniczonej⁴⁰⁶. Jak podkreśla Durys wszechwiedząca narracja, prowadzi „widza do zaprojektowanych głębszych znaczeń, które tworzą nadbudowę w stosunku do poszczególnych wątków”⁴⁰⁷. Widz zna decyzje przestępców, jak i policjantów, jedynie przygląda się mechanizmom ich działania. W przypadku *Carnivale* zawila intryga „sił

⁴⁰⁶ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art...*, s. 103.

⁴⁰⁷ E. Durys, *Konwencje w służbie krytyki...*, s. 107.

nadprzyrodzonych” jest tematem przewodnim i dawkowana widzom informacja jest znacznie ograniczona, praktycznie tylko do wiedzy, jaką dysponują główni bohaterowie.

Nie jest to zasadą, ale w tym modelu rzadko występują takie zabiegi formalne jak subiektywizacje, obiektywna narracja jest dominująca. W *Prawie ulicy* pomimo linearności opowiadania twórcy eksplorują charaktery kilku postaci, przyglądamy się złożonym relacjom i nieczęsto trudnym wyborom moralnym, przed jakimi stają zarówno policjanci, jak i przestępcy. Nie jest to być może głębia poinformowania, o jakiej pisze w podręcznikach Bordwell, jednak buduje emocjonalnie angażujący model. Rozpatrując *Stranger Things*, który w dużej mierze oparty jest na wydarzeniach, nie doświadczymy realizmu emocjonalnego na miarę twórczości Davida Simona. W tym przypadku głębia poinformowania jest ograniczona, możemy wnioskować o narracji względnie obiektywnej. Podobne wnioski dotyczą linearności opowiadania.

Istnieje całe spektrum możliwych wariantów, z jakich korzystają twórcy. Skrajnym przykładem są realizacje Davida Simona tworzącego wielowątkowe historie opowiedziane jedynie linearnie. Natomiast w *Układach* wprowadzone są liczne futurospekcje, które wręcz układają się w kolejną linię narracyjną. W tym aspekcie omawianego modelu nie można wnioskować o schematyczności.

Typ serializacji mocnej bez postaci prowadzącej nie należy do dominujących typów opowiadania w wielosezonowych produkcjach kontynuowanych. Z prowadzonych obserwacji mogę wskazać, iż tego typu schematy są stałym element współczesnych antologii serialowych, mini seriali, jak również seriali, które pomimo kontynuacyjności historii są opowiadane w ramach jednego sezonu. Mam tu na myśli *Prawo ulicy* czy *Układy*. Nie są to antologie serialowe w rozumieniu definicji⁴⁰⁸, jednak w każdym kolejnym sezonie narzucany jest inny temat, który wyznacza konflikt centralny tym samym główny wątek. W *Układach* serial posiada kontynuację, ale temat pierwszego sezonu zostaje wyczerpany, główny wątek jest domknięty. Pierwszoplanowe postacie w kolejnych sezonach realizują odmienne cele, zostają zawiązane inne intrygi, pojawia się nowy konflikt centralny, aczkolwiek idea serialu pozostaje, czyli konfrontowanie dwóch prawniczek.

⁴⁰⁸ Mam na myśli takie seriale jak: *American horror story* (*American horror story*, FX, 2011-), czy *Fargo* (*Fargo* FX, 2014-), gdzie wraz z końcem sezonu zmieniają się postacie, temat, miejsce akcji itp.

Ten model jest równie często wykorzystywany w serialach kryminalnych (zwłaszcza w nurcie tzw. kryminału skandynawskiego), gdzie wszystkie narracje są korelowane w miarę rozwoju fabuły. Dodam, że polscy producenci mocno eksploatują ten schemat (poza strukturą ciężącą ku epizodyczności, która jest drugą dominującą konstrukcją fabularną w polskiej telewizji) jako najlepiej sprawdzająca się w regularnie produkowanych w Polsce serialach kryminalnych np. *Pakt* (HBO, 2015-2016), *Belfer* (TVN, 2016-), *Diagnoza* (TVN, 2017-2019), *Kruk szepty słyhać po zmroku* (Canal+, 2018-).

4.3 Serializacja średnia rozproszona

„Ciągle bywam w wielu miejscach i kończę gdzieś,
gdzie już wcześniej byłem.”

(Donald Draper, *Mad Men* S03E01)

4.3.1 Analiza pierwszego sezonu *Mad Men*

Serial wyprodukowany w latach 2007-2015 przez stację AMC jest portretem pracowników amerykańskiej branży reklamowej. Tytułowi „Mad Men” to w rzeczywistości „ad-man” (*advertising-man*) specjaliści od reklamy, pracujący na Madison Avenue w Nowym Jorku. Akcję serialu umiejscowiono w latach sześćdziesiątych minionego stulecia. To dla Amerykanów początek gwałtownych przemian społeczno-politycznych związanych z wojną w Wietnamie, badaniami kosmicznymi czy pojawianiem się ruchów kontestujących amerykańskie wartości. W analizowanym pierwszym sezonie (na siedem ogółem; 92 odcinki) zmiany w kulturze amerykańskiej nie są jeszcze zauważalne. Te dopiero będą pokazane w kolejnych częściach serialu. Sezon otwierający obrazuje przekrojowo społeczeństwo amerykańskie przed rewolucją kulturową w okresie, który amerykański badacz Michael Wood nazywa epoką „samo-zwodzenie” (*self-deception*)⁴⁰⁹. Czarnoskórzy z Martinem Luther Kingiem walczą o swoje prawa, kobiety traktowane są w sposób przedmiotowy, a homoseksualizm jest skrzętnie ukrywany przed opinią społeczną. Bitnicy rozpoczęli już swój kontrkulturowy pochód kontestując amerykański system wartości. W kolejnych latach dołączają do nich rzesze niezadowolonych Amerykanów.

Realia tego świata poznajemy śledząc losy zawodowe, jak i prywatne przedstawicieli różnych warstw społecznych, związanych z agencją reklamową Sterling & Cooper. Sekretarka Peggy Olson (Elisabeth Moss) jest ubogą dziewczyną, która przyjechała do Nowego Jorku z zamiarem osiągnięcia sukcesu. Nieco wyżej w hierarchii jest jej szefowa Joan Holloway (Christina Hendricks), która, co prawda wywodzi się z podobnej klasy społecznej jak Peggy, ale zajmuje stanowisko szefowej sekretarek. Kolejna postać pierwszoplanowa to Peter

⁴⁰⁹ M. Wood, *America in the Movies*, New York: Columbia University Press, 1989, s. 72.

Campbell (Vincent Kartheiser), który jak większość copywriterów i grafików pracujących w agencji to mężczyzna wykształcany, pochodzący z wpływowej nowojorskiej rodziny. Na szczycie hierarchii zawodowej stoi charyzmatyczny dyrektor artystyczny Donald Draper (Jon Hamm), odznaczony bohater wojenny (jak się okaże to fałszywa tożsamość). Firmą zarządza Roger Sterling (John Slattery) i ekscentryczny Bertram Cooper (Robert Morse). W miarę rozwoju wydarzeń fabularnych do serialu zostają wprowadzane kolejne postacie pozostające w prywatnych relacjach z pracownikami firmy oraz epizodyczni klienci agencji.

Postacią dominującą w serialu jest Donald Draper, jednak w zupełnie innym rozumieniu niż Walter White czy Frank Underwood. Przywołane postacie, będące głównymi bohaterami seriali przynależnych do modelu mocnej serializacji są siłą napędową tamtych produkcji, niejako generatorem wydarzeń fabularnych. W przypadku serialu *Mad Men* należy mówić o postaci dominującej, co się z tym wiąże, z większą liczbą wątków dotyczących jego relacji z innymi postaciami, jednak nie tworzącej nadrzędnej linii fabularnej. Należy zwrócić uwagę, iż wraz z rozwojem fabuły równie ważną staje się rola Peggy Olson czy Petera Campbella, postaci pierwszoplanowych i realizujących własne cele. Jest to sytuacja podobna do tej, jaką obserwujemy w serialu *Żywe trupy*. Postacią wprowadzającą w wydarzenia serialowe (dominującą) jest szeryf Rick, ale wraz z rozwojem wydarzeń zauważalna jest jego równorzędna funkcja względem innych postaci.

Showrunner serialu *Mad Men* Matthew Weiner zdiagnozował kondycję amerykańskiego społeczeństwa lat 60. na przykładzie osób związanych zawodowo z środowiskiem reklamodawców. Właśnie w tych instytucjach rzesze kreatywnych copywriterów wymyślają sposoby na wzbudzanie w ludziach pragnień, by skorzystali z reklamowanych produktów. Odwołując się do myśli Deleuze'a, który nie sankcjonuje ludzkich pragnień jednak, jak twierdzi wytwory tych pragnień same w pewnym momencie stają się aparatem represjonującym. W tym przypadku takową maszyną zniewalającą jest reklama narzucająca pewne wzorce, pokazująca przekłamany obraz rzeczywistości, wywołująca pragnienia. Zadaniem reklamodawców natomiast jest nieskończona multiplikacja tego procesu, bo dzięki niemu funkcjonuje amerykańska maszyna kapitalistyczna. Każdy z bohaterów sam w sobie jest nic nieznaczącym trybem tego mechanizmu jednak funkcjonując wspólnie kreują mit amerykańskiego snu, który jak zauważa w komentarzu do serialu specjalista od reklamy Chris

Wall „w latach 50 i 60 staje się produktem.”⁴¹⁰. Co naprawdę kryje się za wizją reklamy wyjaśnia główny bohater *Mad Men* w pierwszy odcinku serialu:

Reklama oparta jest na jednej rzeczy – na szczęściu. A wiecie, czym jest szczęście? Szczęście to zapach nowego samochodu. To wolność od strachu. To billboard stojący przy drodze, który obwieszcza z otuchą, że cokolwiek robisz, jest to w porządku. Ty jesteś w porządku.

Reklama w tym serialu staje się nośnikiem „szczęścia”, ma moc uczynienia ze sfery ludzkich potrzeb strefy wolnego rynku, w której można kupić sobie chwile dające szczęście. *Lucky Strike*, dla których Draper przygotowuje kampanię reklamową są szkodliwe, jednak to nie ma znaczenia, bo reklamodawca mówi o nich, że są uprażone (*it's toasted*). Firma Kodak według serialowych reklamodawców, ma lepsze akcesoria fotograficzne bo tylko dzięki Kodakowi zrobi się zdjęcia „chwilom szczęścia”, do których można w przyszłości powracać. Wszyscy bohaterowie serialowi budują swoją tożsamość, w oparciu o założenia z owej mitycznej krainy szczęścia, która:

Jest kompromitowana na poziomie fabuły i w losach bohaterów – jako ściśle określona koncepcja życia społecznego, a w warstwie interpretacyjnej - jako mit (mimo pewnych wyjątków) konsekwentnie utrwalany przez kolejne dekady w przekazach nie tylko kulturowych.⁴¹¹.

Amerykański mit (napędzany m.in. przez copywriterów) staje się represjonującą maszyną, którą stworzyli Amerykanie. W animowanej czołówce serialu *Mad Men* pokazane jest wnętrze biura Sterling & Cooper, które zaczyna się rozpylić. Po chwili anonimowy mężczyzna spada pośród manhattańskich wieżowców przyozdobionych setkami reklam. Na jednej z nich widnieje hasło „*Enjoy the best America has to offer*”. Reklamowy *tagline* umiejscowiony pośród zdjęć samochodów, pięknych kobiet, alkoholi, pastelowego oceanu, błękitnego nieba staje się klarownym przesłaniem serialu. Weiner zadaje pytanie, o to czym tak naprawdę jest amerykański mit, za którym podobno kryje się jakaś wizja bliżej niedookreślonego szczęścia.

⁴¹⁰ Ch. Wall – Special Futers – DVD *Mad Men* season 1-3 – wydanie 9-dyskowe.

⁴¹¹ P. Włodek, *O przemijaniu mitu – Mad Men i kres „amerykańskiej niewinności”*, „*Studia Filmoznawcze*” 2013, nr 34, s.35.



Zdjęcie 7. *Mad Men* (S01E01), 15s

Serial *Mad Men* już po emisji pierwszego odcinka został doceniony przez widzów, jak i krytykę zdobywając na przestrzeni trwania całej serii dziesiątki nagród (w tym 16 nagród Emmy, 5 złotych Globów). Warto jednak w tym miejscu wspomnieć o trudnościach z jakimi borykał się główny scenarzysta serialu Matthew Weiner próbując sprzedać dla telewizji wstępną wersję scenariusza serialu opowiadającego o pracownikach agencji reklamowej Sterling & Cooper. W 2001 roku (po dwuletnim okresie zbierania materiałów) żadna z sieci telewizyjnych (Showtime, USA Network, FX, HBO) nie chciała się podjąć produkcji tego serialu. Weiner był już wtedy cenionym twórcą telewizyjnym, który współpracował między innymi z CBS oraz Davidem Chase przy serialu *Rodzina Soprano*. Pomimo zainteresowania scenariuszem w 2004 roku przez niszową wtedy jeszcze stację AMC (American Movie Classic) nie zdecydowano się na realizację projektu zarzucając mu zbyt wolną narrację, nieciekawą tematykę, oraz antypatyczność postaci prowadzącej⁴¹². Po niespełna trzy letnim okresie rozwoju scenariuszowego zrealizowano go dopiero w 2007 roku emitując 19 lipca pierwszy odcinek.

⁴¹² Zob. G. R. Edgerton, *The selling of Mad Men: a production history*, [w:] *Mad Men: DreamCome True TV*, ed. Gary R. Edgerton, London: I. B. Tauris, 2011, s. 6-8.

Wolniejsze niż w innych produkcjach tempo narracji (często porównywalne do oper mydlanych) dało możliwość pokazania relacji między postaciami serialowym i zgłębienie ich rysów psychologicznych. *Mad Men* stał się wręcz fenomenem kulturowym podziwianym przez widzów i szanowanym przez krytykę. Serial między innymi chwalono za szczegółowe odwzorowanie epoki i wspaniałą realizacją wizualną. Ornamentyka i ikonografia w sposób szczegółowy oddaj klimat epoki, dodatkowo do fabuły zaimplementowano liczne nawiązania do wydarzeń historycznych, jednak, jak podkreśla Jakub Dymek, „*Mad Men* nie jest filmem dokumentalnym, lecz pięknym obrazkiem o wyobrażonej dekadzie, zmitologizowanej przez popkulturę”⁴¹³.

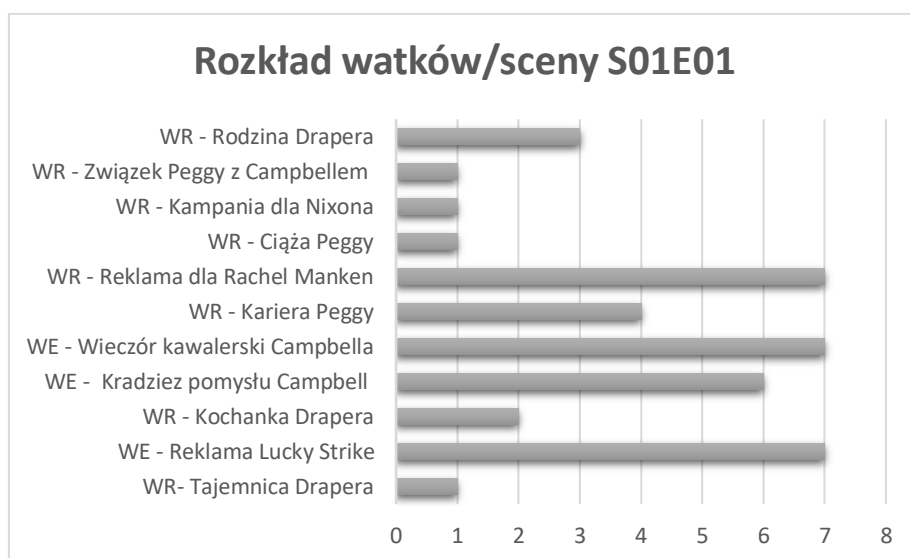
4.3.2 Rozkład wątków

W poniższych tabelach przedstawiono wyniki analiz dotyczące hierarchizacji i struktury scenariuszowej dla wątków z pierwszego sezonu serialu *Mad Men*. Każda kolumna w tabeli odpowiada wątkowi, który wystąpił w danym odcinku, natomiast wiersze to następujące po sobie sceny. W oparciu o dane z tabel, sporządzono wykresy obrazujące długość trwania poszczególnych wątków w danym epizodzie. Zastosowane skróty w tabeli: WR – wątek równoległy, WR/s- subwątek – część wątku równoległego, WE – wątek epizodyczny. Dodatkowe oznaczenia, dotyczące struktury scenariuszowej, to odpowiednio: PI - punkt inicjujący, PZ - punkt zwrotny, PK - punkt kulminacyjny.

⁴¹³ J. Dymek, *Serial fetyszystyczny? Fetysze w „Mad Men, [w:] Władcy torrentów: wokół angażującego modelu telewizji*, red. M. Major, J. Bucknall-Hołyńska, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014, s. 63-86.

Tabela /Wykres 4.3.1 *Mad Men* sezon 1 odcinek 1

Nazwa wątku/ numer sceny	WR- Tajemnica Drapera	WE - Reklama Lucky Strike	WR - Kochanka Drapera	WE - Kradzież pomysłu Campbell	WE - Wieczór kawalerski Campbella	WR - Kariera Peggy	WR - Reklama dla Rachel Manken	WR - Cięża Peggy	WR - Kampania dla Nixona	WR - Związek Peggy z Campbellem	WR - Rodzina Drapera
1		X - PI									
2		X	X								
3		X	X	X							
4					X	X - PI					
5					X - PI						
6					X						
7						X					
8		X					X				
9		X		X - PI							
10	X (plant)			X		X	X - PI				
11				X	X						
12							X				
13											
14							X				
15											
16					X		X				
17		X - PK		X							
18		X		X - PZ	X	X	X		X - PI		
19					X - PK						
20							X				
21								X - PI		X - PI	
22											X
23											X - PI
24											X
Suma	1	7	2	6	7	4	7	1	1	1	3

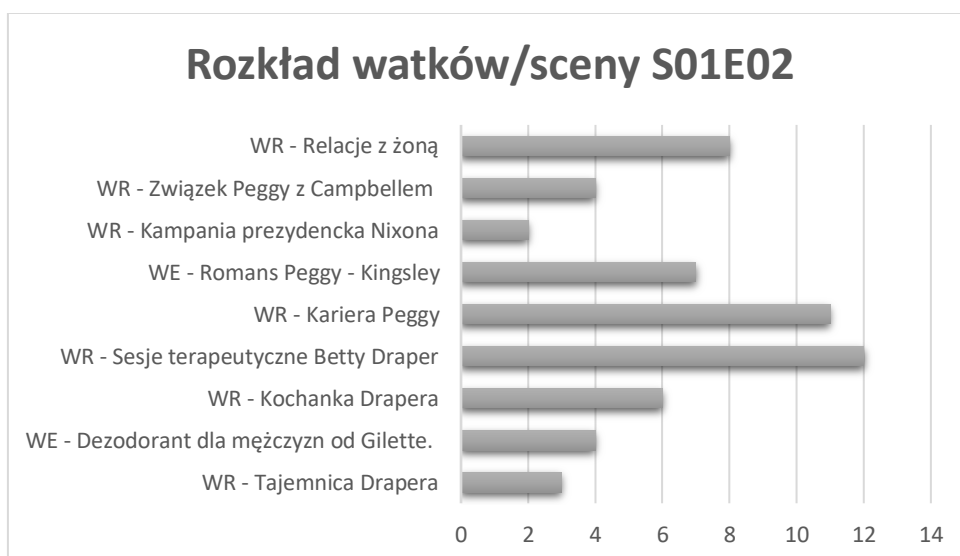


Źródło: Opracowanie własne.

Serial rozpoczyna jedenaście wątków zainicjonowanych w pierwszym odcinku. Twórcy ogniskują na postaci Donalda Drapera pięć wątków, dodatkowa multiplikacja fabuł wynika z uruchomienia linii narracyjnych koncentrowanych na innych postaciach oraz wprowadzenie stricte branżowego wątku „Reklama Lucky Strike”. Z uwagi na to, że do historii nie wprowadzono wątku głównego, obserwowane są fabuły rozgrywające się równolegle, zastępujące z mocnej serializacji wątki poboczne. W pierwszym odcinku to odpowiednio: „Tajemnica Drapera” (1 scena), „Kochanka Drapera” (3 sceny), „Reklama dla Rachel Manken” (7 scen), „Cięża Peggy” (1 scena), „Kampania prezydencka Nixona” (1 scena), „Związek Peggy z Campbellem” (1 scena), „Rodzina Drapera” (3 sceny), Kariera Peggy (4 sceny). Nie zauważalna jest dominująca rola którejkolwiek z fabuł, stanowiąca o „problemie odcinka” (najdłuższa to „Reklama dla Rachel” siedem scen). Większość z wątków jest wprowadzeniem do danej historii (wraz z punktami inicjującymi), ich właściwe rozegranie będzie miało miejsce dopiero w kolejnych odcinkach. Najdłuższy z tu wymienionych to reklama dla Rachel, większość stanowi przedakcją dla późniejszego rozwoju tych fabuł. Dodatkowo występują cztery wątki epizodyczne, które nie są kontynuowane. Uzupełnieniem historii są wątki stricte epizodyczne nie rozwijane w kolejnych odcinkach, tworzące kontekst, budujące klimat środowiska reklamodawców.

Tabela /Wykres 4.3.2 *Mad Men* sezon 1 odcinek 2

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Tajemnica Drapera	WE - Dezodorant dla mężczyzn od Gillette.	WR - Kochanka Drapera	WR - Sesje terapeutyczne Betty Draper	WR - Kariera Peggy	WE - Romans Peggy - Kingsley	WR - Kampania prezydencka Nixona	WR - Związek Peggy z Campbellem	WR - Relacje z żoną
1	X			X					
2				X					X
3				X					X
4	X			X - PI					X
5	X			X					
6					X				
7		X - PI							
8					X	X - PI	X		
9					X - PI			X	
10					X				
11					X				
12				X					
13				X					
14			X						
15				X					X
16				X - PZ					X
17		X							
18		X			X	X			
19					X	X			
20					X				
21		X - PK					X		
22				X					
23			X	X					
24					X - PZ				
25					X	X - PK		X	
26					X - PK	X			
27								X	
28								X	
29				X					
30			X						
31			X						X
32			X						X
33			X PZ						X - PK
Suma	3	4	6	12	11	7	2	4	8

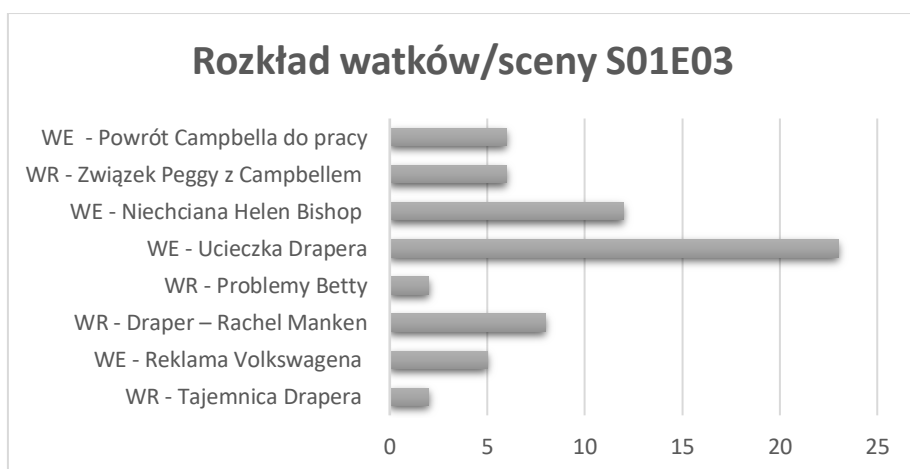


Źródło: Opracowanie własne.

W drugim odcinku następuje progres wątków rozgrywanych równolegle. Dominują dwie fabuły. Pierwsza „Sesja terapeutyczna Betty Draper” (12 scen), przybliża charakter żony Drapera, pośrednio pokazuje jej relacje z mężem. Druga to intensywnie rozwijany wątek dotyczący kariery Peggy – 12 scen. W odcinku obserwujemy wprowadzenie dwóch wątków stricte epizodycznych uzupełniających treści tego odcinka. Jeden związany ze środowiskiem reklamodawców, oparty na motywie kampanii dla firmy Gillett (4 sceny) w drugim to linia relacji - nawiązania bliższych relacji Kingsley’a z Peggy Olson (7 scen). Obydwie fabuły nie posiadają dalszych konsekwencji fabularnych. Sukcesywnie odkrywane są kolejne fakty z przeszłości Donalda Drapera w wątku „Tajmnicza Drapera” – trzy sceny.

Tabela /Wykres 4.3.3 *Mad Men* sezon 1 odcinek 3

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Tajemnica Drapera	WE - Reklama Volkswagena	WR - Draper – Rachel Manken	WR - Problemy Betty	WE - Ucieczka Drapera	WE - Niechciana Helen Bishop	WR - Związek Peggy z Campbellem	WE - Powrót Campbella do pracy
1	X	X - PI						
2								X - PI
3							X	X
4		X						X
5		X					X	
6		X					X	X
7							X	
8			X					
9			X					X
10			X				X	X
11			X					
12			X					
13			X					
14							X	
15			X - PZ					
16	X							
17			X		X			
18					X			
19					X - PI			
20					X			
21					X			
22					X			
23					X	X		
24					X			
25					X			
26					X			
27					X			
28					X			
29					X			
30						X		
31					X	X		
32					X			
33		X - PK				X		
34						X		
35					X	X		
36						X		
37					X			
38					X	X		
39						X		
40				X		X		
33				X		X		
41								
42					X			
43					X	X		
44					X			
45					X - PK			
46					X			
Suma	2	5	8	2	23	12	6	6

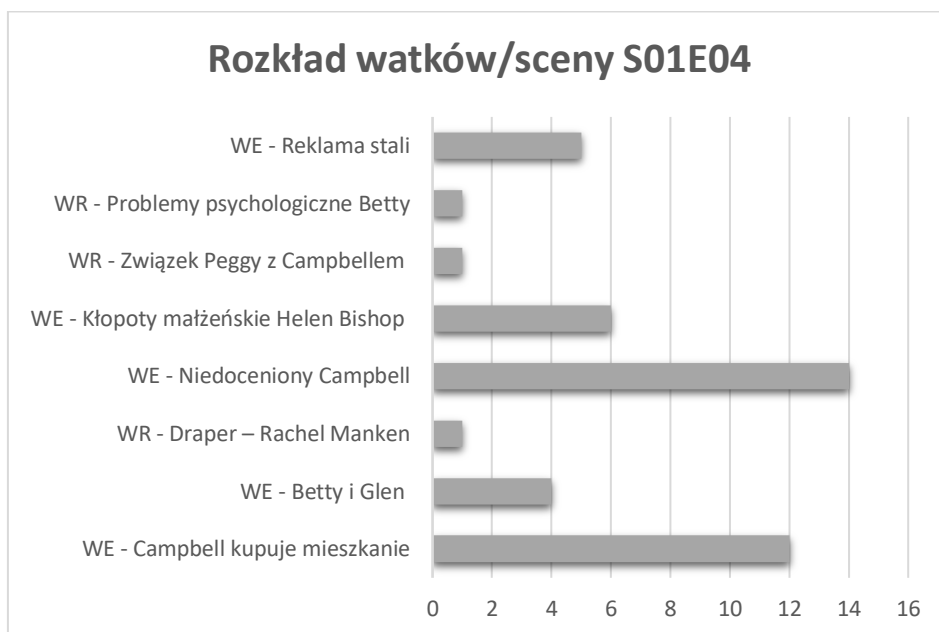


Źródło: Opracowanie własne.

Trzeci odcinek składa się z czterech fabuł równoległych oraz czterech wątków epizodycznych. Dominuje fabuła „Ucieczka Drapera” - 23 sceny na 46 ogółem. Warto odnotować tryb opowiadania. W pierwszej części odcinka obserwujemy osiem scen poprzez które rozwijana jest fabuła poboczna dotycząca romansu pomiędzy Rachel a Draperem (wraz z zawartym pierwszym punktem zwrotnym). W dalszej części odcinka, wątek zostaje porzucony na rzecz ukazania protagonisty na przyjęciu urodzinowym córki Sally. To moment, gdy zaczyna się wątek „Ucieczka Drapera”. Obydwie wymienione fabuły są opowiadane sekwencyjnie nie ma tzw. przeplotu. To silne skonstrastowanie dwóch środowisk, w których egzystuje bohater, jednak jak wynika z przedstawionej historii w żadnym z nich nie czuje się komfortowo, nie odnajduje poszukiwanego azylu. Postać Helen Bishop, która wcześniej została tylko zaakcentowana, w tym odcinku partycypuje w wątku zogniskowanym na jej osobie „Niechciana Helen Bishop”. Kobieta spotyka się z ostracyzmem społecznym z powodu trwającej separacji z mężem. Wątek epizodyczny „Reklama Volkswagena” uzupełnia treści i buduje klimat świata reklamodawców.

Tabela /Wykres 4.3.4 *Mad Men* sezon 1 odcinek 4

Nazwa wątku/ numer sceny	WE - Campbell kupuje mieszkanie	WE - Betty i Glen	WR - Draper – Rachel Manken	WE - Niedoceny Campbell	WE - Kłopoty małżeńskie Helen Bishop	WR - Związek Peggy z Campbellem	WR - Problemy psychologiczne Betty	WE - Reklama stali
1	X			X				
2	X - PI			X - PI		X		
3	X							
4			X					
5					X - PI			
6					X			
7					X			
8					X			
9	X			X				
10	X - PZ							
11				X - PZ				X - PI
12		X - PI			X			
13		X			X - PK			
14	X							
15	X							
16	X							
17	X							
18	X							
19				X				X
20		X						
21								X
22				X - PZ				X - PK
23	X			X				X
24				X				
25				X				
26				X				
27		X - PK					X	
28				X				
29				X - PK				
30				X				
31				X				
32	X							
Suma	12	4	1	14	6	1	1	5

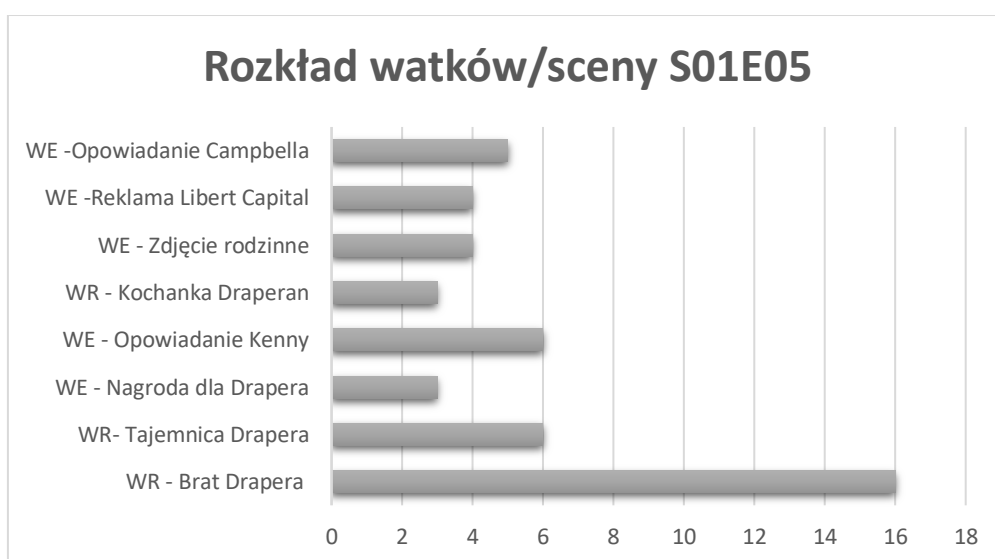


Źródło: Opracowanie własne.

Głównym bohaterem tego odcinka jest Peter Campbell. Są mu poświęcone dwa wątki. „Niedoceniony Campbell” (14 scen) oraz „Campbell kupuje mieszkanie” (12 scen). Jeden odnosi się do życia zawodowego Campbella, drugi do życia prywatnego. Przy okazji wątku zostaje wprowadzona nowa postać - Trudy, żony Campbella. Losy Betty Draper są rozwijane w wątkach równoległych „Problemy psychologiczne Betty” (1 scena), wątku epizodycznym „Betty i Glen” (4 sceny). Ponownie można zaobserwować wątek epizodyczny budujący klimat świata reklamodawców „Reklama stali” (4 sceny).

Tabela /Wykres 4.3.5 *Mad Men* sezon 1 odcinek 5

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Brat Drapera	WR- Tajemnica Drapera	WE - Nagroda dla Drapera	WE - Opowiadanie Kenny	WR - Kochanka Draperan	WE - Zdjęcie rodzinne	WE - Reklama Libert Capital	WE - Opowiadanie Campbella
1			X					
2			X					
3	X - PI		X	X	X		X - PI	
4								
5				X - PI				X - PI
6					X			
7				X				X
8					X			
9	X			X			X	X
10	X - PZ							
11	X	X					X - PK	
12	X	X						
13	X							
14								X - PZ
15						X - PI		
16	X							
17						X		
18	X	X				X		
19							X	
20	X							
21				X - PZ				
22	X	X						
23				X				
24								X - PK
25	X					X - PK		
26	X							
27								
28	X							
29	X - PZ	X						
30	X							
31	X	X						
32	X							
Suma	16	6	3	6	3	4	4	5



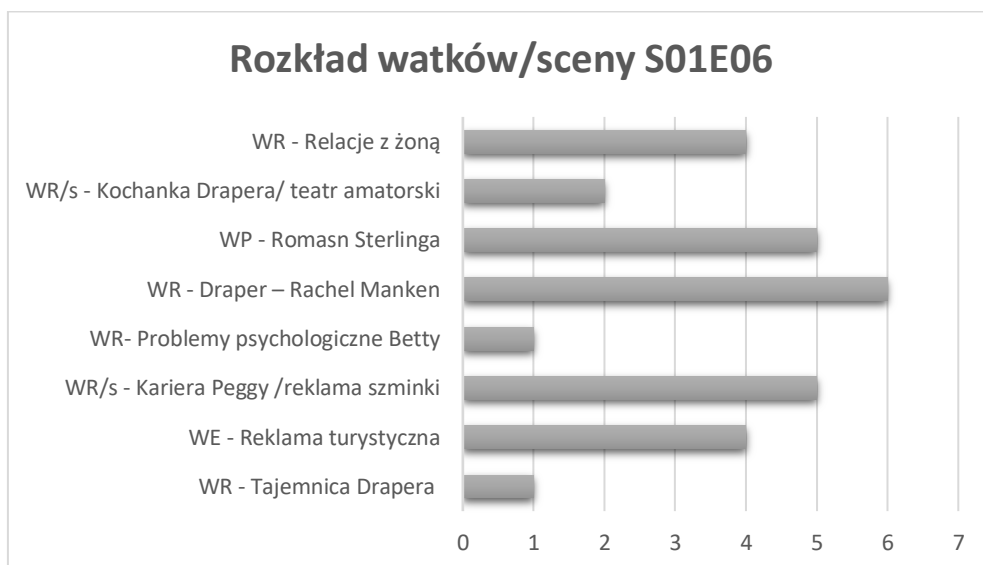
Źródło: Opracowanie własne.

Najobszerniejszym wątkiem w odcinku jest ten, w którym pojawia się brat Drapera (16 scen). Pomimo tego, że występują liczne wątki epizodyczne, bo aż sześć, to jednak odcinek jest zdominowany przez fabułę dotyczącą relacji pomiędzy braćmi. W związku z wystąpieniem powyższej fabuły jest rozwijany wątek dotyczący tajemniczej przeszłości Drapera. Motyw tajemnicy i podwójnej tożsamości pojawia się też w innych wątkach.

Pracownik agencji reklamowej Kenny, ujawnia, że ma wydane opowiadanie i napisał dwie powieści - wątek epizodyczny „Opowiadanie Kenny”. Podobnie w wątku epizodycznym – „Opowiadanie Campbella” (5 scen) jest przedstawiona próba wydania opowiadania przez Petera. Klimat środowiska reklamodawców buduje wątek epizodyczny dotyczący opracowania kampanii reklamowej dla Libert Capital – 4 sceny.

Tabela /Wykres 4.3.6 *Mad Men* sezon 1 odcinek 6

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Tajemnica Drapera	WE - Reklama turystyczna	WR/s - Kariera Peggy /reklama szminki	WR- Problemy psychologiczne Betty	WR - Draper – Rachel Manken	WP - Romasn Sterlinga	WR/s - Kochanka Drapera/ teatr amatorski	WR - Relacje z żoną
1	X							
2				X				X
3								X
4		X						
5		X						
6						X		
7						X		
8		X - PZ						
9					X			
10		X			X			X
11			X					
12			X					
13					X			
14			X					
15			X - PZ		X			
16					X			
17			X					
18							X - PZ	
19						X		
20							X	
21					X			
22								X
23						X		
24						X		
Suma	1	4	5	1	6	5	2	4

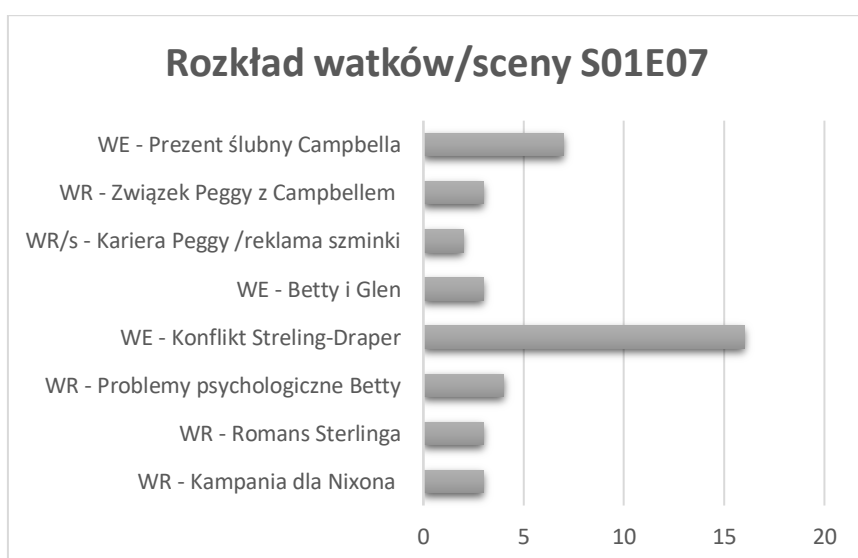


Źródło: Opracowanie własne.

Najdłuższym jest wątek równoległy „Draper – Rachel Menken” (7 scen) dotyczący relacji pomiędzy dwójką bohaterów. W wątku równoległym „Kariera Peggy/ reklama szminki” (5 scen) copywriterzy decydują się zasięgnąć porady Peggy, przez co można obserwować rozwój zawodowy tej postaci. Do historii serialowej zostaje wprowadzona nowa linia relacji, wątek równoległy „Romans Starlinga” (5 scen). W wątku „Kochanka Drapera /teatr amatorski” – jest ukazany powolny rozpad związku Drapera z Maggie. Fabuła ma epizodyczny przebieg, gdyż pokazuje ich wspólne wyjście na przedstawienie teatru amatorskiego, jednocześnie rozwija wątek dotyczący ich romansu. Kontynuowana jest strategia włączenia wątku epizodycznego dotyczącego przygotowania reklamy, tym razem dla firmy turystycznej (4 sceny).

Tabela /Wykres 4.3.7 *Mad Men* sezon 1 odcinek 7

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Kampania dla Nixona	WR - Romans Sterlinga	WR - Problemy psychologiczne Betty	WE - Konflikt Streling-Draper	WE - Betty i Glen	WR/s - Kariera Peggy /reklama szminki	WR - Związek Peggy z Campbelllem	WE - Prezent ślubny Campbella
1			X					
2	X			X	X			
3		X			X			
4				X - PI		X	X	X
5		X - PZ		X				
6				X				
7				X				
8				X				
9				X				
10				X				
11				X				
12								X - PI
13								X
14				X				
15								X
16								X
17	X							
18			X					
19								X - PK
20				X - PZ				
21						X	X	X
22							X	
23			X		X			
24		X		X				
25				X				
26			X					
27	X			X				
28				X - PK				
29				X				
Suma	3	3	4	16	3	2	3	7

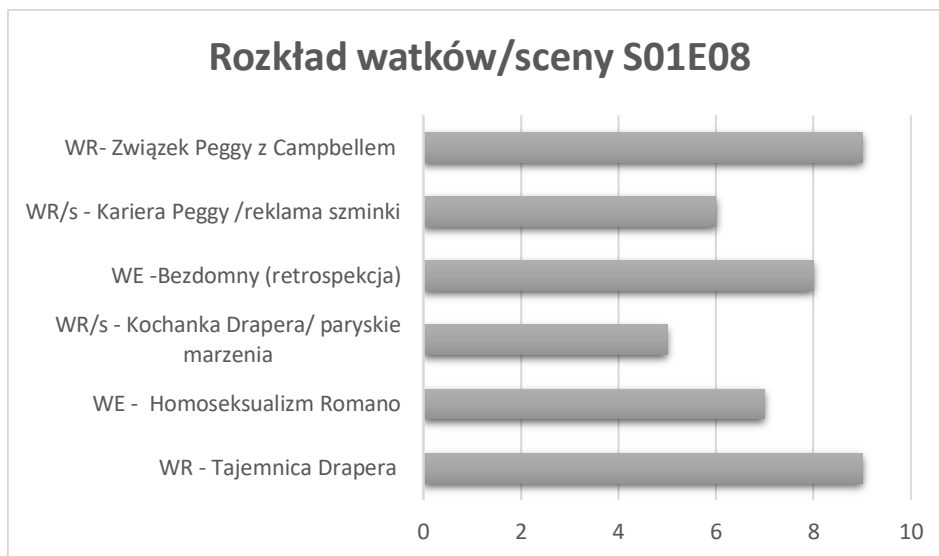


Źródło: Opracowanie własne.

Odcinek z zauważalnym wyeksponowaniem epizodycznego konfliktu pomiędzy Draperem a jego przełożonym Sterlingiem – 16 scen. Wśród wątków równoległych kontynuowane są: „Kampania dla Nixona” (3 sceny), „Romans Sterlinga” (3 sceny, w tym punkt zwrotny). Fabułę dotyczącą rozwoju romansu pomiędzy Peggy a Campbellem przedstawiono w trzech scenach i skontrastowano, wątkiem epizodycznym, w którym Campbell próbuje zwrócić do sklepu nieudany prezent ślubny. W dalszym planie następuje kontynuacja wątku równoległego „Problemy psychologiczne Betty” (4 sceny) dotyczącym problemów emocjonalnych Betty.

Tabela /Wykres 4.3.8 *Mad Men* sezon 1 odcinek 8

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Tajemnica Drapera	WE - Homoseksu- alizm Romano	WR/s - Kochanka Drapera/ paryskie marzenia	WE - Bezdomny (retrospekcja)	WR/s - Kariera Peggy /reklama szminki	WR- Związek Peggy z Campbellem
1						X
2						X
3						X
4						X - PZ
5		X				
6	X					
7		X				
8						X
9					X	
10					X	
11					X - PZ	
12		X - PI			X	
13					X	X
14		X				
15			X	X		
16			X	X - PI		
17	X		X	X		
18	X			X		
19	X			X		
20	X			X		
21		X				
22		X - PK			X	X
23		X				
24			X	X		
25	X					
26			X - PK			
27	X			X - PK		
28	X					
29	X					
30						X
31						X
Suma	9	7	5	8	6	9

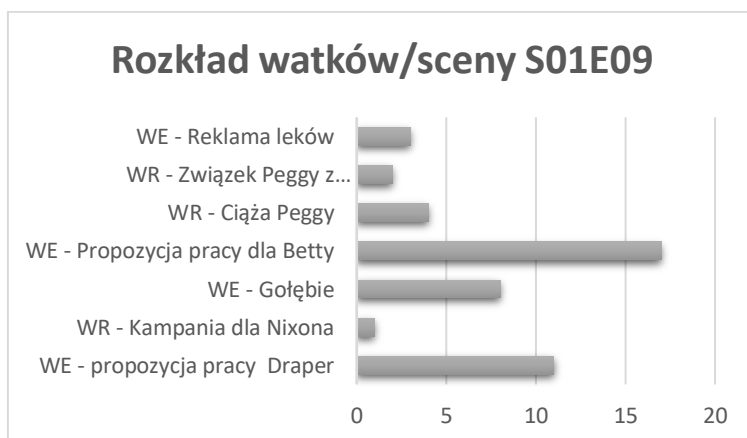


Źródło: Opracowanie własne.

Tematem odcinka jest samoświadomość Drapera. W wielu scenach tego odcinka protagonista dowiaduje się od różnych postaci, co o nim sądzą. Wątek epizodyczny „Bezdomny” w większości jest zbudowany z retrospekcji dotyczących dzieciństwa Drapera i co się z tym wiąże odkrywaniem tajemnicy z jego przeszłości. W wątku epizodycznym „Homoseksualizm Romano” postać wcześniej spełniająca jedynie marginalną funkcję - copywritera, partycypuje w względnie samodzielnym wątku. Zobrazowano w nim problemy Romano związane z jego homoseksualną orientacją.

Tabela /Wykres 4.3.9 *Mad Men* sezon 1 odcinek 9

Nazwa wątku/ numer sceny	WE - propozycja pracy Draper	WR - Kampania dla Nixona	WE - Gołębie	WE - Propozycja pracy dla Betty	WR - Cięża Peggy	WR - Związek Peggy z Campbellem	WE - Reklama leków
1			X				
2	X			X - PI			
3	X			X			
4				X			
5				X			
6				X			
7	X - PI						
8	X						
9				X			
10		X					
11				X - PZ			
12					X		
13					X		
14	X - PI						
15					X	X	
16				X			
17							X
18				X			
19				X			
20				X			
21			X - PI				
22			X	X			
23			X				
24			X				X
25	X						
26							X
27				X			
28	X						
29	X - PK						
30	X						
31	X			X			
32					X		
33				X			
34	X					X	
35				X - PK			
36				X			
37			X				
38			X - PZ				
39			X				
Suma	11	1	8	17	4	2	3

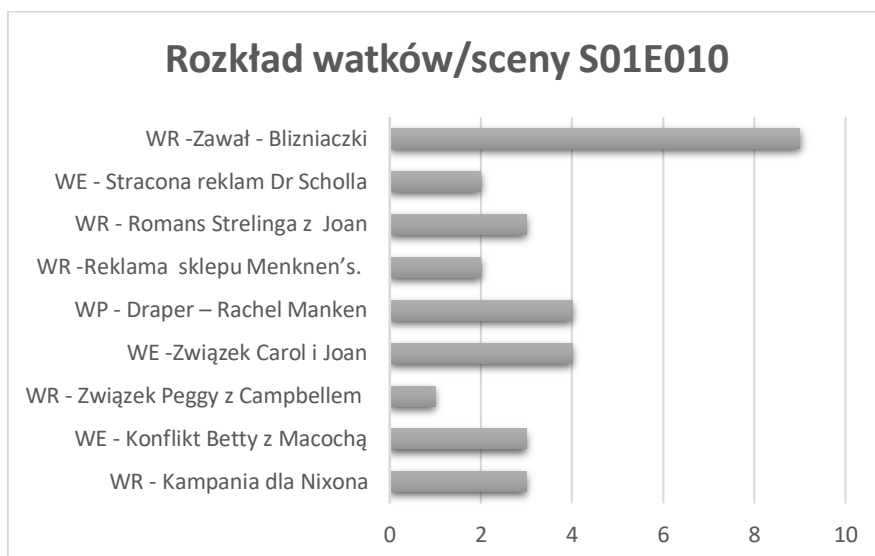


Źródło: Opracowanie własne.

Odcinek, w którym motywem przewodnim jest propozycja nowej pracy złożona Draperowi, jak i jego żonie Betty: wątki epizodyczne „Propozycja pracy Drapera” (11 scen) „Propozycja pracy dla Betty”(17 scen). Obydwoje rezygnują z danej im szansy, jednak dla Dona to świadomy wybór, zaś Betty decyzję podejmuje wbrew sobie samej. Ponownie treści uzupełnia wątek epizodyczny budujący klimat świata reklamodawców „Reklama leków” (5 scen). W czterech scenach jest odwołanie do ciąży Peggy (pomimo jej braku świadomości w temacie tego, że spodziewa się dziecka) „Cięża Peggy” – 5 scen.

Tabela /Wykres 4.3.10 *Mad Men* sezon 1 odcinek 10

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Kampania dla Nixona	WE - Konflikt Betty z Macochą	WR - Związek Peggy z Campbellem	WE - Związek Carol i Joan	WP - Draper – Rachel Manken	WR - Reklama sklepu Menknen's.	WR - Romans Strelinga z Joan	WE - Stracona reklam Dr Scholla	WR -Zawał - Blizniaczki
1		X							
2		X							
3		X - PI							
4	X								
5							X		
6					X	X			
7					X	X			
8				X					
9								X	
10								X	
11			X						
12									X
13									X - PI
14				X - PZ					
15									X
16									X
17				X					
18									X - PZ
19									X
20									X
21									X - PK
22				X -			X - PK		
23	X								X
24					X - PZ				
25							X		
26	X				X				
Suma	3	3	1	4	4	2	3	2	9

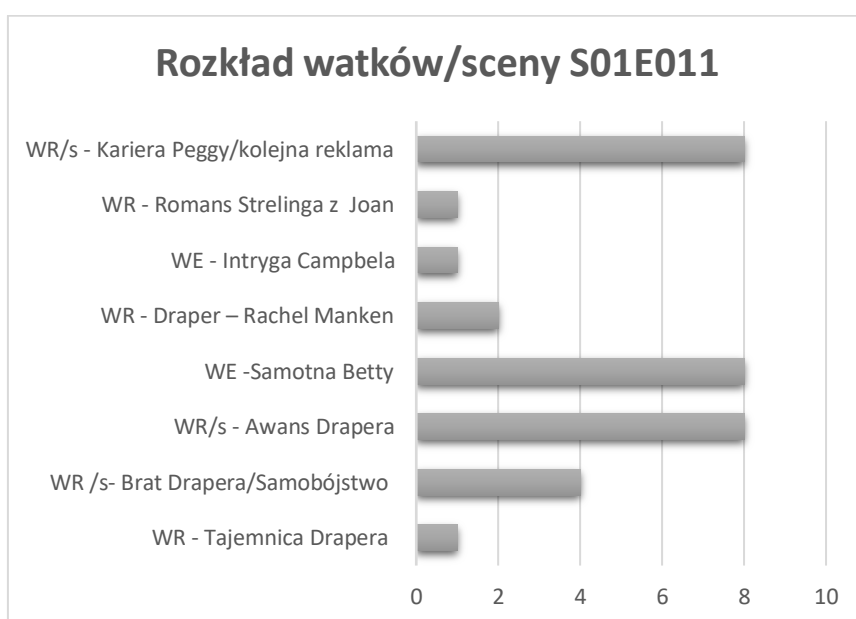


Źródło: Opracowanie własne.

Wśród rozwijanych fabuła zauważalne jest eksponowanie wewnętrznego konfliktu Drapera. Równie ważna jest postać Roger Sterlinga, który ma zawał serca, obrazowany w wątku równoległym „Zawał / bliźniaczki” (9 scen). Wątek, posiada następstwo fabularne w postaci tymczasowego odejścia Sterlinga z firmy. Na czas jego choroby potrzebna będzie osoba, która go zastąpi. Problem będzie rozwinięty w kolejnym odcinku. W wątku równoległym „Draper - Rachel Menken” (4 sceny) występuje punkt zwrotny w postaci zbliżenia seksualnego głównych postaci z tej fabuły (pierwszy w ich związku). Żona Drapera w tym odcinku nie uczestniczy w sesjach psychologicznych natomiast wchodzi w konflikt, ze swoją macochą, w ramach fabuły epizodycznej „Konflikt Betty z macochą” (3 sceny). Wątek nie ma następstw dramaturgicznych. Klimat świata reklamy, twórcy budują poprzez krótki wątek epizodyczny „Stracona reklama Dr Scholla”.

Tabela /Wykres 4.3.11 *Mad Men* sezon 1 odcinek 11

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Tajemnica Drapera	WR /s- Brat Drapera/Samobójstwo	WR/s - Awans Drapera	WE - Samotna Betty	WR - Draper – Rachel Manken	WE - Intryga Campbela	WR - Romans Strelinga z Joan	WR/s - Kariera Peggy/kolejna reklama
1		X						
2		X						
3		X - PK						
4								X - PI
5								X
6				X				
7					X			
8								X
9				X - PZ				
10			X - PI					
11					X			
12				X				
13			X					
14							X	
15				X				
16			X - PZ					
17			X					
18								
19								X
20				X				
21				X				
22								X
23				X - PK				
24								X
25			X					
26			X - PK					
27			X					X
28	X	X						
29			X	X		X		
30								X
Suma	1	4	8	8	2	1	1	8

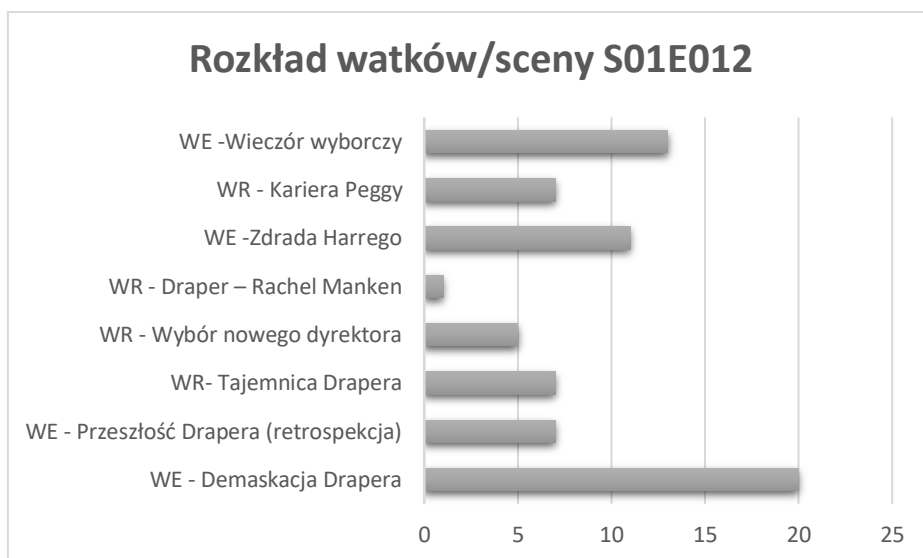


Źródło: Opracowanie własne.

W wątku epizodycznym „Brat Drapera/Samobójstwo” przedstawiono wydarzenia będące pokłosiem sytuacji z czwartego odcinka, gdy młody Whitman bezowocnie próbował odbudować relacje ze swoim bratem Draperem. Również wątek epizodyczny „Awans Drapera” jest następstwem sytuacji związanej z zawałem i absencją Sterlinga w pracy. W innym z wątków równoległych, również dotyczącym sfery zawodowej pracowników firmy Sterling Cooper pokazano jak Peggy opracowuje reklamę elektrycznych pasów dla kobiet.

Tabela /Wykres 4.3.12 *Mad Men* sezon 1 odcinek 12

Nazwa wątku/ numer sceny	WE - Demaskacja Drapera	WE - Przeszłość Drapera (retrospekcja)	WR- Tajemnica Drapera	WR - Wybór nowego dyrektora	WR - Draper – Rachel Manken	WE -Zdrada Harrego	WR - Kariera Peggy	WE - Wieczór wyborczy
1	X			X				X
2	X			X		X		X
3	X - PI			X			X	
4						X		X
5						X - PI	X	X
6						X		X
7	X - PZ							X
8		X	X				X	X
9	X	X	X			X		X
10						X		X
11						X		
12						X - PZ		X - PK
13						X		
14								X
15						X - PK		
16						X		
17							X	
18							X	
19	X			X			X	X
20	X							
21	X	X - PI						
22	X	X	X					
23	X							
24					X			
25	X							
26	X						X	
27	X							
28	X							
29	X - PK		X	X				
30	X	X	X					
31	X	X - PK	X					
32	X	X	X					
33	X							
34	X							X
Suma	20	7	7	5	1	11	7	13

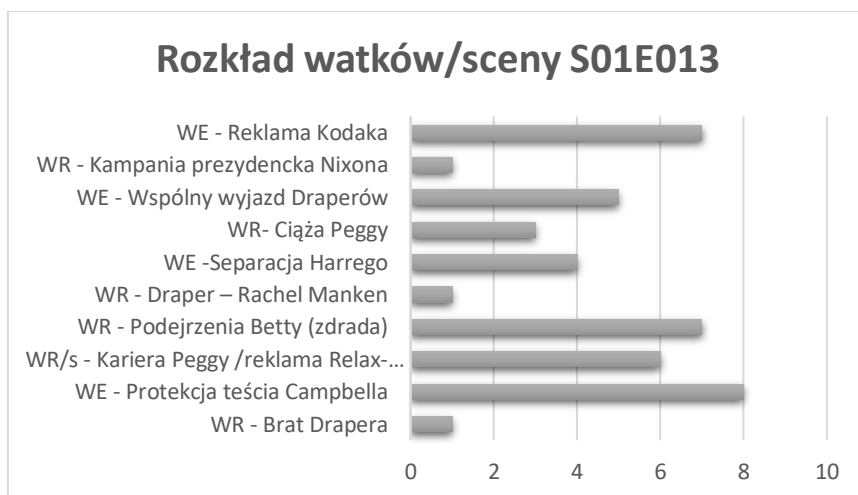


Źródło: Opracowanie własne.

Tłem dla większości zaprezentowanych w tym wątku wydarzeń jest fabuła epizodyczna „Wieczór wyborczy” (13 scen), gdy serialowi reklamodawcy obserwują wyniki wyborów prezydenckich pomiędzy Nixonem a Kennedym. W ramach tego tematu zostają wprowadzone dwie dłuższe fabuły odcinka. Pierwsza epizodyczna obrazująca romans jednego z pracowników firmy reklamowej z sekretarką oraz drugi znacznie ważniejszy dla dramaturgii serialowej (20 scen) - wątek demaskacji Drapera. Fabuła jest zaklasyfikowana do epizodycznych ponieważ pomimo tego, że Campbella ujawnia przed właścicielem firmy sekret Drapera, to zdarzenie nie ma następstw fabularnych. Pomimo tego, że konflikt między bohaterami ewoluuje na wyższy poziom – czy Peter zniszczy Draperowi życie, to w kolejnym odcinku nie widać między mężczyznami „napiętej sytuacji”. Cooper słysząc informację, o podwójnej tożsamości Drapera, ignoruje ją. Sama intryga Campbella jest sprowokowana zdarzeniami z wątku epizodycznego „Wybór nowego dyrektora” (9 scen), gdy Donald Draper odmówił awansowania podwładnego na stanowisko dyrektora kreatywnego.

Tabela /Wykres 4.3.13 *Mad Men* sezon 1 odcinek 13

Nazwa wątku/ numer sceny	WR - Brat Drapera	WE - Protekcja teścia Campbella	WR/s - Kariera Peggy /reklama Relax-Sizer	WR - Podejrzenia Betty (zdrada)	WR - Draper – Rachel Manken	WE - Separacja Harrego	WR- Cięża Peggy	WE - Wspólny wyjazd Draperów	WR - Kampania prezydencka Nixona	WE - Reklama Kodaka
1		X - PI							X - PK	
2								X		
3						X				
4					X					
5				X						
6		X	X							X
7			X							
8		X								
9				X - PZ						
10										X - PI
11										X
12			X							
13	X									
14				X						
15										X
16						X - PK				
17				X						
18		X								
19								X		X
20		X - PZ				X				X - PK
21			X - PK							
22			X							
23			X				X			
24							X - PK			
25		X								
26							X			
27		X								
28								X		
29								X - PK		
Suma	1	8	6	7	1	4	3	5	1	7



Źródło: Opracowanie własne.

W odcinku finałowym można wyróżnić jedenaście wątków. Większość z nich jest ograniczona do jednego bądź kilku scen kończących sezonowy przebieg danych wątków równoległych.

Obserwowane jest zakończenie otwarte tzn. większość fabuł zostaje domknięta ale nie są rozwiązane główne problemy protagonistów, postacie nie osiągają zamierzonych celów. Jedynie Peggy awansowała w hierarchii zawodowej z sekretarki na copywriterkę. Kulminacyjnym punktem w wątku równoległym „Cięża Peggy” jest scena, gdy Peggy w szpitalu oddaje do adopcji, dopiero co urodzone dziecko. W życiu Drapera sukcesywnie były wygaszane romanse przedstawiane w ramach poszczególnych fabuł. Jego związek małżeński przechodzi kryzys, co pozostawia autorom możliwość kontynuacji tej fabuły. Dodatkowo wprowadzają wątek „Podejrzenia Betty”, zawiązując tym samym długotrwały konflikt pomiędzy małżonkami. W zakończeniu zastosowano ciekawy zabieg narracyjny, wprowadzając scenę powrotu Dona do domu, jednak w dwu odmiennych wersjach. Pozytywnym (wymagowanym przez protagonistę), w którym Betty i dzieci oczekiwali na niego celem wspólnego wyjazdu na święta. W drugim wariantcie (rzeczywistym) Draper wraca do opuszczonego domu.

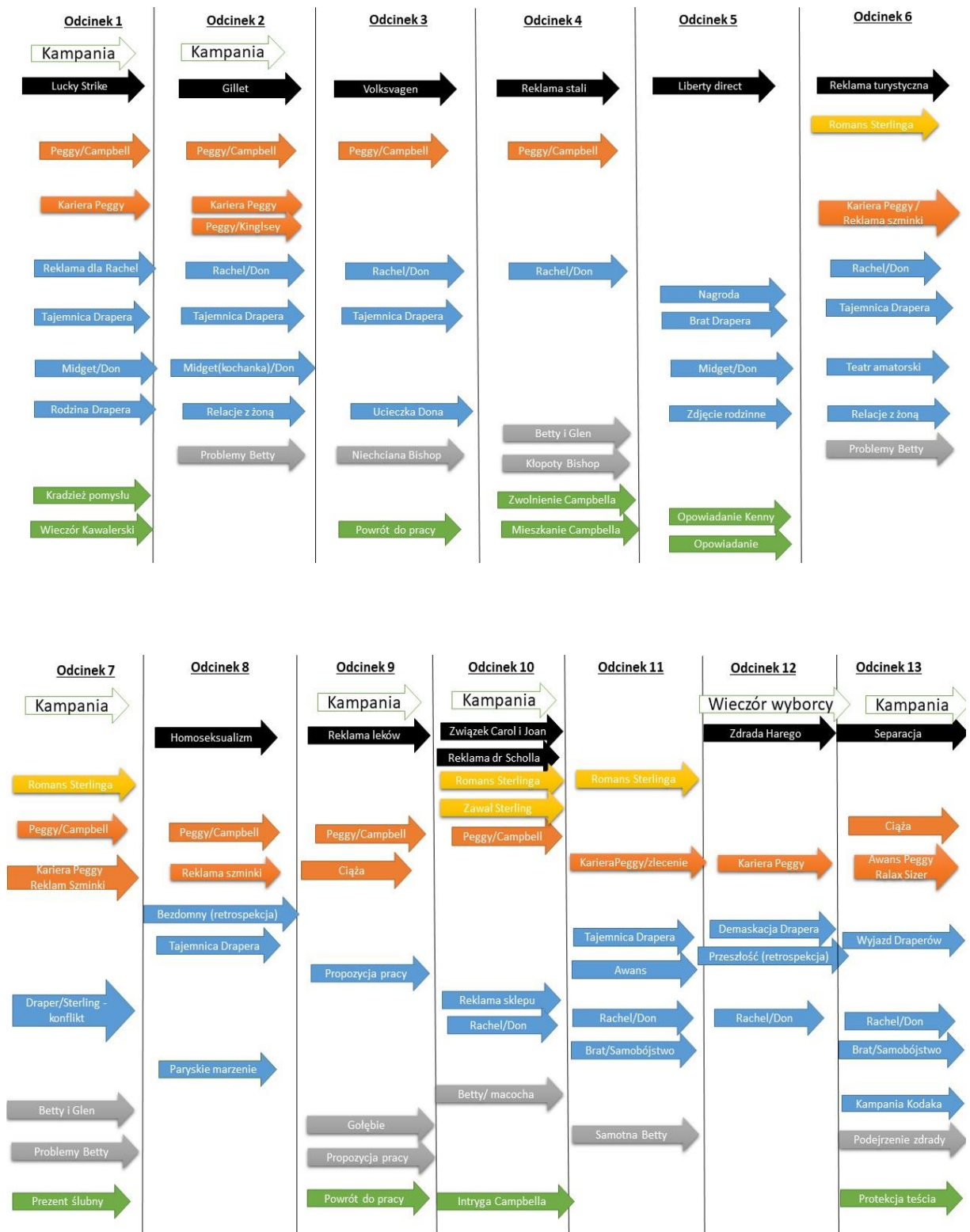
Wątki epizodyczne związane z światem reklamy to „Reklama Relax-sizer” (5 scen) i „Reklama Kodaka” (8 scen). Szczególną rolę odgrywa ostatni wymieniony wątek. Kampanie marketingową przygotowuje Donald Draper. Podczas jej finalnej prezentacji opowiada, używając metaforycznego języka, o nostalgii za minionym czasem. Okresem, kiedy tworzył z żoną szczęśliwy związek, czy momentem, gdy odrzucił swojego brata, doprowadzając tym samym do jego samobójczej śmierci.

4.3.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy

W pierwszym sezonie *Mad Men* można wyróżnić 93 wątki ogółem.

W tym: wątki równoległe – 48; wątki epizodyczne – 45.

Rys. 10. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie *Mad Men*



Źródło: Opracowanie własne

W powyższym zbiorczym zestawieniu widoczny jest rozkład wątków z kolejnych odcinków pierwszego sezonu *Mad Men*. Poszczególnymi kolorami oznaczono postać, której dotyczą dane wątki (niebieski – Donald Draper, pomarańczowy – Peggy Olson, zielony Peter Campbell, szary – Betty Draper, żółty - John Sterling). Kolor biały dotyczy narracji związanej z kampanią dla Nixona. Czarny to głównie wątki epizodyczne dotyczące reklam, które przygotowują pracownicy agencji.

Naczelnym aspektem charakterystycznym dla tego schematu fabularnego jest brak występowania głównego wątku. Wcześniej wskazałam, że Matthew Weiner miał znaczne trudności w znalezieniu stacji telewizyjnej, która zdecydowałaby się na produkcję jego serialu. Konstrukcja struktury pierwszego sezonu w znacznym stopniu odbiega od schematów fabularnych stosowanych w masowo produkowanych serialach przynależących do modeli mocnej serializacji z protagonistą lub grupą postaci ukierunkowanych na realizację celu. Występowanie głównej linii fabularnej wpływa na klarowność przekazu w opowiadanej historii. Miłosz Stelmach wskazując na konstrukcje fabularne w „kinie dominującym” podkreśla konieczność występowania „relacji temporalnych, oraz kauzalnych pomiędzy poszczególnymi jej częściami (na przykład scenami)”⁴¹⁴. Jak podkreśla by takie zaistniały „twórca nadaje fabule jakąś teleologię – kierunek i cel, do którego zmierza opowieść”⁴¹⁵. W serialu *Mad Men* dwa pierwsze czynniki są zachowane, jednak twórcy ignorują ostatni element (celowość działania). Być może nie tyle go pomijają (każde nasze działanie jest ukierunkowane na jakiś cel), co go nie eksponują w tak wyrazisty sposób, jak w innych analizowanych modelach schematów struktury serialowej.

W ramach storytellingu zakłada się istnienie symbiotycznej relacji pomiędzy głównym wątkiem a celowością działania bohaterów. Wątek główny musi zostać wyeksponowany przez zewnętrzny, to znaczy widoczny, zrozumiały dla widza czynnik tzw. punkt inicjujący historię. W wyniku jego zaistnienia bohaterowie zmuszeni są do podjęcia działań zmierzających na osiągnięcie konkretnego celu⁴¹⁶. Frank Daniel wskazuje na różnice pomiędzy akcją a aktywnością postaci. Ta pierwsza funkcja jest realizowana poprzez ukierunkowywanie

⁴¹⁴ M. Stelmach, *Nielinearne trajektorie narracji*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne” 2013, nr 7, s.93.

⁴¹⁵ Tamże.

⁴¹⁶ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film art...*, s. 99-101. Nadmienię, że zewnętrzny cel należy odróżnić od wewnętrznej motywacji postaci (tzw. *need*), która bez względu na rodzaj zastosowanej konstrukcji fabularnej jest zakamuflowaną siłą napędową danej fabuły.

bohaterów na realizację celu, co wiąże się z określeniem stawki oraz motywacji dla ich działań⁴¹⁷. Donald Draper wykazuje się aktywnością w ujęciu sezonowym, podejmowane czynności są ukierunkowane na mikro cele (przygotowanie reklamy dla Lucky Strike, realizacja obowiązków dyrektorskich, romans z klientką firmy), ale brakuje inicjatywy w realizacji perspektywicznego konceptu. Dla innych postaci pierwszoplanowych twórcy nakreślili wektory działań. Peggy stara się awansować w hierarchii zawodowej, Campbell aspiruje do objęcia stanowiska dyrektorskiego. W przypadku tych postaci można analizować ich makro cele, ale nie są one wyraziście eksponowane. Również brak wystąpienia czynników współzależnych takich jak stawka (co tracą, a co zyskają w wyniku osiągnięcia powziętych zamiarów) czy przedstawienia motywacji ich działań.

Powyższe przesłanki świadczą o braku wątku głównego, aczkolwiek nie są jeszcze koniecznymi by taki nie zaistniał w historii serialowej. Kwantyfikatorem jest nadrzędność jednej z linii fabularnych. W *Mad Men* wszystkie fabuły mają charakter wątków równoległych lub epizodycznych, żaden nie został przez twórców na tyle zaakcentowany by stanowić o jednoogniskowej narracji. Dlatego wątek związany z postacią Donalda Drapera „Tajemnica Drapera”, linia fabularna dotycząca kariery zawodowej Drapera, czy wątek wspólny dla wszystkich postaci „Kampania dla Nixona”, pomimo tego, że składają się na historię serialową a ich składowe zdarzenia są eksponowane w całym pierwszym sezonie, to nie stanowią głównej osi fabularnej. Występuje brak centralizacji fabularnej, względem innych wątków. Tym samym funkcjonują one jako fabuły równoległe. W przypadku wątku „Tajemnica Drapera” pojawia się element celowości – ukrycie prawdziwej tożsamości, występują dynamiczne zwroty akcji (punkty zwrotne) otwierające kolejne akty w historii serialowej ale brak wspomnianej nadrzędności dyskwalifikuj ten wątek jako dominujący. Podobnie ciągi zdarzeń, który są zogniskowane wokół pozostałych postaci pierwszego planu, jak Peggy czy Peter, również nie stanowią o głównej fabule filmowej. Brak wyrazistej eksplikacji i eksponowania fabuł, nadania im prymarnej funkcji w hierarchicznym układzie wątków.

Pomimo braku wątku głównego występują w serialu pewne czynniki organizacyjne, będące ramami narracyjnymi dla całej opowieści, tak że dany sezon jest postrzegany jako zamknięta całość. Na etapie pierwszego sezonu są to: wspomniana tajemnica Drapera, gdy w dwunastym odcinku jego sekret zostaje zdemaskowany przez współpracownika Campbella; Peggy, która zachodzi w ciążę w pierwszym odcinku w ostatnim rodzi dziecko, oddając je od

⁴¹⁷ O. Schutte, *Sztuka czytania scenariusza...*, s. 25.

razu do adopcji. Na przestrzeni trzynastu odcinków awansuje z sekretarki na copywriterkę. Również wątkiem sukcesywnie realizowanym w pierwszym sezonie, w którym partycypuje większość postaci, jest kampania prezydencka Nixona przygotowywana przez pracowników agencji reklamowej. Jej finał obserwujemy w dwunastym odcinku pierwszego sezonu podczas wyborów prezydenckich w Stanach Zjednoczonych z 1960 roku. Pomimo ich „potencjału dramaturgicznego” wątki nie są kontynuowane w kolejnych sezonach (zostają wygaszone). Peggy oddaje dziecko do adopcji, Draper pomimo zdemaskowania kontynuuje pracę w agencji reklamowej bez żadnych konsekwencji prawnych a przegrana Nixona nie wpływa na funkcjonowanie świata reklamodawców. Wydarzenia nie determinują realnych następstw (nieodwracalnych) zmian, które obserwowalne są w serialach przynależących do mocnej serializacji.

Aspekt braku głównego wątku w znaczący sposób wyróżnia serial *Mad Men* warunkując inny typ zależności między poszczególnymi liniami fabularnymi. Zgodnie z przyjętą definicją nie będzie wątków pobocznych, jedynie fabuły równoległe lub dominujące epizodyczne, jednak słowo „epizodyczne” ma nieco odmienne znaczenie względem tego co obserwowalne jest w seriach. W tym drugim przypadku zamknięta linia fabularna w ramach danego odcinka nie powoduje zmiany w realiach świata przedstawionego czy samych postaciach, natomiast w modelu serializacji średniej, wątki pomimo jednoodcinkowego rozegrania dramaturgicznego nie pozostają bez wpływu na dalszy rozwój wydarzeń fabularnych. Dla przykładu w odcinku pilotowym, w wątku „Wieczór kawalerski Campbella” jest przedstawiona historia, która wpisuje się w ramy narracyjne jednego odcinka. W ekspozycji młody pracownik firmy reklamowej Peter Campbell zaprasza kolegów na swój wieczór kawalerski z zamiarem poznania dziewczyny na jeden wieczór. W rozwinięciu obserwujemy jak Peter podczas jego trwania bezskutecznie próbuje umówić się z przygodnie poznanymi kobietami. W trzecim akcie po nieudanym wieczorze kawalerskim odwiedza koleżankę z pracy Peggy. W scenie kulminacyjnej zostaje przez nią zaproszony do mieszkania. Jest to przykład wątku epizodycznego, który posiada dramaturgiczne następstwo w postaci a) ciąży Peggy, b) romansu pomiędzy Campbellem a nowo przyjętą do pracy sekretarką. Ten drugi wątek ma przebieg na przestrzeni kilku odcinków.



Zdjęcie 8. *Mad Men* (S01E01), 17min 15s

Jako inny przykład wymienię wątek dotyczący romansu pomiędzy Draperem a artystką Midge Daniels (Rosemarie DeWitt). Wątek zostaje zainicjowany w pierwszej sekwencji serialu, następnie ma kontynuację w drugim i czwartym odcinku by zostać zakończonym w piątym. Przez trzy odcinki wątek ma konstrukcję stricte równoległą (fabuła rozwijana na przestrzeni kilku odcinków), ale już wydarzenia z piątego odcinka posiadają wydźwięk epizodyczny, samoistny - „Teatr amatorski”. W tym przypadku wydarzenia tworzą kompozycję dramaturgiczną wpisaną w ramy jednego odcinka (wprowadzenie, rozegranie, zakończenie, punkty zwrotne).

Tego typu rodzaj konstrukcji fabularnych jest dominujący w tym modelu. Wątki epizodyczne (podobnie budowane jak w serialach tradycyjnych), mają swoje następstwa dramaturgiczne w postaci wywołania jakiegoś skutku będącego przyczyną zawiązania kolejnego wątku. To co Feuer nazywa kontynuacyjnością ma związek z ciągłością wątków i rozwojem charakterów bohaterów. Fabuły o budowie epizodycznej, są niczym w tradycyjnych seriach, *story A, B, C*, rozgrywane w ramach jednego odcinka, jednocześnie wszystkie wydarzenia są połączone subtelną „nicią” dramaturgicznych następstw. Jest to czynnik, który wyróżnia tego typu model od seriali epizodycznych. Podobne narracje w nieco uproszczonej formule stosowano już w latach osiemdziesiątych w serialach *Posterunek przy Hill Street* czy *St Elswher*.

Analizując strukturę modeli rozproszonych należy poza organizacją linii rozwoju akcji (przypisaną do bohaterów ukierunkowywanych na realizację celu) w szczególności rozpatrywać łuk przemiany postaci (*character arc*), jak i sieć relacji występującą między nimi, bowiem tym elementem twórcy „rekompensują” brak wyraziście zarysowanej akcji, czy głównego wątku. Struktura serialu przynależy bowiem do fabuł, które prowadzone są poprzez charaktery (*character driven*). Scenarzyści Ken Dancyger i Jeff Rush analizując różne schematy, które wyłamują się z klasycznej dla filmu trzyaktowej struktury i bohaterów jasno ukierunkowanych na realizację celu używają określenia łuk dramatyczny (*dramatic arc*), który oparty jest na cyklach życia głównych postaci. „Kluczem dla zrozumienia wagi łuku dramatycznego głównych bohaterów jest pojęcie ich podróży. Czy ich podróż będzie zewnętrzna, jak rozwój kariery, czy będzie wewnętrzna jak dorastanie w czasie kryzysu życiowego”⁴¹⁸. W *Mad Men* sieć relacji międzyludzkich i wynikających z tego konsekwencji stają się jednym z najważniejszych składowych wydarzeń fabularnych. Jak wskazuje Dunleavy, jednym z wyróżników „złożonej serializacji” jest zaadoptowanie do fabuły postaci z szczególnie skomplikowanymi charakterami i ich wyeksponowanie narracyjne (w tym przypadku Donalda Drapera). Kluczem do zrozumienia historii serialowej staje się charakter postaci, jej ukryte pragnienia, czy nie do końca sprecyzowany cel działania. Wątki zogniskowane wokół pewnych wydarzeń, będących tematem determinującym elementy fabuły w gruncie rzeczy są jedynie kamuflażem dla areny zdarzeń obrazujących „stan umysłu” bohaterów. Jako przykład wymienię wątek dotyczący urodzin Sally - córki Drapera (S01E03). Niedzielne przyjęcie urodzinowe jest tłem dla dwu epizodycznych wątków. Pierwszy wyraziście nakreślony to „Niechciana Helen Bishop”, w którym obserwujemy reakcję gości na osobę rozwódki, której zachowanie odbiegające od ogólnie przyjętych norm nie jest akceptowane przez kobiety wyznające tradycyjne zasady. W drugim natomiast „Ucieczka Drapera” zobrazowany jest „stan umysłu” Donalda Drapera. Don buduje domek dla dzieci, rozmawia z gośćmi, spożywa alkohol, jednak przez większość czasu alienuje się z towarzystwa. Z czasem jest pokazany jak obserwuje gości i swoją rodzinę poprzez wizjer amatorskiej kamery. Otaczające go postacie nie są dla niego realnym życiem tylko „filmem” projektowanym w jego życiu. Kulminacją wątku jest sytuacja, gdy pod pozorem odebrania tortu opuszcza dom i wraca do niego dopiero, po zakończonym przyjęciu. Pojedyncze sceny z tego wątku wręcz trudno zaklasyfikować do danej linii narracyjnej, jednocześnie można

⁴¹⁸ K. Dancyger, J. Rush, *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*, Woburn: Focal Press, 2002, s. 96.

kwestionować sens ich umieszczenia w fabule (według zasad scenariopisarskich każda scena powinna progresywnie rozwijać dany wątek fabularny). Na przyjęciu córki obserwujemy jak Draper korzysta z damskiej toalety zaprojektowanej w różowych barwach (co oddaje jej baśniowy charakter). Po umyciu rąk Draper nie chce korzystać, z nieużywanych ręczników w różowym kolorze. Wyciera ręce o koszulę. W kolejnej scenie wchodzi do kuchni, gdzie jego żona Betty przerywa rozmowę z sąsiadką i pyta męża „Czyba nie korzystałeś z damskiej toalety?” Draper odpowiada, że pozostawił ją nietkniętą. W tej z pozoru bezkonfliktowej scenie nie dostajemy nowych informacji fabularnych, ale scena nabiera głębszego wydźwięku dramaturgicznego, zostanie wpisana w kontekst całego wątku. Bohater buduje domek dla dzieci, który jest różowy, jego córka biega po ogrodzie ubrana w różową sukienkę. Pozornie bezkonfliktowe sceny (które mogą przywołać na myśli fragmenty oper mydlanych) stają się symbolicznym układem odniesienia dla życia Drapera, który tworzy związek z kobietą będącą również „różowym” dodatkiem do jego życia. Sekwencja scen, posiada zakodowane (ukryte w wątku) treści dla zrozumienia psychologii bohaterów, które nieczęsto w tym modelu pełnią funkcję nadrzędną względem samego rozwoju wydarzeń.



Zdjęcie 9. *Mad Men* (S01E03), 21min 10s

Całościowo wyżej opisany schemat uzupełniają liczne wątki epizodyczne, występujące w liczbie od jednego do pięciu na dany odcinek. Są to fabuły posiadające charakter stricte odcinkowy, ich wpływ na całościowy rozwój fabuły (jest znikomy). Najczęściej są to opowieści dotyczące wykonania reklamy dla klientów zewnętrznych. Dla przykładu w trzecim odcinku jest to reklama dla Volkswagena, w piątym dla Liberty Direct, jak również wątki dotyczące postaci drugoplanowych np. „Opowiadanie Kenyge” (S01E05), czy „Homoseksualizm Romano” (S01E08).

Serial *Mad Men* jest powieścią o relacjach między ludzkich, sukcesach i porażkach, przemianach charakterów. Sama konstrukcja fabularna jest zupełnie odmienna od tego co zwykło nazywać się epizodycznością w serialach tradycyjnych. Tam w większości występowały zdarzenia powiązane linią akcji (*story arc*), w omawianym przypadku epizody są „siecią punktów”, które łączy *dramatic arc* poszczególnych bohaterów. Struktura ta z pewnością może wydawać się bliższa „życiu” niż w przypadku konstrukcji mocnej serializacji, bowiem scenarzyści prezentują epizodyczne wydarzenia, które w konsekwencji układają się w „prozę życia”. Oczywiście serialowa proza jest udratyzowana, uzupełniona inwentarzem konfliktów by zawierała odpowiedni ładunek emocjonalny i progresywnie rozwijała daną fabułę. Rozpatrując użyty schemat fabularny tworzący narrację wielowątkową, należy zwrócić uwagę na postacie, których „życie wewnętrzne” jest nadrzędne względem zaprezentowania zwartej linii akcji czy dynamicznego rozwoju wydarzeń. Większość postaci w *Mad Men* ukrywa przed innymi sferę swoich pragnień, jednocześnie prowadzi podwójne życie by w ocenie innych odgrywać role powierzone im przez społeczeństwo. Salvatore Romano, będąc homoseksualistą maskuje swoją orientację seksualną pozornie szczęśliwym małżeństwem. Żonaty Sterling romansuje z Joan, w anonimowych pokojach hotelowych. Dla Campbella zdjęcie żony na biurku to tylko stwarzanie pozorów szczęśliwego małżonka. Wizyty żony w pracy zazwyczaj powodują na jego twarzy grymas niezadowolenia. Betty nie potrafi szczerze porozmawiać z mężem, tylko szuka wsparcia podczas regularnych wizyt u psychologa. Draper w rodzinnym domu jest sporadycznym gościem. Wraca do niego, gdy nie ma umówionej schadzki z jedną ze swoich kochanek. Większość przedstawionych w serialu związków stanowi relacje, które nie mogą zostać ujawnione w ramach przyjętego porządku społecznego. Jak zauważa Magdalena Bartzak „Bohaterowie *Mad Men* są Goffmanowskimi

aktorami w teatrze życia codziennego – zakładają maski, przyjmują różne role i tworzą pozory, kreując się na postacie, którymi nie są, a którymi chcieliby być”⁴¹⁹.

Mistrzem kamuflażu jest, Donald Draper, który uzyskał to do czego inni tylko aspirują. Jednak pozorny sukces osiągnął kradnąc tożsamość jednemu z oficerów, który zginął na wojnie w Korei. Don odrzucając swoje rodzinne korzenie stał się jednocześnie ich więźniem. Nie potrafi osiągnąć wewnętrznego spokoju ciągle pozostając rozdartym między bezpiecznym życiem a pogonią za abstraktem, którego sam nie umie dookreślić. Strefa jego ukrytych pragnień jest trafnie zdiagnozowana przez Rachel Menken, dla której Don przygotowuje kampanie reklamową i jednocześnie wdaje się w romans. Podczas wspólnej kolacji kobieta stwierdza „wiem, jak to jest żyć kanonami, podążać za stadem i bać się wychylać” (S01E01), czym wywołuje zmieszanie u Drapera, który natychmiast zaprzecza tym słowom. Scenarzysta Matthew Weiner, tym spontanicznym monologiem Rachel, obnaża ukryte pragnienie (*need*) Drapera. Na jego przykładzie pokazuje, jak trudne jest porzucenie sformatowanego modelu życia i opuszczenie strefy komfortu. Dlatego też, gdy pojawia się młodszy brat, Don udaje, że go nie zna i oferuje jedynie gruby plik banknotów w zamian za zniknięcie z „ułożonego” świata. Pod koniec sezonu Campbell demaskuje prawdziwą tożsamość Dona, jednak jak się okazuje nikogo ona nie interesuje dopóki Draper pozostaje człowiekiem, którego wszyscy szanują, ufają mu i co najważniejsze przynosi zyski dla firmy. Jego szef cytuje japońskie powiedzenie „człowiek to ten, który przed tobą stoi” (S01E12). Punkt kulminacyjny wątku „Tajemnica Drapera” mógłby okazać się przełomowy w jego życiu, ale Draper nie podejmuje działań, które przyniosłyby odmianę, pozostaje w swojej strefie komfortu.

4.3.4 Struktura dramaturgiczna wątków

Z uwagi na to, iż serial nie posiada nadrzędnej linii fabularnej, organizującej w ujęciu sezonowym progresję fabularną, nie występuje powtarzalny schemat dramaturgiczny dla całego sezonu. W świat serialowych wydarzeń widz zostaje wprowadzony *in media res*

⁴¹⁹ M. Bartczak, *Retoryka nostalgii. Wizja przeszłości w serialu Mad Men*, s. 3, https://www.academia.edu/27341998/Retoryka_nostalgii_Wizja_przeszłości_w_serialu_Mad_Men_The_rhetoric_of_nostalgia_Vision_of_the_past_in_the_Mad_Men_series (data dostępu 20.01.2022).

obserwując kolejny dzień pracy z życia bohaterów pracujących w agencji reklamowej⁴²⁰. Nie występuje wydarzenie katalizujące (związujące intrygę fabularną). Wobec powyższego należy zbadać, czy wątki równoległe podlegają paradygmatowi opowiadania. Rozpatrzę dwie przykładowe fabuły: „Sesje terapeutyczne Betty Draper” oraz „Draper – Rachel Manken”. W tym drugim ekspozycja wątku romansowego Drapera ma miejsce w pierwszym odcinku jako zakończenie wątku epizodycznego dotyczącego reklamy dla firmy prowadzonej przez Rachel Menke. Pomimo konfliktu, pomiędzy Draperem reprezentującym agencję reklamową a klientką, pod koniec odcinka następuje załagodzenie sporu. Podczas wspólnej kolacji Drapera z Rachel, ma miejsce punkt inicjujący historię. Scenarzyści prowokują sytuację, gdy sprawy zawodowe schodzą na drugi plan a postaci zaczynają prowadzić towarzyską rozmowę. W trzecim odcinku obrazowany jest rozwój romansu, którego kulminacją jest pocałunek pary, po którym następuje zwrot akcji (PZ I). Draper wyjawia, iż jest żonaty, przez co związek zostaje zakończony. Rachel prosi by ktoś inny z agencji zajął się jej sprawą zamiast Drapera. Wybrzmienie tego zdarzenia jest zaprezentowane w kolejnym odcinku, podczas ich przypadkowego spotkania w agencji reklamowej. Ich relacje zobrazowane w jednej scenie są pokazane jako strictly zawodowe. Powrót do wątku ma miejsce w odcinku szóstym, kiedy scenarzyści prowokują sytuację, podczas której ponownie zostaje zawiązana między nimi prywatna relacja. Następstwem tego jest zwrot akcji i drugi punkt zwrotny w dziesiątym odcinku w postaci ich intymnego zbliżenia. W jedenastym epizodzie Rachel traktując poważnie ich związek, rozmawia ze swoją siostrą na temat Donalda Drapera. Kulminacja następuje w odcinku dwunastym, gdy podczas spontanicznego spotkania, Draper oświadcza, że chce wyjechać z Rachel, uciec od problemów własnego życia. Menken domyśla się, iż jej partner ma problemy emocjonalne i nie będzie w stanie stworzyć stabilnego związku. Rachel definitywnie kończy romans. Wybrzmienie (jedna scena) następuje w trzynastym odcinku, gdy Draper telefonicznie dowiaduje się od ojca Rachel, iż córka wyjechała.

Tabela 4.3.14 Schemat dramaturgiczny wątku ” Draper – Rachel Manken”

Odcinek	1	3	4	6	10	12	13
Opis dramaturgii	PI - zapoznanie	PZ - zerwanie	Nowy ład	Konfrontacja	PZ II - intymność	PK- rozstanie	Wybrzmienie

Źródło: Opracowanie własne.

⁴²⁰ Poprzedza je scena, w której główny bohater Donald Drapera siedząc w restauracji obmyśla strategię kampanii reklamowej dla firmy tytoniowej Lucky Strike, następnie odwiedza przyjaciółkę. Jest to zabieg scenariopisarski, mający na celu wyeksponowanie, z świata reklamodawców, postaci pierwszoplanowej.

Analizując zaproponowany przez scenarzystów rozwój dramaturgiczny wątku zauważalna jest a) duża dynamika w relacjach, nie ma powtórzeń tych samych sytuacji, następuje ciągła progresja dramaturgiczna b) rozwój wątku oparty jest na klasycznym paradygmacie scenariuszowym Syda Fielda (łącznie z zachowaniem podobnych proporcji czasowych pomiędzy kluczowymi wydarzeniami).

Drugi z przykładowych wątków to „Sesje terapeutyczne Betty Draper”. Postać Betty do fabuły serialowej zostaje wprowadzona pod koniec pierwszego odcinka. Jest ukazana jako kobieta zajmująca się domem, opiekująca dziećmi. Właściwe rozpoczęcie wątku następuje w drugim odcinku. Betty jest postacią tragiczną - kobietą, którą pisarska Betty Friedan (zbieżność imion nie jest przypadkowa) opisała w „Mistycie kobiecości” słowami „kobiety z nieokreślonym problemem” nawiązując do żon zamykanych przez mężów w „złoty klatkach” własnych domów. W przedakcji, prezentowanej w drugim odcinku zarysowane jest tło wątku dotyczącego pani Draper. Ta pomimo, jakby się wydawało jej mężowi, prowadzenia beztrudnej egzystencji, jest obarczona wieloma problemami: zajmowanie się domem i dziećmi, obawą o ich zdrowie, strachem przed romanssem męża, smutkiem po śmierci matki. Jak wynika z ekspozycji (S01E02) Betty bezskutecznie leczyła się u wielu specjalistów by pozbyć się negatywnych emocji, jednak Draper nie wyraża zgody by spotkała się z psychologiem. Antagonistą w tym wątku jest nie tylko jej mąż nierozumiejący i bagatelizujący problemy żony, jak również całe społeczeństwo, traktujące spotkanie z psychoterapeutą za kaprys, znudzonych domowymi obowiązkami kobiet. Dopiero niegroźny wypadek samochodowy Betty (S01E02) i jej emocjonalna huśtawka nastrojów, powodują zmianę zdania Drapera (punkt inicjujący), który zgadza się na sesje żony u psychologa. Pierwszym punktem zwrotnym jest moment rozpoczęcia przez Betty sesji psychoterapeutycznych. Znaczącym zdarzeniem jest sytuacja pod koniec odcinka, gdy zostaje ujawniony fakt, iż Donald Draper jest w kontakcie z psychoterapeutą, uzyskując od niego poufne informacje o stanie psychicznym żony. W kolejnych epizodach pokazane są regularne sesje Betty u psychologa. Dla przykładu w czwartym epizodzie, wątek zostaje przypomniany tylko w jednej scenie, gdy kobieta podczas sesji opowiada terapeutce o swoich odczuciach na temat sąsiadki. Dzięki temu zabiegowi (uzewnętrznianie myśli poprzez monolog postaci) twórcy pokazują całe spektrum problemów, z jakimi zmagają się bohaterka. Kontynuacja wątku następuje w szóstym odcinku, gdy obserwujemy relację pomiędzy małżonkami, gdy Betty, zostaje odrzucona przez męża

w sytuacji intymności, co w jakiś sposób niweluje to, co osiągnęła dzięki sesjom z psychologiem. W siódmym epizodzie kontynuowany jest wątek spotkań Betty z psychologiem, jednocześnie obserwujemy dziwne zachowanie Betty – uderza sąsiadkę w twarz. W jedenastym odcinku ma miejsce sytuacja kończąca wątek w pierwszym sezonie. Draper konsultuje się z psychologiem, który tłumaczy złożoność problemu Betty wskazując na konieczność zwiększenia liczby sesji terapeutycznych. Don podejrzewa, że lekarz próbuje wymusić dodatkowe zabiegi w celach stricte zarobkowych. Wątek zostaje zawieszony, powrót następuje w kolejnym sezonie.

Tab. 4.3.15 Schemat dramaturgiczny wątku "Sesje terapeutyczne Betty Draper"

Epizod	2	4	6	7	11
Opis dramaturgii	PI – wypadek samochodowy, PZ - Betty rozpoczyna sesje u psychologa	Progresywny rozwój	Progresywny rozwój	Progresywny rozwój	Zamknięcie sezonowe

Źródło: Opracowanie własne.

W strukturze dramaturgicznej obserwowalne jest zdarzenie inicjujące rozwój historii w postaci wypadku samochodowego, czego następstwem jest zgoda Donalda Drapera na sesje psychoterapeutyczne żony, i jej spotkanie z lekarzem będące pierwszym punktem zwrotnym. Analizowany wątek, w przeciwieństwie do poprzedniego, nie jest zakończony w pierwszym sezonie. Kwestia problemów psychologicznych Betty jest sukcesywnie rozwijana na przestrzeni kolejnych sezonów, dlatego poza wydarzeniem inicjującym oraz punktem zwrotnym nie wystąpił punktu kulminacyjny kończący daną fabułę. Zostaje ona „zawieszona” w jedenastym odcinku, kiedy Draper oskarża lekarza, o prowadzenie terapii jedynie celem wyłudzenia pieniędzy. Rozpatrywany wątek posiada mocniejsze powiązanie z pozostałymi fabułami, w których pojedyncze zdarzenia są osadzone w innych wątkach równoległych (np. „Kłopoty małżeńskie” z odcinka szóstego).

Tak jak wspominałem w poprzednim podrozdziale, istnieją wątki, które mogłyby potencjalnie stanowić o narracji jednoogniskowej tworząc filar dla konstrukcji fabularnej, jak „Kampania dla Nixona” czy „Tajemnica Donalda Drapera”, ale są to również narracje równoległe. Nasuwającym się pytaniem jest, czy tak, jak w przypadku serializacji mocnej możemy ogólnie wskazać na punkty zwrotne, które są substytutem zwrotów akcji otwierających kolejne akty opowiadania w mocnej serializacji. W analizowanym serialu nie ma typowej ekspozycji czy punktu inicjującego historię. Takie zdarzenia jak nowa pracownica Peggy Olson, wieczór

kawalerski Petera Campbella nie destabilizują ustanowionego porządku w świecie reklamodawców, nie są czynnikiem „zapalnym” dla przebiegu fabularnego. W wydarzenia serialowe widz zostaje wprowadzony *in media res*, obserwujemy kolejny dzień z życia pracowników agencji reklamowej. Wyraziście nakreślone wątki równoległe nie konstytuują trójaktowości zauważalnej w mocnej serializacji. Dlatego zaproponowana nazwa „serializacja rozproszona” wynika z faktu zastosowania konstrukcji wielowątkowej, braku prymarnej funkcji któregoś z wątków, co z kolei implikuje brak wystąpienia pierwszego, drugiego i trzeciego aktu w przebiegu dramaturgicznym danego sezonu. Zachowana jest progresja, jednak widz jest obserwatorem „życia” danej grupy, czy to społecznej czy zawodowej, w której nadrzędnym staje się wachlarz ludzkich emocji i podejmowanych wyborów w danej sytuacji.

4.3.5 Horyzont, głębia poinformowania

Zakres wiedzy w *Mad Men* jest modelowo zbliżony do narracji wszechwiedzącej, ze względu na rozproszenie fabuły i brak budowania dramaturgii opartej na suspense, tajemnicy. Zakres poinformowania widzów wykracza poza wiedzę pojedynczych jednostek, „wiemy więcej, widzimy więcej i słyszymy więcej niż jakikolwiek bohater”⁴²¹. Występuje interferencja czasowa wydarzeń należących do różnych pasm fabularnych. Twórcy prowokują sytuacje, gdy w wątkach równoległych zostają podane informacje, poprzez które poznajmy większość serialowych sekretów. Widzowie posiadają informacje w kwestii planów, zamiarów, potencjalnych zagrożeń wynikających z intryg, czy potencjalnie zaskakujących zdarzeń, w których partycypują zarówno postacie pierwszego jak i drugiego planu. Nie występują opóźnienia w rozwiązaniu akcji celem budowania napięcia, czy nieoczekiwane zwroty akcji. Jedynie wskażę na jedno wykluczenie dotyczące tej zasady, mianowicie wątek „Tajemnica Drapera”. Twórcy zawężają dostępną informację. Prawda dotycząca jego przeszłości jest ukrywana przed widzami, w licznych retrospekcjach następuje powolne ujawnianie jego sekretu. Rozwiązanie tajemnicy, jak i samego wątku, następuje dopiero w dwunastym odcinku, gdy kłamstwo Drapera zostaje zdemaskowane przez współpracownika Campbella. W tym

⁴²¹ D.Bordwell, K. Thompson, *Film art...*, s.102.

epizodzie również, poprzez sceny retrospektywne, zostaje uzupełniona luka fabularna dotycząca tego, w jaki sposób Dick Whitman przyjął fałszywą tożsamość oficera Donalda Francis Drapera.

W pierwszym sezonie Matthew Weiner używa środków formalnych, dzięki którym widz „wnika” w umysł Donalda Drapera. Wydaje się to niezbędnym aspektem narracji by przybliżyć widzom skomplikowany charakter Drapera, pokazać ukryte motywacje działania postaci. Bohater w pierwszym sezonie kilkakrotnie doświadcza subiektywizacji mentalnych o różnym stopniu natężenia. W odcinku pilotowym, na przestrzeń diegetyczną serialu zostają nałożone dźwięki wybuchu bomb. Twórcy dają nam do zrozumienia, iż jest to rodzaj bliżej nieokreślonego wspomnienia Drapera, który leżąc na kanapie swojego gabinetu słyszy wybuchy. Twórcy „plantują” sekret, który skrywa Donald Draper (fałszywa tożsamość). W ostatnim epizodzie (S01E12) subiektywizacja jest znacznie bardziej rozbudowana. Draper wizualizuje wspólny wyjazd z rodziną na święta Bożego Narodzenia. W rzeczywistości spędza je samotnie. Zwiększona głębia poinformowania nie dezintegruje całościowego odbioru fabuły a jedynie ją uzupełnia, będąc mentalnym obrazem sekretów osobowości Drapera. W przypadku pozostałych postaci nie jest obserwowalna zwiększona głębia poinformowania.

4.3.6 Zakłócenia linearności

Serial pomimo wprowadzenia retrospekcji w szóstym, ósmym i dwunastym odcinku posiada linearny przebieg. Przywołując słowa Szczekały zastosowane zabiegi „nie dekonstruują tradycyjnego porządku a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu. Jako odbiorczo oswojone nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania – zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane”⁴²². Wprowadzone retrospekcje pełnią funkcję stricte dopowiadające, rozbudowującą wątek związany z tajemniczą przeszłością Donalda Drapera. Przywołanie scen z przeszłości po raz pierwszy występuje w odcinku szóstym. Retrospekcja pełni funkcje: informacyjną, przypomina o wątku brata Drapera - Adama (z piątego odcinka) oraz emocjonalną (akceptacja decyzji o zerwaniu kontaktów z rodziną). Ponownie z narzędzia twórcy korzystają w ósmym odcinku. Pierwsza retrospekcja rozpoczyna się i kończy twarzą

⁴²² B. Szczekała, *Mind-game films...*, s. 79.

Drapera, który patrzy w lustro. Wyodrębnia ją też biel, stopniowo przenikająca w obraz – przed i po retrospekcji. Kolejne dwie retrospekcje nie pojawiają się już na zasadzie wizji, tylko wspomnienia. Wszystkie dotyczą dzieciństwa Drapera stanowiąc epizodyczną historię opisującą warunki, w jakich wychowywał się bohater. Ostatni raz w pierwszym sezonie retrospekcje są wprowadzone do fabuły w dwunastym odcinku. W scenach obrazujących przeszłość, twórcy wyjawiają sekret Donalda Drapera pokazując, jak przejął tożsamość po zmarłym oficerze w czasie działań wojennych. Ciekawą konwencją jest umieszczenie scen z przeszłości w już zaprezentowanej retrospekcji. Pierwszym poziomem retrospekcji jest młody Draper leżący w szpitalu, jednocześnie podczas wręczania orderu przypomina sobie sytuację, w której skradł tożsamość innego żołnierza.

Poszczególne sceny tworzą samoistną historię epizodyczną, będącą nadbudowaniem treści (uzupełnieniem luk fabularnych) do wątku „Tajemnica Drapera”. Wszystkie retrospekcje odcinka są motywowane subiektywnie to znaczy wprowadzane z punktu widzenia postaci, która „relacjonuje” znany jej przebieg zdarzeń. Pojawiają się one w momencie, gdy Draper sobie o nich przypomina. Wspomnienie wywołane jest często poprzez scenograficzny rekwizyt np. pudełko ze zdjęciami czy nieśmiertelnik.

W kontekście innych postaci twórcy nie uzupełniają przebiegów fabularnych zdarzeniami retrospektywnymi.

4.3.7 Inne seriale przynależące do modelu

Schemat fabularny modelu serializacji rozproszonej nie występuje tak często, jak chętniej eksploatowane przez producentów, konstrukcje mocnej serializacji.⁴²³ Wśród tego typu produkcji spotyka się seriale wyróżniające się konceptem formalnym lub treściami, w których podejmowane są kontrowersyjne, nierzadko trudne w odbiorze treści serialowe. Do tego modelu zaliczam takie produkcje jak: *6 stóp pod ziemią* (*Six feet underground*, HBO, 2001-

⁴²³ Pisząc „nie tak często” mam na myśli wstępne badania w wyniku których typowałem seriale do poszczególnych modeli narracyjnych. O ile w przypadku mocnej serializacji wybrałam liczną grupę reprezentatywną to dla serializacji rozproszonej wytypowałam zaledwie kilka przykładów.

2005). *Shameless - Niepokorni* (*Shameless*, Showtime, 2011 - 2021), *Pozostawieni* (*The Leftovers*, HBO, 2014-2017), *Sekta* (*The Path*, Hulu, 2016-2017).

W serialu *6 stóp pod ziemią* (*Six feet underground*, HBO, 2001-2005) przedstawiono losy rodziny Fischerów, prowadzących zakład pogrzebowy. W serialu występuje tak zwany punkt katalizujący to znaczy wydarzenie zakłócające egzystencję bohaterów w postaci tragicznej śmierci głowy rodziny, Nathaniela Fisher'a (Richard Jenkins). O ile w serialach (*Niepokorni - Shameless*, *Mad Men*) wszelkie wątki był uruchamiane *in media res* tutaj kanwą dla dalszego rozwoju opowieści jest wypadek samochodowy, w którym ginie Nathaniel Fischer. Jest to wydarzenie, inicjujące proces zmian w rodzinie Fischerów będący tematem naczelnym serialu. Zwróć uwagę, iż nie występuje tutaj wątek katalizujący tzn. nie ma serii zdarzeń układających się w linię fabularną, będącą rozwinięciem sytuacji dotyczącej śmierci Nathaniela. Jest to zdarzenie jednostkowe, którego zadaniem dramaturgicznym jest zapoczątkowanie, inicjacja zdarzeń w wątkach opowiadanych równoległe. Czynnikiem napędzającym, katalizującym są za to wewnętrzne pragnienia głównych bohaterów (brak dominującej postaci), skrywane za fasadą przyjętych w rodzinie konwencji. Twórcy obrazują je w typowy dla modeli rozproszonych sposób – epizodami z życia bohaterów, eksponując dominujący problemem dla danego odcinka. Nie następuje, jednak wyeksponowanie żadnej z relacji czy wątku na pierwszy plan, mogący stanowić o konstrukcji jednoogniskowej. Na wielowątkowy konstrukt, podobnie jak w produkcji *Mad Men*, składa się sieć wątków równoległych, uzupełnionych epizodycznymi fabułami wpisanymi w schemat danego odcinka. Wątki równoległe dotyczą poszczególnych członków rodziny Fischerów. Córka Clair (Lauren Ambrose) to zbuntowana nastolatka nie potrafiąca zbudować relacji z konserwatywną matką. Jej starszy brat Nate (Peter Krause) to outsider, który uciekł do Seattle, lecz po śmierci ojca musi na nowo nauczyć się funkcjonować w rodzinnym domu, jednocześnie waha się pomiędzy przejściem po ojcu rodzinnego biznesu a ucieczką od rodziny. Jego przeciwieństwem jest David (Michael C. Hall), który podobnie jak matka nie potrafi wyzwolić się z własnych kompleksów i licznych blokad, za którymi ukrywa swoją orientację seksualną.

Przykładowo rozpatrując wątki zogniskowane wokół postaci Davida Fishera zauważalne jest charakterystyczne dla tego modelu łączenie epizodów w koherentną całość tworzącą na przestrzeni sezonu wątek równoległy, obrazujący ewolucję charakteru postaci (*character arc*). David jest introwertykiem próbującym być synem doskonałym, co według niego dyskredytuje jego homoseksualizm. Po śmierci ojca, pomimo silnie zarysowanego

konfliktu wewnętrznego, stopniowo odkrywa przed rodziną swoje preferencje seksualne, samemu wyzbywając się poczucia wstydu. W czwartym odcinku obrazowane jest to przez wątek epizodyczny, kiedy zdobywa się na odwagę, opowiedzenia swojemu partnerowi o swoich uczuciach. W następnym odcinku (S01E05) wprowadzono do fabuły kolejny dylemat, gdy David chce zastąpić ojca na stanowisku diakona w kościele. Jego partner nie zgadza się z tą decyzją, gdyż wiąże się to z koniecznością zanegowanie preferencji seksualnych przez Davida. Natomiast w odcinku szóstym, wątek zostaje rozbudowany o kolejny epizodyczny konflikt związany z tym, iż młody Fisher wstydzi się pokazać ze swoim partnerem w klubie dla gejów, co kończy się jego samotnym wyjściem i związaniem nowego romansu. To z kolei w kolejnych epizodach warunkuje proces godzenia się z byłym partnerem. Wymienione wątki rozgrywają się sukcesywnie w ramach kolejnych odcinków tworząc typowe dla seriali tradycyjnych *story A, B, C...*, ale jednocześnie są ze sobą powiązane postacią (David Fischer) i tematem (ukrywany homoseksualizm) tworząc ciągłą linię fabularną (wątek równoległy).

Podobna konstrukcja i spójność tematyczna dotyczy wątków zogniskowanych na pozostałych członkach rodziny Fisherów. Zauważalna jest emocjonalna przemiana bohaterów, na skutek wydarzeń z poszczególnych wątków epizodycznych. Nie obserwowalna jest skokowa zmiana (np. bardzo szybka decyzja produkcji narkotyków przez Waltera White w *Breaking Bad*), ale w kontekście całego sezonu relacje pomiędzy postaciami, ich charaktery są względnie odmienione.

Perypetie rodzinne uzupełnia wątek równoległy, obrazowany na przestrzeni wszystkich odcinków, pokazujący próbę zagarnięcia rodzinnej firmy Fischerów, przez dużą firmę pogrzebową. Nie pełni on jednak nadrzędnej funkcji względem pozostałych wątków.

Fabuła serialu *Shameless - Niepokorni* (*Shameless*, 2011- Showtime) - opowiada o losach wielodzietnej rodziny mieszkającej na przedmieściach Chicago. Ojciec, Frank Gallagher (William H. Macy), to zdemoralizowany, wiecznie pijany, bezrobotny awanturnik. Jego przeciwieństwem jest najstarsza córka Fiona (Emmy Rossum) altruistka, która przez nieodpowiedzialność rodziców musiała przedwcześnie dorosnąć do roli matki. Rodzinę stawia na pierwszym miejscu, zajmując się opieką nad pięciorgiem młodszego rodzeństwa. W *Shameless* twórcy korzystają z schematu opowiadania wpisującego się w model rozproszony, jednak konstrukcja jest uproszczona względem przeanalizowanego *Mad Men*. Brakuje „subtelności” w łączeniu wątków. W historii bardzo łatwo wyróżnić trzy lub cztery wątki, będące epizodami danego odcinka, oraz zauważyć wydarzenia łączące je z wątkami

w kolejnych odcinkach. W tym aspekcie struktura fabularna *Shameless* jest wręcz podręcznikowa zgodna z wytycznymi dla scenarzystów serialowych, w których naczelną zasadą jest stworzenie około czterech samodzielnych wątków na odcinek⁴²⁴. Twórcy zamiast budowania skomplikowanych relacji, pokazania złożoności ludzkich charakterów nasycają treści serialowe wydarzeniami humorystycznymi, w których zgodnie z tytułem filmu (*Niepokorni*) są przekraczane kolejne granice moralności. Ojciec zdradza syna z jego dziewczyną. Będąc bezrobotnym, pobiera zasiłek za ciotkę pogrzebaną nielegalnie w ogródku, czy sprzedaje dzieciom narkotyki w wozie do rozwożenia lodów. Pomimo ich komediowego charakteru, często wręcz zastosowanej groteski, odcinkowe „epizody” z życia bohaterów układają się w ujęciu sezonowym w wiązkę, relację z ich życia, w której widzowie obserwują sukcesywną przemianę charakterów. Dla przykładu analizując ciąg zdarzeń dotyczący Franka Gallaghery zauważymy ich epizodyczny wydźwięk. Ojciec w domu stosuje przemoc wobec jednego z synów, przez co, w akcie zemsty Steve Wilton (Justin Chatwin) przemycza go pijanego do Kanady. Powrót Franka do kraju staje się tematem kolejnego odcinka. Zaistniała sytuacja z kolei wpływa na podjęcie decyzji przez Franka o wyprowadzce z domu, co obserwujemy w kolejnym odcinku. Po długich poszukiwaniach odnajduje tymczasowe mieszkanie u rozwódki, co determinuje kolejne konflikty z jej mężem i romans z jej córką. Na poziomej strukturze jest to konstrukcja zachowująca ciągłość narracyjną równoległą, aczkolwiek obserwujemy brak pogłębionej charakterystyki postaci, zagłębienia ich psychiki, co wpływa na to, iż serial jest inaczej odbierany niż *Mad Men*.

Pomimo występowania licznych wątków równoległych wpisanych w strukturę pierwszego sezonu jak związek Fiony z Stevem (w ostatnim epizodzie następuje ich rozstanie), czy problem alkoholowy Franka żaden z nich nie spełnia warunków koniecznych by nadać mu status głównej linii fabularnej. Zastosowany schemat w połączeniu z treściami serialowymi jest na tyle atrakcyjną formułą dla widzów, iż jak do tej pory powstało dziewięć sezonów.

Pozostawieni (*The Leftovers*, HBO, 2014-2017) to serial będący ekranizacją powieści Toma Perrotty, który opowiada historię mieszkańców amerykańskiego miasteczka Mapleton, po tym, jak w niewyjaśnionych okolicznościach znika 2% ogółu ludzkości. Tytułowi „Pozostawieni” muszą pogodzić się z faktem zaginięcia bliskich im osób oraz zaakceptować brak logicznego wyjaśnienia zaistniałej sytuacji. Jakby się mogło wydawać po pierwszych minutach serialu (obraz katastrofy po zniknięciu osób) linia akcji będzie wyeksponowana na

⁴²⁴ Zob. P. Douglas, *Writing the tv...*, s. 71.

pierwszy plan, to jednak w dalszych minutach twórcy eksplorują w szczególności emocjonalną kondycję mieszkańców miasteczka. Przyglądają się wachlarzom ich reakcji i zachowań w kontekście dramatycznej sytuacji, w jakiej egzystują. Na pierwszy plan wysunięta jest rodzina Garveyów - lokalny szeryf, jego była żona, która wstąpiła do sekty o nazwie „Guilty Remnant”, oraz ich dwójka dzieci. W drugim planie obserwujemy wątki związane z pogrążoną w żałobie wdową Norą Durst (Carrie Coon), jej bratem pastorem Mattem Jamisonem (Christopher Eccleston) oraz z przywódczynią zgromadzenia „Guilty Remnant”. Życie mieszkańców jest obrazowane w sposób charakterystyczny dla serializacji rozproszonej. W odcinku pilotowym zostają wprowadzone liczne wątki równoległe, posiadające epizodyczne rozegrania fabularne, wpisane w kontekst konkretnych odcinków. Dla przykładu rozpatrzę wątek dotyczący syna szeryfa - Tommyego Garvey (Chris Zylka). Na polecenie przywódcy duchowego Holy Wayne’a ochrania jedną z jego dziewczyn, podróżując z nią po Stanach Zjednoczonych. Wątek Tomego posiada swoje odcinkowe mini przebiegi fabularne. W poszczególnych epizodach oboje doświadczają kolejnych sytuacji konfliktowych wpisanych w kontekst danego odcinka. W dziewiątym epizodzie (retrospektywnym) zostają uzupełnione luki fabularne o niezbędny kontekst, przez co linia staje się komplementarną względem całości (Tommy nim uciekł z domu był studentem z problemami emocjonalnymi, regularnie włamując się do domu swojego biologicznego ojca). Nawiązałem do tego wątku, ponieważ jest to doskonały przykład potwierdzający tezę, iż w przypadku serializacji rozproszonej, brak głównego wątku jest zastąpiony naczelnym tematem lub posiada metaforyczny serialowy problem będący spoiwem dla wątków równoległych. Jak napisano w jednej z licznych analiz tego serialu, wątek zorganizowany wokół postaci Tommiego pomimo braku wyrazistej dynamiki jest kluczem do emocjonalnej i psychologicznej podróży przez serial.⁴²⁵

W produkcji stacji Hulu - *Sekta* zobrazowano życie kilku osób przynależących do sekty wyznającej zasady fikcyjnej religii - Meyeryzmu. W serialu występuje mnogość wątków współtworzących historię, jednak bez wyraźnego zarysowania nadrzędności któregoś z nich. Do wiodących fabuł w serialu należą: „Umacnianie pozycji lidera przez Cala Roberts” (Hugh Dancy) dążącego do dyktatury wewnątrz wspólnoty, „Utrata wiary przez Eddiego Lane” (Aaron Paul), co się z tym wiąże wątek przedstawiający powolny rozpad jego małżeństwa oraz

⁴²⁵ L. Sarner, *Why Tommy is the most underrated character on „The Leftovers”, Inverse*, <https://www.inverse.com/article/30449-the-leftovers-season-3-tom-garvey-book-of-kevin-hbo> [data odczytu 20.09.2021].

poszukiwanie dowodów wskazujących na odejście od pierwotnych zasad wspólnoty, przez Eddiego. Uzupełnia je fabuła obrazująca „Śledztwo prowadzone przez FBI” w kwestii nielegalnej działalności sekty. Podobnie jak w poprzednich przykładach sytuacje są rozgrywane „fragmentarycznie” tzn. każdy z kolejnych problemów posiada odcinkowy przebieg dramaturgiczny na przestrzeni pojedynczego epizodu, całościowo tworząc wątek rozgrywany równoległe względem innych.

Należy zaznaczyć, że w serializacji rozproszonej twórcy nie unikają również wątków stricte epizodycznych. Dla przykładu w produkcji *Pozostawieni* będzie to poszukiwanie przez szeryfa skradzionej z kapliczki, figurki Jezusa (S01E04), w kolejnym epizodzie (S01E05) pokazano problem szeryfa z niewyprasowaną koszulą. W produkcji *6 stóp pod ziemią* twórcy w każdym odcinku wprowadzają stricte epizodyczne historie dotyczące śmierci, przygotowania do ceremonii pochówku i stypy pogrzebowej dla postaci trzecioplanowych, epizodycznie występującej w danym odcinku. Sekwencje otwierające każdy z odcinków (tzw. *cold open*) obrazują moment śmierci tej osoby. Tego typu wątki odczytuję jako zamknięte fabuły w ramach danego odcinka, będąc jednocześnie dopowiedzeniami w kwestii twórczych obserwacji świata, charakterystyki postaci, czy uzyskania metaforycznego wydziwisku dla problemów poruszanych w wątkach równoległych. Podkreślę, że nie są to wątki o jakich będę pisał w kolejnym podrozdziale, jako „spadkobiercach” narracji epizodycznej w kontekście tradycyjnych seriali.

Narracje rozproszone poza odmienną strukturą fabularną względem mocnej serializacji charakteryzuje inny rodzaj operowania czasem fabularnym. Różnica wynika z zastosowania odmiennego typu konstrukcji fabularnej i dominującego czynnika eksponującego bohaterów zwłaszcza łuk przemiany charakterów, ponad spektakularnym rozwojem wydarzeń (tzw. *story driven*). W produkcjach ukierunkowanych na narracje zorientowaną na równoległe wydarzenia, gdzie dominantę narracyjną pełnią relacje między postaciami, nie występuje tak zwana presja czasu. Wyjątkiem są odcinki zawierające pojedyncze wątki (np. *Mad Men* (S01E01) - „Kampania reklamowa Lucky Strike”, *Niepokorni-Shameless* (S01E12) - „Zwolnienie z aresztu”), w których dramaturgia jest intensyfikowana przez skompresowanie czasu, który posiadają bohaterowie na realizację celu. Presję czasu należy odróżnić od dynamiki w przebiegu fabularnym danej produkcji. Ta, pomimo braku wystąpienia ograniczenia czasowego, może posiadać liczne punkty zwrotne, dynamiczny rozwój relacji między bohaterami, poprzez które subiektywnie odczuwane jest zwiększone tempo narracji (np.

pierwszy odcinka *Mad Men*). Na subiektywne odczucia wpływa również liczba scen oraz dynamika montażu (krótkie ujęcia), co jednak nie jest równoważne z czasem fabularnym.

Brak „presji czasu”, w modelu rozproszonym wynika z zastosowanego typu konstrukcji fabularnej, w której nie ma nakreślonego wektora działania na jasno określony cel dla protagonistów. Presja czasu związana jest najczęściej z dominantą linii akcji, która jest eksponowana w większości produkcji przynależących do mocnej serializacji. W omawianym modelu, twórcy wybierają epizody z życia bohaterów, w których obserwujemy ich (pozornie) codzienne życie. W tym strumieniu zdarzeń czas fabularny nie jest dynamizowany, by twórcy mogli pokazać jak najwięcej czynników (konfliktów) determinujących pewne wzorce zachowań u postaci, co wyklucza rygor „tykającego zegara”. Czas fabularny jest podporządkowany zdarzeniom, które mają zostać pokazane w ramach zachodzących interakcji między bohaterami. Dla przykładu czas akcji pierwszego odcinka *Mad Men* to 24 godziny, drugiego odcinka trzy doby, trzeciego odcinek to dwie doby. Podobnie sytuacja wygląda w serialu *Shameless* czy *6 stóp pod ziemią*. Luki fabularne między odcinkami często są dłuższe (do kilkunastu dni) względem czasu wydarzeń fabularnych rozgrywających się w obrębie jednego odcinka. Również charakterystyczne są przeskoki czasowe między sezonami, w których eksponowane są okresy z życia bohaterów na tyle specyficzne, by zobrazować znaczące zmiany w ich życiu: pierwszy sezon *Mad Men* to 1960 rok (Marzec-Listopad), drugi to wydarzenia umiejscowione w 1962 roku (luty-październik), trzeci to 1963 rok. Jest to odmienny styl łączenia sezonów niż w większości przypadków mocnej serializacji. Dla przykładu w *Breaking Bad*, scena kończąca pierwszy sezon jest bezpośrednio kontynuowana w drugim sezonie.

W analizowanych seriach nie obserwowalne są zakłócenia linearności opowiadania w stopniu, który moglibyśmy rozpatrywać jak zawiłości na miarę *puzzle films*. W serialu *Niepokorni-Shameless* opowiadanie jest przedstawione chronologicznie. Widz nie doświadcza zakłóceń w wiązce temporalnej. Twórcy *Pozostawionych* korzystają z retrospekcji, których wprowadzenie jest poprzedzone wskazówkami sygnalizującymi zmiany w chronologii wydarzeń. Scenarzyści decydują się również, aby cały dziewiąty odcinek, zbudować z scen retrospektywnych, dzięki którym widzowie otrzymują informacje na temat mieszkańców miasteczka sprzed traumatycznych wydarzeń m. in. w temacie sesji psychoterapeutycznych, jakie odbywała założycielki zgromadzenia „Guilty Remnant”, rodziny Garvey’ów, czy wątku wykorzystywania nieletnich Azjatek. To ciekawy zabieg kompozycyjny, gdyż zwyczajowo

tego typu informacje są prezentowane w formie retrospekcji przedstawianych w kolejnych odcinkach, jak np. w analizowanych serialach: *Sekta*, *6 stóp pod ziemią*, *Mad Men*.

Linearny odbiór *6 stóp pod ziemią* zakłócają niespotykane w innych serialach wtrącenia sekwencji zawierających reklamy fetyszy związanych z domem pogrzebowym. Wprowadzane reklamy są wyabstrahowane z diegezy filmowej. Jest to przykład nowatorskiego konceptu formalnego, będącego znakiem rozpoznawczym neoseriali.

Stopień, w jakim twórcy udostępniają widzom informację o świecie przedstawionym jest zbliżona do narracji wszechobecnej. Wśród pięciu reprezentatywnych dla tego modelu seriali mamy mnogość postaci wysuwanych na pierwszy plan przebiegu fabularnego, często zmieniające się instancje narratorów, tym samym informację o świecie cechuje szeroki horyzont poinformowania. Wyjątkiem są sytuacje, w których twórcy celem budowania dramaturgii zawężają, dawkują informacje, będące irrelewantnymi zdarzeniami z danego wątku. Taką sytuację obserwujemy w *Mad Men*, gdy praktycznie do samego końca pierwszego sezonu nie znamy tajemnicy Drapera, który skradł tożsamość oficera poległego w czasie działań wojennych. Podobnie w *Pozostawionych*, gdy zostaje zamordowana jedna z członkiń zgromadzenia, zapewne jako ofiara linczu mieszkańców miasteczka, widz nie otrzymuje pełnej informacji, akt zbrodni nie jest pokazany. W ogólnym przebiegu fabularnym są to sytuacje jednostkowe, przez co można domniemywać o wystąpieniu szerokiego horyzontu poinformowania w tym modelu.

Charakterystyczną cechą modelu rozproszonego jest regularne występowanie subiektywizmu percepcyjnego głównych postaci w serialu. W ramach modelu średniej serializacji w treściach dominują linie relacji nad szcztątkową linią akcji. To daje twórcom możliwość zagłębienia stanów psychicznych głównych postaci. Zastosowanie aspektów narracyjnych zwiększających głębię poinformowania, wydaje się koniecznością dla twórców, którzy w sposób szczególny manifestują reprezentacje świadomości bohaterów w przebiegu fabularnym. W serialu *6 stóp pod ziemią* twórcy wykorzystują jedną z technik inwentarza chwytów dramaturgicznych, pozwalających wnikać w umysł postaci, zaliczanych przez Przyłipiaka, do procedury subiektywizacyjnej polegającej na włączeniu w strukturę fabularną obrazów mentalnych⁴²⁶. Młodzi Fischerowie regularnie doświadczają wizji, w których ojciec, przemawia do nich w ich subiektywnych fantazmatach. Ich wyimaginowane obrazy są

⁴²⁶ Zob. M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji...*, s. 242.

transponowane na rozmówców lub osoby zmarłe, przygotowywane w danym momencie do pogrzebu. W serialu *Sekta* Eddie Lane wątpiący w doktryny zgromadzenia religijnego, do którego przynależy, podczas sesji uzdrawiających (zażywania narkotyków) doświadcza licznych subiektywizacji mentalnych. Symboliczne obrazy ludzi, zwierząt stają się enigmatyczną zagadką. Również w codziennym życiu postać Lane'a doświadcza „przewidzeń” czy urojeń związanych z subiektywnym odbiorem rzeczywistości. W serialu *Pozostawieni* szeryf Garvey cierpi na zaniki pamięci. Regularnie nawiedzają go wizje dzikiej hordy psów i wędrującego jelenia. Podobnie jak samemu bohaterowi, widzom trudno zinterpretować, czy jest to obraz rzeczywistości, czy urojony świat człowieka cierpiącego na zaburzenia jaźni.

Z narzędzi pozwalających wniknąć w umysł postaci, zupełnie rezygnują twórcy serialu *Niepokorni-Shameless*. Ogólnie twórcy tej komedii zrezygnowali z rozwiązań będących wizytówką neoseriali, aczkolwiek struktura serialowa wpisuje się w schemat narracyjny serializacji rozproszonej.

4.3.8 Podsumowanie – model średniej serializacji rozproszonej

Analizowany model nazwałem serializacją rozproszoną, jednak również mógłbym użyć terminologii funkcjonującej w analizach filmów fabularnych - narracje równoległe. Termin równorzędność jest sprawdzalny w produkcjach dużego ekranu, gdzie poszczególne wątki są „skumulowane” będąc liniami narracyjnymi bez epizodycznych „przestojów”. Natomiast w neoserialach równorzędność jest realizowana, jak wskazałem w badaniach w formule epizodycznej. Tematycznie konstrukcje posiadają strukturę wpisaną w dany odcinek serialu.

W analizowanym modelu nie występuje główna linia fabularna a bohaterowie nie posiadają jasno zarysowanego celu działania. Nie jest nakreślony wzór rozwoju akcji wpisujący się w klasyczną formułę opowiadania filmowego tzn. protagonista z wyznaczonym wektorem działań, napotykający na drodze do jego realizacji różnego rodzaju sytuacje konfliktowe. „Balans” fabularny rozłożony jest głównie na wydarzenia dziejące się równoległe, jak i fabuły epizodyczne, poprzez które poznajemy problemy bohaterów. Spoiwem dla tych wątków może

być temat, problem społeczny, środowisko, w którym rozgrywają się wydarzenia serialowe, ewentualnie przesłanie czy wewnętrzna metafora nadająca sens poszczególnym wątkom.

W modelu rozproszonym zauważalne są sytuacje, w których zaakcentowanie pewnej sytuacji dramaturgicznej, a następnie jej rozwój przez kilka odcinków może wskazywać, iż dany serial przynależy do modelu mocnej serializacji, jednak potencjalnie główny wątek zostaje zakończony w połowie sezonu lub w dalszej jego części. Tym samym okazuje się, iż nie tworzy on jednostki nadrzędnej a jedynie jedną z fabuł równoległych.

Siłą napędową, „silnikiem dramaturgicznym” są emocjonalne, wewnętrzne problemy i tak zwane potrzeby ukryte, pragnienia (*need*) głównych postaci. Oczywiście produkcje serialowe różnią się od podobnie charakteryzowanych filmów fabularnych arthouse'owych, czy tzw. festiwalowych. Serial jest produktem komercyjnym. Decydenci stacji telewizyjnych i streamingowych sponsorując daną produkcję kierują się potencjalnymi progami oglądalności, ewentualnie przewidywanym zwiększeniem subskrypcji danego kanału (wspominanie trudności Matthew Weiner'a z sprzedażą scenariusza serialu *Mad Men*, nie wpisującego się w znane wcześniej w telewizji schematy). Emocjonalność, artyzm w serialach zawsze jest równoważony jakimś wątkiem epizodycznym czy inną linią fabularną, która dodaje lekkości danej produkcji a jednocześnie dynamiki w przebiegu dramaturgicznym. Podkreślam ten fakt by mieć na względzie, iż pomimo tego, że uważam ten typ serializacji najbliższy „ambitnej” formule *character driven*, gdzie człowiek staje się nadrzędny względem wydarzeń (np. *Pozostawieni* czy *Sekta*), to nie jest to twórczość na miarę dla przykładu Michaela Hanekego. Oczywiście nie jest regułą, że serializacja rozproszona to jedynie dramaty, w których twórcy pragną zagłębiać psychikę postaci, bo wymieniłem również produkcję *Niepokorni-Shamelees*, będącą komedią z elementami groteski i przerysowania.

Cechami wyróżniającymi model serializacji rozproszonej są:

- brak wątku głównego, tym samym brak wątków pobocznych,
- brak konfliktu centralnego,
- dominujące narracje równoległe,
- aspekt łączący wątki: temat, przesłanie, grupa społeczna, zawodowa,
- liczne narracje epizodyczne jako część narracji równoległych,

- eksponowanie bohaterów ponad spektakularną akcją,

Model serializacji rozproszonej można traktować jako formę przejściową między serialami stricte epizodycznymi a produkcjami zaliczanymi do modelu mocnej serializacji. Twórcy, w tym przypadku wykorzystują obydwie patenty struktury dramaturgicznej, tworząc rodzaj hybrydy narracyjnej. Przeważająca liczba wydarzeń dotyczących perypetii bohaterów opowiadana jest z wykorzystaniem linii narracyjnych ograniczonych do jednego odcinka. Jednocześnie większość wydarzeń z tych wątków jest ogniskowana wokół problemu dręczącego jednego z bohaterów, lub relacji pomiędzy postaciami, które są rozciągnięte na kilka odcinków i składają się na motywy przewodnie danego sezonu. Wydarzenia, często posiadające rozegranie odcinkowe, są jednocześnie częścią całościowego systemu. Realizując konkretną funkcję dramaturgiczną, rozwijają całościowo historię. Różnice pomiędzy poszczególnymi serialami w ramach tego modelu dotyczą „subtelności” w łączeniu i przeplataniu tych wątków.

W modelu rozproszonym widz nie doświadcza spektakularnych zwrotów akcji, zdynamizowanych scen czy fragmentarycznie galopującego tempa opowiadania. Widzowie nie odczuwają arystotelesowskiej trwogi, lęku tylko obserwują rozwój relacji między bohaterami i tworzące się w ich wyniku zależności między nimi samymi. W końcowym efekcie używając żargonu scenariopisarskiego nie „kibicujemy” protagonistom w osiągnięciu celu, lecz jedynie ich „podglądamy”, czując mniejszą lub większą empatię do nich. Tego typu konstrukcja praktycznie nie występuje wśród polskich produkcji.

4.4 Serializacja średnia epizodyczna

„Kiedy chcecie wycisnąć z gościa kasę,
nie wyciskajcie z niego wszystkiego naraz.
Róbcie to powoli”.

Christopher Moltisanti (S03E11)

4.4.1 Analiza pierwszego sezonu serialu *Rodzina Soprano*

„10 stycznia 1999 roku pewien gangster wszedł do gabinetu psychiatry i zmienił historię telewizji na zawsze...”⁴²⁷ – cytat z książki *The Sopranos Sessions* autorstwa Matt Zoller Seitz i Allan Sepinwall doskonale oddaje znaczenie serialu *Rodzina Soprano*, nie tylko w historii rozwoju amerykańskich produkcji, ale ogólne wszystkich produkcji małego ekranu. W ciągu siedmiu lat (1999-2007) stacja HBO wyprodukowała sześć sezonów (w sumie 86 odcinków). Serial na tle innych produkcji wyróżnił się rozmachem realizacyjnym i niebanalnym podejściem do tematu. Jak zauważa Filiciak od czasów *Rodziny Soprano* jesteśmy świadkami „zalewu seriali eksperymentujących z tradycyjną formułą, łamiących konwencje, ale też stawiających przed odbiorcami niemałe wymagania”⁴²⁸. Produkcja uważana jest za moment rozpoczynający kolejny etap w amerykańskiej telewizji nazywany, złotem okresem telewizji.

Serial pomimo tego, że skorzystano w nim z nowatorskich wówczas środków złożonej narracyjności, osiągnął od samego początku wysokie progi oglądalności. Dla decydentów stacji telewizyjnych (w szczególności kablowych) był to sygnał, że na serialach, w których twórcy rezygnują z dotychczasowego paradygmatu opowiadania można zarabiać czy zwiększać subskrypcje abonenckie. Oczywiście pisząc o nowatorskim sposobie opowiadania, czyli o strukturze narracyjnej nie dyskredytuję treści, które są znaczącym (choć nie jedynym) aspektem wyróżniającym serial na tle innych produkcji. W serialu odwołano się do

⁴²⁷ M. Z. Seitz, A. Sepinwa, *The Sopranos Sessions*, New York: Abrams Press, 2019, s. 19.

⁴²⁸ M. Filiciak, *TV czy nie TV? Telewizja doby post-soap*, [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. nauk. M. Filiciak i B. Giza Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2011, s. 242-243.

sprawdzonych wzorców kina gangsterskiego⁴²⁹ i zgodnie z tym, co zauważa Creeber tradycyjne pojęcie tożsamości gatunkowej zostało zrewidowane i zrekonstruowane z użyciem i przy wykorzystaniu współczesnego kontekstu.⁴³⁰ W serialu sportretowano codzienne życie jednego z przywódców mafii w New Jersey Tonego Soprano (James Gandolfini). Przywództwo obarczone jest licznymi konfliktami z innymi grupami przestępczymi, z policją, agentami federalnymi oraz z Corrado Juniorem Soprano (Dominic Chianese), roszcującym sobie prawo do zarządzania rodziną mafijną. Wątek główny został uzupełniony licznymi fabułami epizodycznymi dotyczącymi zarówno życia prywatnego Tonego, jak i innych osób przynależących do mafii.

Pomysłodawcą i showrunnerem serialu jest amerykański scenarzysta, reżyser i producent David Chase. Jako scenarzysta swoim nazwiskiem podpisuje trzydzieści epizodów, wyreżyserował również pierwszy i finałowy odcinek. W licznych wywiadach przyznaje, że inspiracją dla serialu stały się historie amerykańskich klanów mafijnych, w tym rodziny DeCavalcante. Jako pierwowzór Tonego Soprano wymienia się bossa mafii z New Jersey Gionanniego Riggi. Niezaprzeczalnie atutem serialu jest właśnie charyzmatyczna postać głównego protagonisty zaliczana w poczet współczesnych antybohaterów⁴³¹. To kolejny nowatorski element, który wyróżnia *Rodzinę Soprano* na tle wcześniejszych produkcji. O ile antybohater nie jest wymysłem XXI wieku (istniał wcześniej w filmach fabularnych, komiksach czy nawet grach) o tyle w produkcjach małego ekranu unikano wprowadzenia do historii protagonistów dwuznacznie moralnych, regularnie przekraczających normy prawne czy społeczne. Niezaprzeczalnie ważnym aspektem jest pokazanie Tonego nie tylko jako gangstera, ale także jako typowego męża, ojca, przedstawiciela klasy średniej w szlafroku, z gazetą w dłoni, mieszkającego na przedmieściach i co ważne, regularnie chodzącego na sesje psychoterapeutyczne. Idea konstrukcji tego typu postaci wybrzmiewa ze słów jednego ze scenarzystów serialu Terencea Wintera „Bohatera nie musimy lubić, musimy natomiast go

⁴²⁹ Historia Tony'ego Soprano „była prawdziwym objawieniem porównywanym nie tylko do klasyków kina gangsterskiego – trylogii „Ojciec chrzestny” („The Godfather”, od 1972) czy „Chłopców z ferajny” („Good fellas”, reż. Martin Scorsese, 1990) – ale i do arcydzieł europejskiej kinematografii i, m.in. do „Lamparta” („Il Gattopardo”, 1963) Luchina Viscontiego”. M. Pawłowska, *HBO – wzorzec współczesnej telewizji jakościowej*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1, s. 39.

⁴³⁰ G. Creeber, *The television genre book*, ..., s. 32.

⁴³¹ Wśród innych wymienia się m.in.: Waltera White z *Breaking Bad*, Omara z *Prawa ulicy*, Jackson Teller z *Synów Anarchii*, Dextera Morgana z *Dextera*, Franka Underwooda z *House of Cards*.

zrozumieć. Empatia przeważa nad sympatią. (...) Tony morduje – taki biznes – ale przecież potrafimy wczuć się w jego problemy małżeńskie, rozterki, lojalności, dylematy i zdrady”⁴³².



Zdjęcie 11. *Rodzina Soprano* S01E01, 5 min 23 s

Warto podkreślić, że scenariusz serialu nie od razu spotkał się z aprobatą szefów firm telewizyjnych. Realizacji odcinka pilotowego odmówiły stacje NBC, ABC, CBS czy kablowa FOX⁴³³. Okres poszukiwania decydentów stacji telewizyjnych, którzy zdecydowaliby się na produkcję serialu trwał przeszło dwa lata. Ostatecznie produkcję zaaprobowano HBO, które dopiero zaczynało przygodę z serialami dramatycznymi. Po wyprodukowaniu pilota znowu pojawiły się kłopoty i pytania o sens emisji tego typu serialu. David Chase był nawet skłonny dokręcić brakujące sceny i przemontować odcinek pilotowy na film fabularny, jednak w ostatniej chwili szefowie HBO dali zielone światło na produkcję serialu⁴³⁴.

Od samego początku serial przyciągnął grono stałych wielbicieli opowieści o Tonym i jego rodzinie. W czasie największej oglądalności osiągnął pułap 13,4 mln widzów, co w przypadku stacji kablowej było bardzo wysokim wynikiem. W miarę kupowania prawa do emisji przez

⁴³² A. Niezgoda, *Rozmowa z Terence'em Winterem, twórcą „Rodziny Soprano”*, „Polityka” 2012, nr 48 <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1532981,1,rozmowa-z-terenceem-winterem-tworca-rodziny-soprano.read> (data dostępu 20.11.2021).

⁴³³ B. Martin, *Difficult men...*, s. 64-65.

⁴³⁴ Tamże, s. 66.

inne telewizje krajowe, produkcję zaczęto nazywać „kultową”, przy okazji wykorzystując nazwę Soprano do promocji licznych gadżetów serialowych, począwszy od figurek, koszulek, garniturów (niektóre galerie handlowe reklamowały ubrania – wyglądać jako mafioso, jak Tony Soprano) po serialowego Cadillac Escalade, którym jeździł Soprano. Firma THQ Inc. w 2006 roku wypuściła grę komputerowa na konsolę PS3 *The Sopranos: Road to Respect*.

Od czasu projekcji ostatniego odcinka w 2007 roku pojawiły się przypuszczenia, że powstanie film oparty na fabule serialu. Śmierć odtwórcy głównej roli Jamesa Gandolfini w 2013 roku położyła kres spekulacjom na temat realizacji filmu fabularnego o rodzinie Soprano. Producenci natomiast zdecydowali się nakręcić prequel fabularny *Wszyscy święci New Jersey* (2021, reż. Alan Taylor), w którym zobrazowano początki mafijnych powiązań w New Jersey.

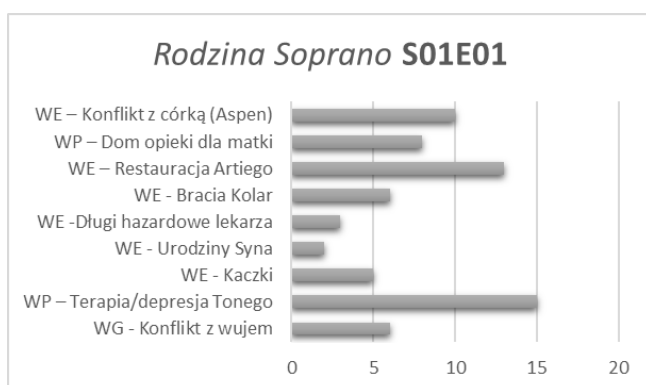
4.4.2 Rozkład wątków

W poniższych tabelach przedstawiono wyniki analiz rozkładu wątków w poszczególnych odcinkach pierwszego sezonu serialu *Rodzina Soprano*. Każdy wiersz tabeli odpowiada jednej scenie analizowanego odcinka, natomiast w kolumnach zaznaczono wystąpienie (X) lub brak pojedynczego wątku. Dodatkowe oznaczenia, odpowiednio: PI - punkt inicjujący, PZ - punkt zwrotny, PK - punkt kulminacyjny, dotyczą struktury dramaturgicznej.

W oparciu o dane z tabel sporządzono wykresy obrazujące długość trwania poszczególnych wątków w danym epizodzie. Zastosowane skróty w tabeli: WG- wątek główny, WP – wątek poboczny, WR – wątek równoległy, WE – wątek epizodyczny.

Tabela/Wykres 4.4.1 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 1

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE - Kaczki	WE - Urodziny Syna	WE -Długi hazardowe lekarza	WE - Bracia Kolar	WE – Restauracja Artiego	WP – Dom opieki dla matki	WE – Konflikt z córką (Aspen)
1		X							
2		X							
3		X	X	X					X
4					X – PI				
5		X							
6					X				
7	X					X – PI	X -PI		
8	X						X		
9		X						X	
10		X – PZ	X	X				X	
11		X							
12									
13						X			
14	X – PI					X-PK			
15									X
16									X – PI
17		X	X					X	
18						X	X		
19								X	
20		X						X	
21	X				X – PZ		X		
22									X – PZ
23							X		
24		X							
25							X		
26									X
27		X				X – PK			
28							X		
29		X							
30									
31		X – PZ						X	X
32							X -PZ		X
33							X		X
34									X
35							X – PK		
36		X	X – PK						
37						X	X		
38	X – PZ							X	
39	X	X					X	X	X
Suma	6	15	5	2	3	6	13	8	10



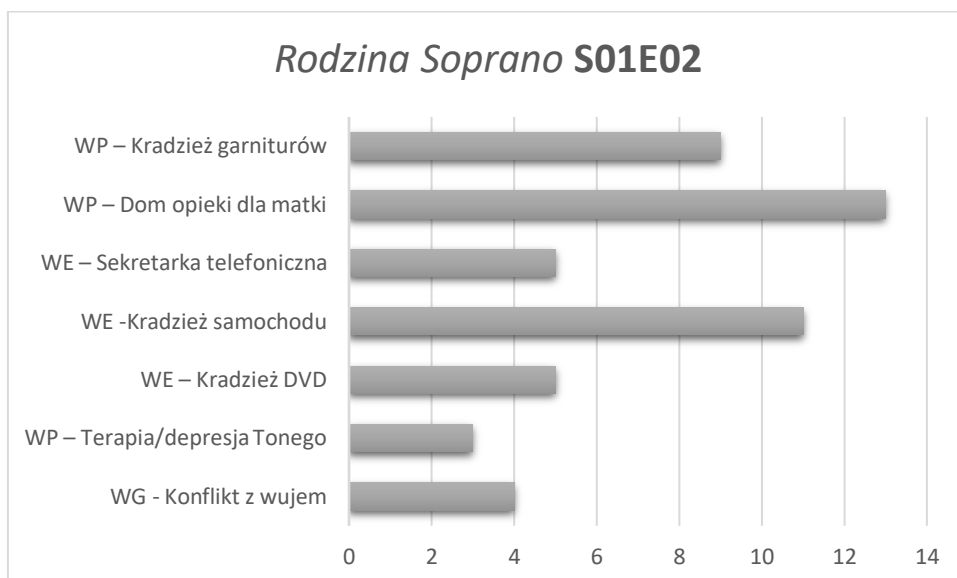
Źródło: Opracowanie własne

W pierwszym odcinku wystąpił wątek główny – „Konflikt z wujem”, który obejmował 6 scen, najważniejszy wątek poboczny – „Terapia/depresja Tonego” był rozwijany przez 15 scen, kolejny wyróżniony wątek poboczny – „Dom opieki dla matki” wprowadzano w 6 scenach

natomiast wątki epizodyczne obejmowały od 2 do 13 scen. Niektóre wątki epizodyczne posiadały korelację z innymi wątkami. Przykładowo WE – „Kaczki” wskazuje na silny związek z wątkiem pobocznym – „Terapia/depresja Tonego”.

Tabela/Wykres 4.4.2 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 2

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Kradzież DVD	WE - Kradzież samochodu	WE – Sekretarka telefoniczna	WP – Dom opieki dla matki	WP – Kradzież garniturów
1	X				X		X
2			X – PI				
3				X – PI			
4				X	X		
5			X	X			
6				X	X	X	
7						X – PI	
8				X	X	X	
9						X	
10				X – PZ			
11				X			
12		X				X – PZ	
13	X					X	
14	X		X			X	
15				X			
16						X	
17	X		X				
18			X – PK				
19				X			
20				X – PZ			
21						X	
22						X	
23		X				X	
24							X
25							X – PI
26						X	
27							X
28							X – PZ
29						X – PK	
30							X
31							X
32				X – PK			
32							X
33		X					X
34					X – PK		
Suma	4	3	5	11	5	13	9

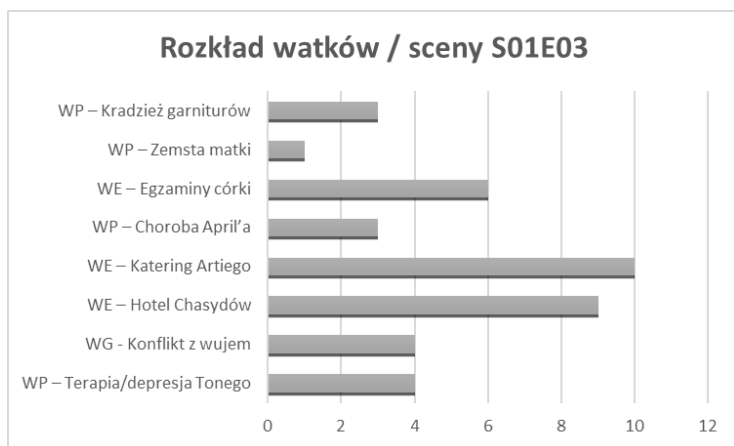


Źródło: Opracowanie własne

W epizodzie drugim – „Konflikt z wujem”, pomimo, iż jest wątkiem głównym w całej strukturze pojawiał się jedynie w czterech scenach, wątek poboczny – „Dom opieki dla matki”, sygnalizowany w poprzednim odcinku uzyskał pełną strukturę dramaturgiczną i został zamknięty, stanowiąc punkt wyjścia do kolejnego etapu relacji między Tonym, a jego matką. Jeśli chodzi o wątek epizodyczny rozgrywający się z pełną konstrukcją dramaturgiczną jest nim „Kradzież samochodu”. Natomiast „Kradzież garniturów”, wątek poboczny obejmujący osiem scen, w tym odcinku buduje dramaturgiczne napięcie pozostawiając widza bez punktu kulminacyjnego.

Tabela/Wykres 4.4.3 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 3

Nazwa wątku/numer sceny	WP – Terapia/depresja Tonego	WG - Konflikt z wujem	WE – Hotel Chasydów	WE – Katering Artiego	WP – Choroba April'a	WE – Egzamin y córki	WP – Zemsta matki	WP – Kradzież garniturów
1								X
2		X						
3	X							
4	X							
5			X – PI		X			
6						X		
7						X – PI		
8				X				
9				X				
10			X					
11			X					
12				X – PZ				
13						X		
14						X		
15					X			
16	X				X			
17				X				
18						X – PZ		
19				X				
20				X				
21			X					
22				X				
23			X					
24			X					
25			X					
26			X – PK					
27				X – PZ				
28				X – PK				
29				X	X			
30		X					X	
31	X		X		X			
32						X		
33		X						X
34		X						X
Suma	4	4	9	10	3	6	1	3

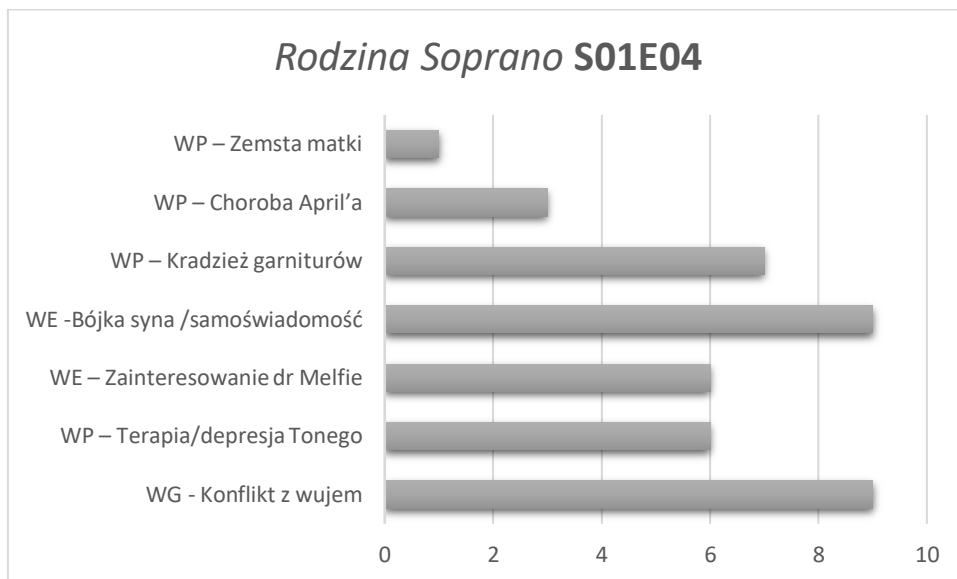


Źródło: Opracowanie własne

W trzecim odcinku wątek główny pojawił się na początku i w zakończeniu odcinka, obejmując jedynie 4 sceny, podobnie jak wątek poboczny opisujący spotkania terapeutyczne. Odnajdziemy także dwa dominujące wątki epizodyczne: „Katering Artiego” i „Hotel Chasydów”, które są opowiadane przez – odpowiednio – dziewięć i dziesięć scen. Największą niezależność ma w tym przypadku sprawa wzajemnych roszczeń w żydowskiej rodzinie. „Katering Artiego” ma element kontynuacji jako efekt wątku, w którym restauracja Artiego została spalona.

Tabela/Wykres 4.4.4 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 4

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Zainteresowanie dr Melfie	WE -Bójka syna /samoświadomość	WP – Kradzież garniturów	WP – Choroba April'a	WP – Zemsta matki
1		X	X				
2		X					
3				X			
4					X		
5					X		
6				X – PI			
7		X					
8		X	X				
9					X		
10				X			
11							X
12			X – PI				
13					X	X	
14	X				X		
15	X				X – PK		
16	X				X		
17			X – PZ				
18			X				
19	X						
20				X			
21				X – PZ			
22		X					
23		X					
24							
25				X – PK			
26	X – PZ					X – PK	
27	X						
28	X – PK						
29				X			
30			X – PK				
31				X			
32	X						
32	X			X		X	
Suma	9	6	6	9	7	3	1

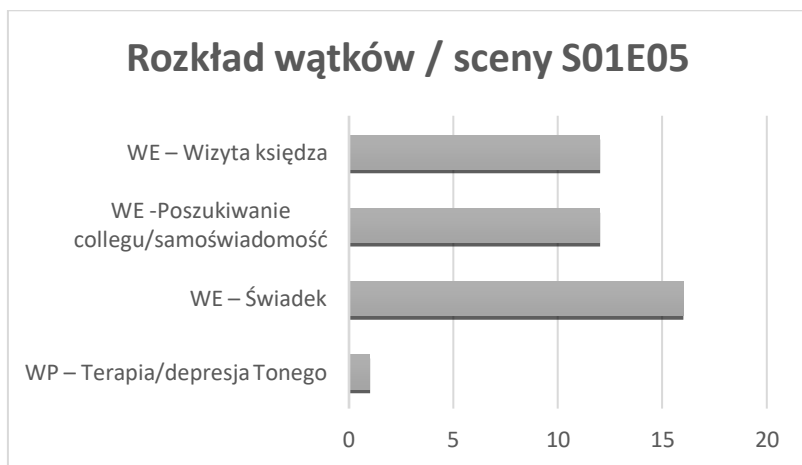


Źródło: Opracowanie własne

Wątek główny w tym odcinku rozwijany jest w dziewięciu scenach. Co więcej, uzyskuje wyraziste przełamanie fabularno-dramaturgiczne, będące w ujęciu całego sezonu punktem zwrotnym w relacji Tony – Corrado Soprano. Siedem scen posiada wątek poboczny – kontynuowany z poprzedniego odcinka, czyli rozwinięcie sprawy kradzieży garniturów i jej konsekwencji. Wśród wątków epizodycznych zwrócę uwagę na fabułę „Bójka syna”. To przykład narracji wpisanej w ramy jednego odcinka, jednak w wyniku zaistniałych zdarzeń syn Tonego zostaje uświadomiony w temacie gangsterskiej profesji swojego ojca. Jednocześnie, co należy zaznaczyć, nie skutkuje to fabularnym rozwojem tego motywu. Chłopiec zrozumiał kim jest jego ojciec, aczkolwiek ten fakt nie jest wykorzystany do rozwoju wątków w kolejnych odcinkach.

Tabela/Wykres 4.4.5 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 5

Nazwa wątku/numer sceny	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Świadek	WE - Poszukiwanie kolegu/samoświadomość	WE – Wizyta księdza
1			X – PI	
2			X	
3		X – PI		
4		X	X	
5		X – PZ		
6				
7		X		
8				X – PI
9			X	
10				X
11		X	X	
12	X			X
13		X		
14				X
15		X		
16		X		
17		X		
18		X		
19		X		
20				X – PZ
21		X – PZ	X	
22				X
23		X		
24				X
25				X
26		X	X	
27			X	
28				X – PK
29		X		
30		X- PK		
31			X	
32			X	X
32			X	
33			X	X
Suma	1	16	12	12

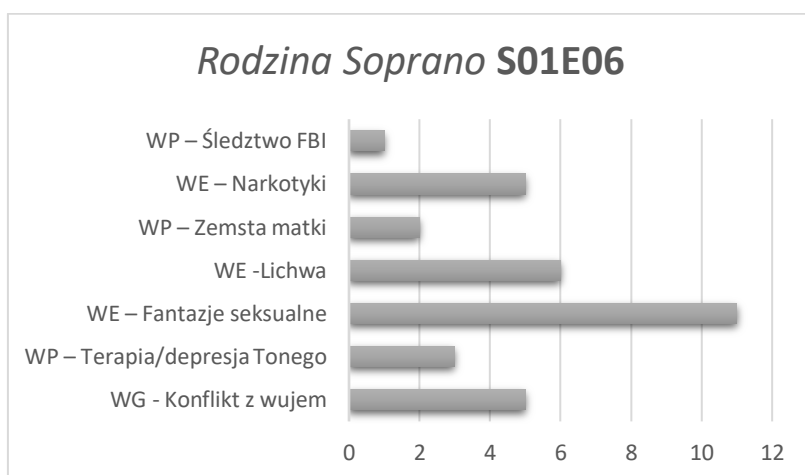


W odcinku piątym nie ma nawiązania do wątku głównego, zaś terapia Tonego jest jedynie zaznaczona w jednej scenie. W to miejsce scenarzyści włączają trzy wątki epizodyczne silnie związane z trzema bohaterami. Główny protagonista morduje świadka koronnego – tu po raz

pierwszy z taką siłą jest wyeksponowana ciemna strona osobowości Tonego. Wizyta księdza podporządkowana jest ukazaniu psychologii żony, a „Poszukiwanie collegeu” staje się pretekstem do ukazania rosnącej świadomości córki, iż ojciec jest mafiozą.

Tabela/Wykres 4.4.6 *Rodzina Soprano – sezon 1 odcinek 6*

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Fantazje seksualne	WE -Lichwa	WP – Zemsta matki	WE – Narkotyki	WP – Śledztwo FBI
1			X				
2		X	X – PI				
3						X	
4						X – PI	
5				X	X		
6				X			
7				X			
8			X				
9				X		X	
10			X				
11		X					
12			X				
13				X – PK			
14			X				
15			X – PZ				
16		X	X				
17							
18							
19						X – PZ	
20	X					X	
21	X				X		
22			X				
23	X		X				
24	X						
25				X			
26			X – PK				
27	X						
28							X – PI
Suma	5	3	11	6	2	5	1

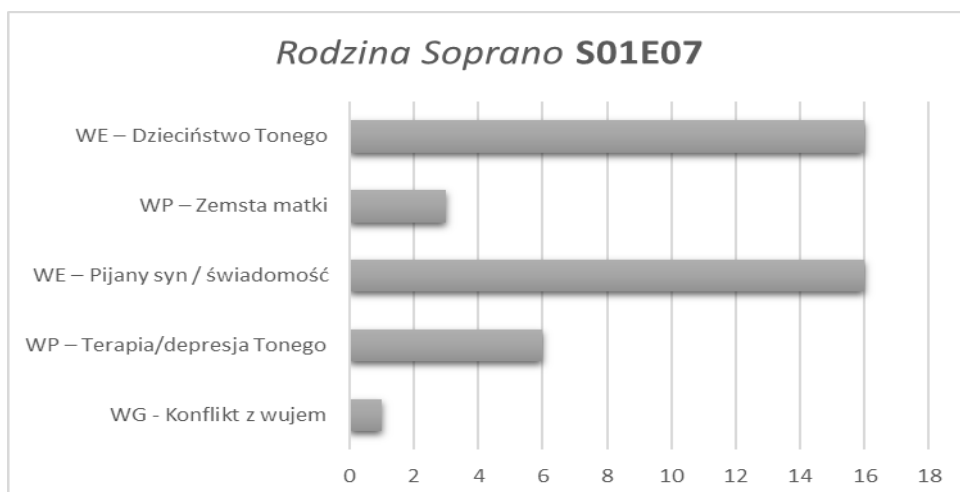


Źródło: Opracowanie własne

W szóstym epizodzie wątek główny jest rozwijany przez sześć scen, na dwadzieścia osiem ogółem. Zdarzenia dotyczące konfliktu Tonego z matką zostały zawarte w dwóch scenach. Treści odcinka budowane są poprzez wątki epizodyczne. Należy zaznaczyć, iż zostaje wprowadzona dodatkowa fabuła, w jednej scenie, dotycząca śledztwa FBI (agenci robią zdjęcia na pogrzebie byłego szefa mafii Jacka Aprila). Ten wątek ma swój odrębny przebieg, na przestrzeni kolejnych odcinków (w szczególności w finałowych). Scena z udziałem agentów federalnych pełni dwie zasadnicze funkcje. Pierwsza to konieczność plantowania (zainicjowania) intrygi śledztwa prowadzonego przez FBI. Druga kwestia dotyczy rozwoju charakteru syna Tonego Soprano. W poszczególnych ujęciach eksponowana jest twarz chłopca przyglądającego się z daleka pracy agentów, co sugeruje na uzyskanie przez postać świadomości w temacie profesji swojego ojca.

Tabela/Wykres 4.4.7 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 7

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Pijany syn / świadomość	WP – Zemsta matki	WE – Dzieciństwo Tonego
1			X – PI		
2					
3			X		
4			X – PZ	X	
5			X		
6		X	X		
7		X	X		
8					X – PI
9					X
10		X	X		
11			X		
12			X		
13			X		
14				X	
15			X		
16		X	X		X
17					X
18					
19					X
20					X
21					X
22					X
23					X
24					X
25		X			X
26					X – PZ
28					X
29					X
30					X
31		X			
32					X
32	X			X	
33			X – PK		
34			X		
35			X		
36			X		
Suma	1	6	16	3	16

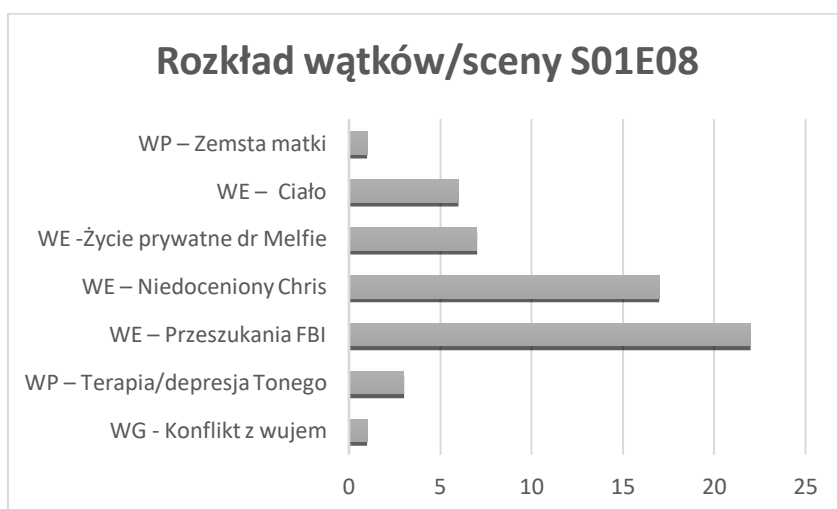


Źródło: Opracowanie własne

W tym odcinku poza treściami epizodycznymi rozwijany jest wątek główny oraz dwa wątki poboczne „Zemsta matki” i „Depresja Tonego”. Warto zwrócić uwagę na dysproporcję w liczebności scen przypisanych danym rodzajom fabuły. Każdy z dwu wątków epizodycznych jest opowiadany przez szesnaście scen, opozycyjnie wątek główny to zaledwie jedna scena, zaś konflikt pomiędzy Tonym a jego matką jest obrazowany w trzech scenach. Zauważę, że wątki epizodyczne doskonale korespondują ze sobą tworząc komplementarną całość. Sceny retrospektywne dotyczące młodości Tonego, w których obserwujemy jego relacje z rodzicami są zestawione z problemami emocjonalnymi jego syna. Obydwa podjęte w tym odcinku tematy dotyczą negatywnych wzorców zachowań, które rodzice przekazują dzieciom. Dodatkowa funkcja fabularna scen retrospektywnych, to budowanie backgroundu życia Soprano będącego niejako usprawiedliwieniem jego niemoralnych czynów (postać antybohatera).

Tabela/Wykres 4.4.8 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 8

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Przeszukania FBI	WE – Niedoceniony Chris	WE -Życie prywatne dr Melfie	WE – Ciało	WP – Zemsta matki
1				X		X	
2				X		X – PI	
3				X			
4			X				
5			X – PI				
6			X				
7			X				
8			X				
9			X				
10			X	X			
11			X	X			
12			X				
13			X				
14				X			
15					X – PI		
16				X			
17				X			
18			X	X			
19			X	X			
20			X				
21			X				
22			X				
23			X				
24		X	X				
25				X		X	
26				X		X	
27				X		X – PK	
28					X		
29				X			
30				X		X	
31			X				
32			X				
32		X	X		X		
33			X – PK				
34			X		X		
35		X			X – PK		
36	X						X
37				X			
38					X		
38				X			
Suma	1	3	22	17	6	6	1

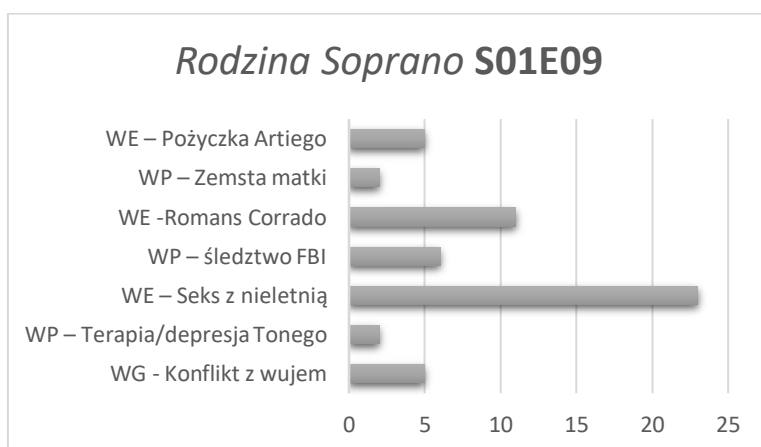


Źródło: Opracowanie własne

Ogólny rozkład liczby scen względem poszczególnych wątków jest podobny do obserwowanego zjawiska z poprzedniego odcinka. Obrazowanie konfliktu Tonego zarówno z matką, jak i Corrado Soprano to zaledwie jedna scena. Dominują cztery wątki epizodyczne wśród których dwa najdłuższe to odpowiednio 22 sceny „Przeszukania FBI” i „Niedoceniony Chris” 17 scen. Przeanalizuję pokrótce epizodyczny wymiar wątku dotyczącego śledztwa prowadzonego przez agentów federalnych („Przeszukania”). Pomimo tego, że zdarzenia dotyczące śledztwa FBI skierowanego przeciwko mafii klasyfikuję do wątku pobocznego, tę fabułę wyodrębniłem, jako epizod wpisany tylko w ramy ósmego odcinka. Rozpatrywane dla tego wątku wydarzenia nie są kontynuacją sytuacji z poprzednich odcinków. Punkt inicjujący dramaturgię jest „niespodziewany” tzn. nie wynika z wcześniejszych sytuacji fabularnych – na przyjęciu weselnym, na którym spotykają się przedstawiciele mafii, pojawia się plotka, że FBI przygotowuje oskarżenie przeciwko kilku osobom. Dla członków mafii oznacza to niebezpieczeństwo w postaci niespodziewanego aresztowania lub nagłego przeszukania domu. W tej fabule scenarzyści nie skupiają się na samym śledztwie (agenci federalni pojawiają się zaledwie w jednej scenie) tylko na gangsterach, próbujących zatuszować wszelkie dowody popełnionych zbrodni, mogących być materiałami w sprawie sądowej. To powoduje, że obserwujemy epizodycznie rozwijający się wątek, który pod koniec odcinka zostaje „wygaszony” bez żadnych konsekwencji dla rozwoju dalszej dramaturgii w serialu. Fabuła zostaje zakończona klimaksem w postaci bezowocnego przeszukania domu Tonego przez agentów FBI. Z powodu braku dowodów nie zostają wszczęte sprawy karne, nikt nie jest aresztowany. Fabuła została kreatywnie skorelowana z innym wątkiem z tego odcinka, w którym Chris czuje się niedocenionym człowiekiem. Jego depresję pogłębia fakt, że FBI nie stawia mu żadnych oskarżeń, co według niego świadczy o niskiej pozycji w strukturze mafijnej.

Tabela/Wykres 4.4.9 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 9

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Seks z nieletnią	WP – śledztwo FBI	WE -Romans Corrado	WP – Zemsta matki	WE – Pożyczka Artiego
1	X					X	
2			X				
3				X			X
4				X	X		
5	X			X			
6			X – PI				
7		X	X				
8					X		
9				X		X	
10			X – PZ				
11			X				
12					X – PI		
13			X	X			X
14			X				
15				X	X		
16			X				
17					X – PZ		
18			X		X		
19			X		X		
20			X				X
21			X				
22			X				
23			X – PZ				
24			X				
25	X						
26	X		X		X		
27			X				X
28	X				X		
29		X	X				
30			X				X
31			X				
32			X		X – PK		
32							
33			X – PK				
34			X				
Suma	5	2	23	6	11	2	5



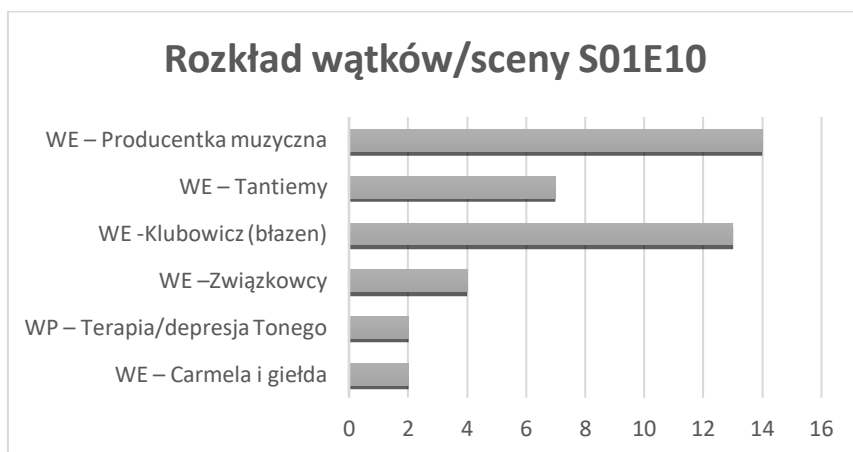
Źródło: Opracowanie własne

Kontynuowanie strategii serializacji epizodycznej z dominacją fabuł wpisanych w strukturę jednego odcinka buduje charakter także tego odcinka. Motywem przewodnim dwu wątków

epizodycznych są relacje partnerskie. Ponownie występuje tematyczne połączenie poszczególnych wątków, w których eksponowana jest sfera życia seksualnego człowieka, aczkolwiek osób w zupełnie odmiennych sytuacjach. W pierwszym (23 sceny), opowiedziano historię nauczyciela tworzącego związek z nieletnią uczennicą. W drugim podjęto temat romansu Wujka Corrado z kobietą. Zwróć uwagę na powiązanie epizodyczności z konfliktem centralnym. Scenarzyści obrazują sytuację, gdy Tony Soprano żartuje z romansu swojego Wuja, czym wzbudza jego gniew. Te pozornie komediowe okoliczności, pomimo ich zaistnienia w ramach epizodycznej fabuły wpływają na eskalację konfliktu między mężczyznami. Wątki poboczne eksponowane są w dwóch scenach, wątek główny to pięć scen.

Tabela/Wykres 4.4.10 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 10

Nazwa wątku/numer sceny	WE – Carmela i gietda	WP – Terapia/depresja Tonego	WE – Związkowcy	WE - Klubowicz (błazen)	WE – Tantiemy	WE – Producentka muzyczna
1			X			
2			X – PI			
3			X	X – PI		
4			X – PK			
5					X	X
6					X – PI	X – PI
7					X	
8					X – PZ	
9						X
10				X		
11						X – PZ
12						X
13					X	
14				X		
15						X
16						?
17						X
18		X		X		
19				X		
20				X		
21					X	
22						X
23						X
24	X			X		
25				X		
26						X
27						X – PZ
28		X		X		
29					X – PZ	
30						X – PK
31	X			X		
32				X – PK		
32				X		
33						X
34				X		
Suma	2	2	4	13	7	14

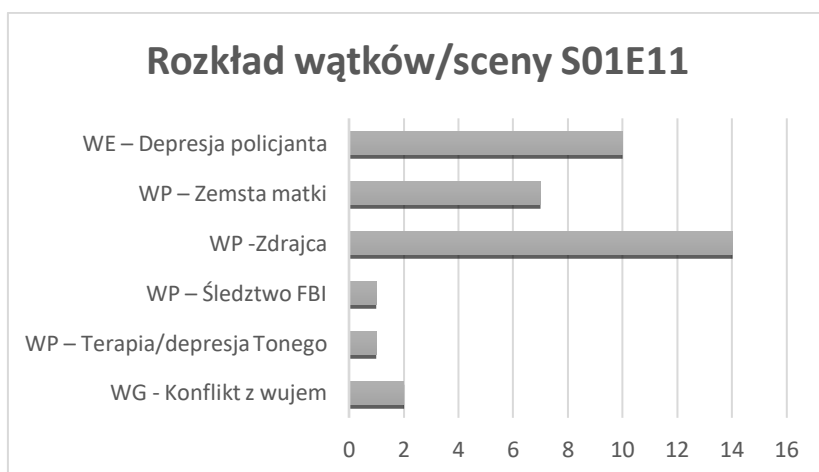


Źródło: Opracowanie własne

W dziesiątym odcinku tematem przewodnim są problemy bohaterów osadzone w kontekście szeroko rozumianego przemysłu muzycznego. Twórcy wprowadzili dwie fabuły epizodyczne. W pierwszym wątku Adrianna stara się, bezskutecznie, wypromować, zespół muzyczny. W drugim, czarnoskóry gangster próbuje wymusić na Hermanie Rabkinie (Jerry Adler) zapłatę tantiem z tytułu bezprawnego wykorzystanie przez jego firmę motywu muzycznego. Zauważalna jest korelacja pomiędzy tymi dwoma wątkami w kwestii tematu (przemysł muzyczny), jak i postaci - występującego epizodycznie czarnoskórego gangstera. Historia odcinka jest uzupełniona dwoma wątkami: „Związkowcy” (4 sceny) i „Klubowicz” (13 scen). Ten drugi ma nie tyle znaczenie dla całościowego rozwoju wydarzeń fabularnych, co obrazuje sytuację społeczną Tonego. Mężczyzna pomimo próby integracji z sąsiadami i ich znajomymi spotyka się z ostracyzmem, przez co zostaje „skazany” na budowanie relacji wewnątrz przestępczego półświatka. Zaledwie dwie sceny zostały wykorzystane by zbudować mikro fabułę, gdy Carmela próbuje pomnożyć pieniądze rodzinne, inwestując na giełdzie. W tym odcinku nie występują zdarzenia zawierające konflikt Tonego z wujem Juniorem, czy z apodyktyczną matką.

Tabela/Wykres 4.4.11 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 11

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WP – Śledztwo FBI	WP -Zdrajca	WP – Zemsta matki	WE – Depresja policjanta
1				X		
2				X		
3			X	X – PI		
4				X		
5				X – PZ		X – PI
6					X	
7				X		
8		X			X	
9				X		X
10					X	
11				X		
12				X		
13					X	
14				X		
15				X		
16				X		X
17						X
18						X
19						X
20						X
21						X – PK
22						X
23						X
24	X – PZ				X	
25					X	
26				X	X	
27				X – PZ		
28	X					
Suma	2	1	1	14	7	10



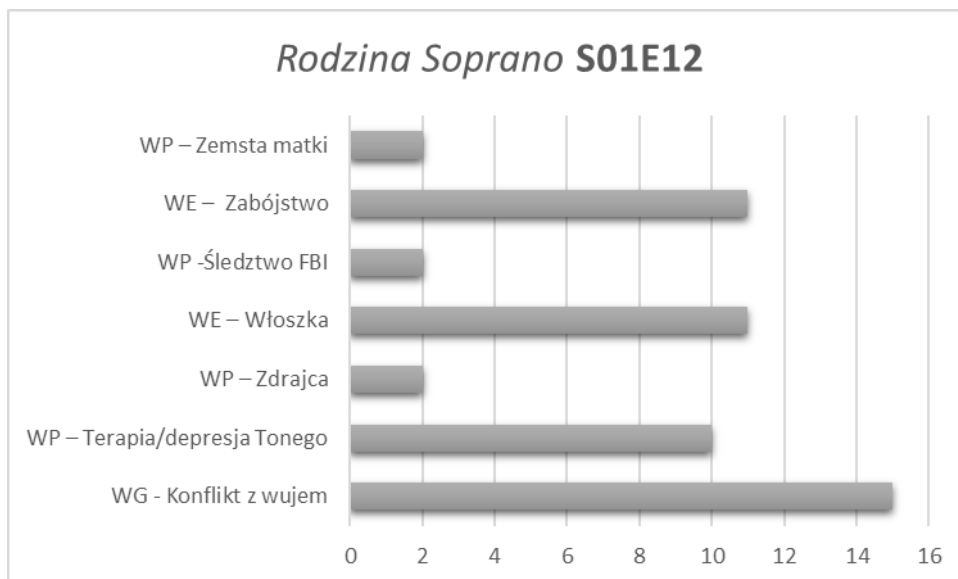
Źródło: Opracowanie własne

Pomimo, iż jest to odcinek jedenasty z ogólnej liczby trzynastu w pierwszym sezonie *Rodziny Soprano* twórcy nadal realizują politykę serializacji epizodycznej. Dominują wątki

o charakterze „jednoodcinkowym”. Pierwszy z wątków (14 scen) dotyczy poszukiwania zdrajcy mafii, który rzekomo ma współpracować z FBI, w drugim (10 scen) zobrazowano dramat policjanta, który na skutek depresji, jak i problemów finansowych popełnia samobójstwo. Wątek główny to dwie sceny. W jednym z wątków pobocznych jest nawiązanie do śledztwa FBI (1 scena), gdyż w kolejnych epizodach wydarzenia z udziałem agentów federalnych będą pełniły ważną funkcję fabularną.

Tabela/Wykres 4.4.12 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 12

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WP – Zdrajca	WE – Włoszka	WP - Śledztwo FBI	WE – Zabójstwo	WP – Zemsta matki
1			X				
2		X					
3		X					
4		X		X – PI			
5		X					
6	X	X				X – PZ	
7	X	X	X				
8				X			
9							
10	X					X	
11	X					X	
12	X					X	
13	X					X	
14		X		X			
15				X			
16				X			
17				X			
18	X						X
19				X			
20	X						X
21	X						
22	X					X	
23	X					X – PZ	
24	X	X - PZ				X	
25					X		
26	X				X	X	
27	X					X	
28	X					X	
29		X		X			
30							
31							
32				X – PK			
33				X			
33		X		X			
Suma	15	10	2	11	2	11	2

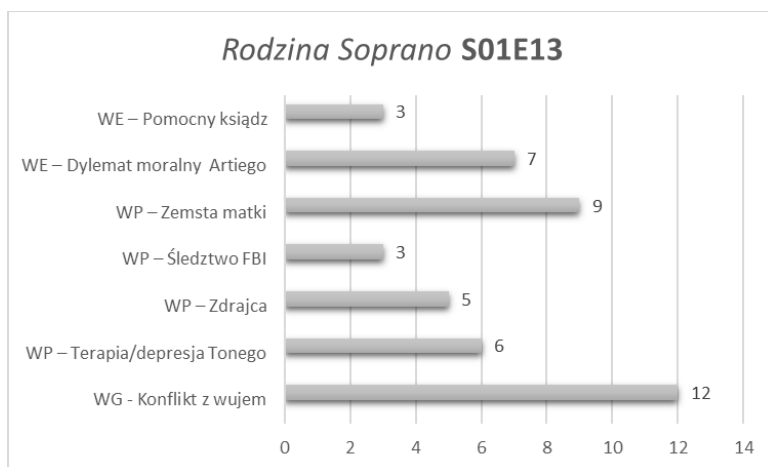


Źródło: Opracowanie własne

W dwunastym odcinku zauważalna jest zmiana w hierarchizacji wątków. W przeciwieństwie do poprzednich epizodów główna fabuła jest realizowana w piętnastu scenach na trzydzieści trzy ogółem. W ramach rozwoju tego wątku twórcy wprowadzają, punkt zwrotny, gdy Wuj Junior zleca zabójstwo swojego bratanka Tonego Soprano. Odwołując się do wykładni paradygmatu Syda Fielda można wnioskować, iż po tym zdarzeniu nastąpi trzeci akt, to co zwykle nazywać się w filmach fabularnych finałem. Naturalną konsekwencją, wątek główny wraz z wspomagającymi go wątkami pobocznymi jest wyeksponowany na pierwszy plan kosztem epizodyczności. By podkreślić finałową dramaturgię, wątek dotyczący depresji zostaje wzmocniony poprzez pokazanie nasilających się objawów chorobowych Tonego Soprano. W tym celu twórcy wprowadzają wątek epizodyczny, w którym Tony nawiązuje znajomość z młodą Włoszką. Jak się okazuje w ostatnich scenach odcinka, są to jedynie jego urojenia. Podobne rozwiązanie dotyczy sytuacji zabójstwa. W ramach wątku głównego obserwujemy eskalację konfliktu pomiędzy Tonym a jego wujem, jednocześnie w jej ramach funkcjonuje wątek epizodyczny, przedstawiający perypetie dwójki zabójców bezskutecznie próbujących zabić Tonego.

Tabela/Wykres 4.4.13 *Rodzina Soprano* – sezon 1 odcinek 13

Nazwa wątku/numer sceny	WG - Konflikt z wujem	WP – Terapia/depresja Tonego	WP – Zdrajca	WP – Śledztwo FBI	WP – Zemsta matki	WE – Dylemat moralny Artiego	WE – Pomocny ksiądz
1			X				
2			X – PZ				
3			X				
4			X – PK				
5					X		
6					X		
7		X – PK			X		
8						X	
9						X	
10							X
11			X				
12					X – PZ		
13	X				X		
14							
15	X				X		
16	X						
17		X					
18		X					
19	X				X	X	
20	X				X		
21						X	
22		X- PK					
23							X – PZ
24						X	
25	X						
26	X						
27	X						
28	X			X – PK			
29	X			X			
30				X			
31						X	
32	X						
32							X PK
33					X – PK		
34		X					
35							
36						X	
37	X	X					
38							
Suma	12	6	5	3	9	7	3



Źródło: Opracowanie własne

W finałowym odcinku obserwujemy zakończenie wszystkich wątków pobocznych, jak i głównego. Fabuły epizodyczne są zredukowane do minimum: zaledwie dwa wątki opowiedziane odpowiednio w ciągu siedmiu i trzech scen. Tematycznie są tak skonstruowane by wspomagały końcową dramaturgię. Twórcy jednak pomimo „pozornego” domknięcia wątków pobocznych, jak i głównego nie rozwiązują spraw w sposób jednoznaczny. Matka znajduje „azyl” w szpitalu, symulując chorobę serca połączoną z utratą pamięci. Wuj Junior zostaje aresztowany, unikając zemsty Tonego. Tego typu zakończenie pozwala twórcom rozwijać poszczególne fabuły. Co charakterystyczne, dla narracji serialowej, w kolejnych sezonach następuje zupełny zwrot w relacjach między mężczyznami. W trzecim sezonie Tony wręcz będzie otaczał opieką wuja Corrado Juniora i chronił przed potencjalnym niebezpieczeństwem ze strony innych gangsterów.

4.4.3 Omówienie wyników. Rozkład wielowątkowy

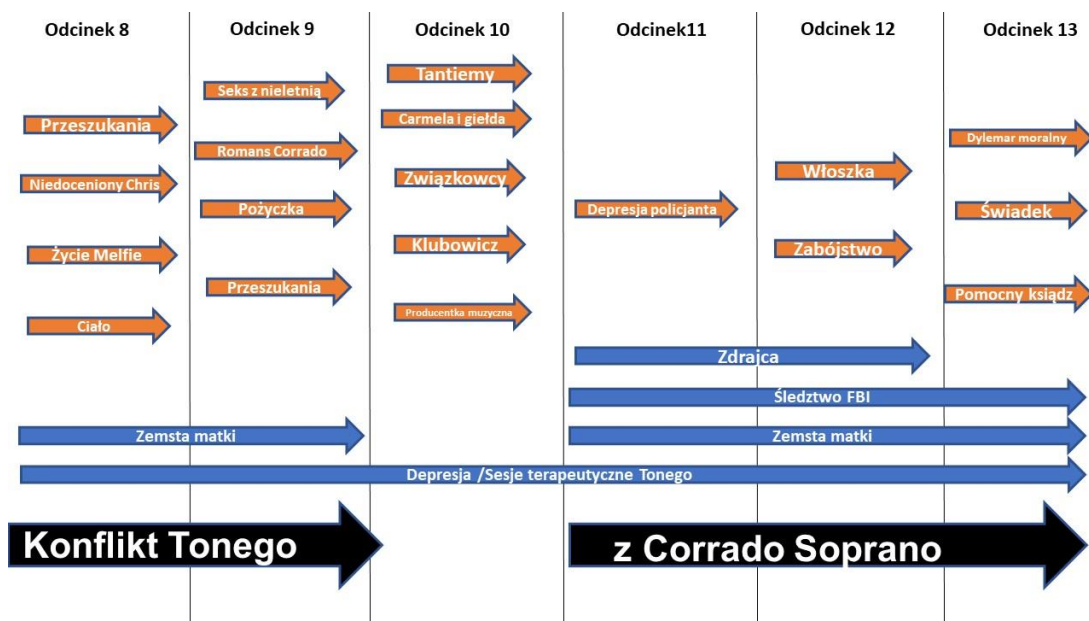
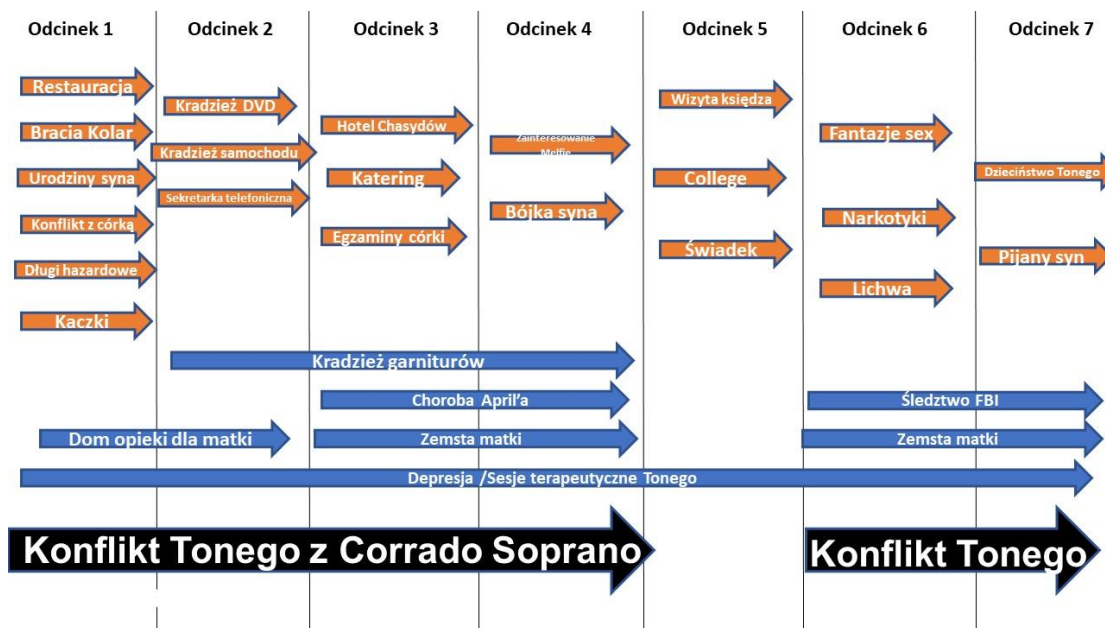
W pierwszym sezonie *Rodzinie Soprano* można wyróżnić 49 wątków ogółem. W tym:

wątek główny – 1,

wątki poboczne – 7,

wątki epizodyczne – 41.

Rys. 11. Rozkład wątków w poszczególnych odcinkach serialu *Rodzina Soprano*.



Źródło: Opracowanie własne.

Na powyższym rozkładzie kolorem czarnym zaznaczono wątek główny serialu, którego fabuła jest uzupełniona poprzez wątki poboczne, zaznaczone na kolor niebieski. Pomarańczowe strzałki pokazują rozmieszczenie wątków epizodycznych, w poszczególnych odcinkach, stanowiących właściwą treść odcinków w analizowanej produkcji.

Serial *Rodzina Soprano* zaliczam do produkcji średnio serializowanych o budowie epizodycznej. W tym typie seryjności jest obserwowalna nadrzędność epizodycznych wątków w strukturze odcinków, ponad kontynuacyjnością fabularną. Jest to układ opozycyjny względem mocnej serializacji (np. *Westworld*, *Breaking Bad*), w której poszczególne odcinki nie mogą funkcjonować jako samodzielne, zamknięte fabuły. Jak czytamy w *The Sopranos: Episodic storytelling* David Chase w pierwotnym zamiarze chciał stworzyć mini opowieści filmowe o postaciach gangsterów i ich świecie, natomiast producenci HBO wymusili mocniejszą serializację wpływającą na zachowanie kontynuacyjności pomiędzy odcinkami⁴³⁵, przez co zauważalna jest konstrukcja zawierająca wątki poboczne. Stacja wcześniej zdobyła pierwsze doświadczenia w produkcji seriali kontynuowanych (m.in. *Więzienie Oz*), tym samym była zorientowana na rozwijanie tej strategii twórczej. Jak zauważa Mittell finalnie widzowie otrzymali serial będący, z jednej strony oparty na tradycyjnej formule fabuł zamkniętych w ramach jednego odcinka, a jednocześnie wątków sukcesywnie rozwijanych na przestrzeni kolejnych epizodów. Dzięki takiej praktyce twórczej, większość z odcinków można oglądać poza kolejnością. Bez znajomości wcześniejszych wydarzeń czy kontekstu konstrukcja serialu nadal pozwala zrozumieć przebieg historii⁴³⁶. Kristin Thompson zaznacza, że „narracja w *Rodzinie Soprano* zawiera od jednego do dwóch wątków (*strands*) zamkniętych w ramach jednego epizodu, podczas gdy pięć lub sześć kontynuowanych linii fabularnych (*plotlines*) jest procedowana przez kolejne odcinki, niektóre dynamicznie, inne powolnie”⁴³⁷. Wśród wątków realizowanych w pierwszym sezonie wymienia: wizyty Tonego u psychiatry, konflikt Carmeli z córką, konflikty zewnętrznie grupy, spór Tonego z wujem Corrado Juniorem, jego problemy z chorą matką i synem poznającym profesję ojca⁴³⁸. Jak wynika z przeprowadzonych badań, wątków o konstrukcji epizodycznej jest więcej, bo zawierają się w przedziale od jednego do czterech w zależności od odcinka (wyjątkiem jest odcinek pilotowy - sześć). To właśnie one tworzą klimat, ton serialowy i stanowią właściwą treść poszczególnych epizodów. Dlatego analizując serial reprezentatywny dla tego modelu skupię się głównie na opisie wątków epizodycznych, będących wyróżnikiem badanej struktury.

Jak wskazałem w części teoretycznej pracy wątki epizodyczne są samodzielnymi historiami o znikomym powiązaniu z wątkiem głównym (o ile taki występuje) i są ograniczone

⁴³⁵ Zob. S. O’Sullivan, *The Sopranos: Episodic storytelling*, [w:] *How to watch Television*, ed. E. Thompson, J. Mittell, New York: New York University Press, 2020, s. 80-81.

⁴³⁶ Zob. J. Mittell, *Complex Tv...*, s. 29.

⁴³⁷ K. Thompson, *Storytelling...*, s. 53.

⁴³⁸ Tamże.

do jednego epizodu. Oczywiście sceny poprzedzające czy kończące mogą się pojawić odpowiednio w odcinku wcześniejszym lub następnym, jednak właściwe „rozegranie” dramaturgiczne ma miejsce w ramach jednego odcinka serialowego. Pod względem czasu fabularnego w konstrukcji całego sezonu wątki tego rodzaju są również najkrótsze wśród innych typów wątków (rozpatrując ich długość względem innych fabuł rozgrywanych przez kilka lub kilkanaście odcinków). Natomiast w konkretnych odcinkach hierarchizacja wygląda odwrotnie, to wątki epizodyczne uzyskują dominację w strukturze odcinka. W przeciwieństwie do typowych seriali epizodycznych realia świata *Rodziny Soprano*, w ramach których egzystują bohaterowie ulegają modyfikacjom np. mafijne układy są zawiązywane i zrywane. Relacje między postaciami, jak i one same zmieniają się, zaznaczony jest zatem wyrazisty *character arc*. Jak podkreśla Martin te fabuły „są tworzone w celach rozrywkowych (*entertaining*), jednak pogłębiają i rozwijają naszą wiedzę”⁴³⁹. Tym samym wątki epizodyczne, stanowiące główny budulec historii poszczególnych odcinków, zawierają zdarzenia fabularne będące nośnikami informacji wpływającymi na zmiany w dalszej części historii, budując relacje przyczynowo-skutkowe między kolejnymi epizodami.

Rozpatrzę pozornie niezależną fabułę dotyczącą podpalenia restauracji Artiego przez ludzi Tonego Soprano. Wątek jest rozwijany w 13 scenach pierwszego epizodu. Posiada punkt inicjujący – jest nim informacja, iż Junior Corrado zamierza dokonać w restauracji zabójstwa. Tony chcąc uchronić restauratora przed utratą klientów, stara się wszelkimi możliwymi środkami doprowadzić do zamknięcia restauracji, by nie dokonano w niej potencjalnego zabójstwa. Kiedy pokojowe metody zawodzą, w punkcie kulminacyjnym wątku, ludzie Tonego podpalają restaurację. Zgodnie z obserwacją Mittella, w kwestii epizodyczności treści serialowych *Rodziny Soprano*, nie trzeba znać wcześniejszych wydarzeń by zrozumieć fabułę, ponieważ wątek posiada scenę ekspozycyjną wprowadzającą w dany problem, rozwinięcie i punkt kulminacyjny kończący fabułę. Jednak w przeciwieństwie do seriali tradycyjnych, do wydarzeń z tego wątku następują odwołania w dalszych odcinkach. W trzecim odcinku pokrzywdzony właściciel restauracji skarży się Tonemu na niekorzystną sytuację materialną, brak pracy i brak wypłaty odszkodowania od ubezpieczyciela. Jest to, co prawda, składowa kolejnego wątku epizodycznego w ramach zdarzeń prezentowanych w tym odcinku, niemniej jednak pierwotna fabuła („Restauracja Artiego”) ma wyraźne następstwa, narusza *status quo* przedstawionego świata. Zdarzenia z tego wątku prowokują również sytuację w ostatnim

⁴³⁹ B. Martin, *Difficult men...*, s. 91.

odcinku, gdy restaurator grozi Tonemu, że go zabije, gdyż po rozmowie z matką gangstera podejrzewa, że to on podpalił jego restaurację. Opisana sytuacja z dwunastego odcinka jest nagłym odwołaniem do wątku dotyczącego podpalenia restauracji celem sprowokowania konfliktu sytuacyjnego (zagrożenie życia Tonego). Jest to przykład epizodyczności, w ramach której może nastąpić odwołanie do wydarzeń zaprezentowanych w ramach danego wątku, aczkolwiek nie są to fabuły poboczne czy równoległe, sukcesywnie rozwijane na przestrzeni kilku odcinków. Pełne rozegranie fabularno-dramaturgiczne wątku „Restauracja Artiego” następuje w pierwszym odcinku, późniejsze odwołania, nawiązania do tej fabuły, są wykorzystywane jako uzupełnienie (np. zwiększenie dramaturgii w ostatnim odcinku – zagrożenie życia Tonego) innego elementu układanki historii serialowej.

Wątki epizodyczne, stanowiące główną treść seriali w tych modelach, są skorelowane z łukiem charakterologicznym poszczególnych postaci, będąc nośnikami informacji, przez które bohaterowie uzyskują większe uświadomienie. Odwołam się do wątku epizodycznego z czwartego odcinka obrazującego konflikt syna Tonego z jednym z kolegów w szkole. Kiedy ma dojść do „finałowej bójki” agresor wycofuje się i załagadza napięcie. Młody Anthony nie rozumie zaistniałej sytuacji, zwraca się do siostry z prośbą o wyjaśnienia. Ta wyjawia mu sekret o mafijnych konotacjach ich ojca. W rezultacie na skutek wydarzeń fabularnych z tego wątku Anthony nabywa to, co nazywam „uświadomieniem” postaci. Podobne wnioski można wysnuć analizując wątki dotyczące córki Meadow. Protagonistka, w wyniku wspólnej wyprawy z ojcem w poszukiwaniu koleżki (piąty odcinek), umacnia się w przekonaniu, iż jej rodzic regularnie łamie normy prawne lub nawet dopuszcza się zbrodni. Reasumując, postać uzyskała większy horyzont poinformowania, ale jednocześnie nie jest to wykorzystane w dalszym rozwoju historii (np. w śledztwie FBI i powołaniu dzieci Tonego na świadków). Takie uwarunkowanie w rozwoju fabuły wynika z założenia, jakie powziął Chase. Pomimo tworzenia narracji ciągłych, głównym celem w każdym epizodzie, było zastosowanie takiej konstrukcji dla poszczególnych wątków by finalnie każdy odcinek był mini filmem (*minimovie*)⁴⁴⁰.

Poza opisanymi tutaj przykładami, historie odcinkowe zbudowane są również z wątków epizodycznych, których elementy składowe nie wpływają na ewolucję charakterów postaci, a przekazane informacje fabularne nie są wykorzystywane w późniejszym etapie rozwoju historii serialowej. W piątym odcinku w wątku „Wizyta księdza”, Carmela Soprano (Edie Falco) podczas odwiedzin Ojca Phila Intintola (Paul Schulze), spowiada się, ujawniając kilka

⁴⁴⁰ B. Martin, *Difficult men...*, s. 90.

tajemnic z życia męża Tonego, jednocześnie przechodząc symboliczną metamorfozę. Tego typu zdarzenia w mocnej serializacji niewątpliwie w sposób znaczący wpłynęłyby na dalszy rozwój wydarzeń, natomiast w tym przypadku jest brak takowej korelacji. Pod koniec odcinka sytuacja pomiędzy Carmelą a księdzem zostaje „ustabilizowana” tzn. są przywrócone warunki wyjściowe, realia świata nie są zmienione. Pani Soprano, pod wpływem spowiedzi zaczyna rozumieć, iż pozostając bierną obserwatorką zbrodni, jednocześnie staje się „cichym” współnikiem przestępczego procederu męża. Jednak samouświadomienie postaci, ten „katartyczny moment samowiedzy, co charakterystyczne, nigdy nie zostanie wykorzystany”⁴⁴¹ w dalszych wydarzeniach fabularnych. Pomimo aktywności mogącej potencjalnie wpłynąć na zmianę jej osobowości, jak „zawieranie nowych znajomości, poszukiwanie okazji do rozwoju kariery, zmiany wyglądu, otoczenia czy nawet pozostawienie męża, Carmele cechuje charakterologiczny *staus quo*.”⁴⁴².

Opisany wątek posiada wyraziście zarysowaną strukturę dramaturgiczną: wstęp, punkt inicjujący, zwrotny, kulminację i scenę wybrzmienia. Jest przedstawiony w 12 scenach na 36 ogółem, stanowiąc jedną z trzech fabuł epizodycznych tego odcinka (pozostałe to „Poszukiwanie koledżu” i „Świadek”). Ten odcinek jest doskonałym przykładem *stricte* epizodycznej natury serialu *Rodzina Soprano*.

Podobnie jak w tradycyjnych seriach twórcy wprowadzają w kilku odcinkach, krótkie wątki komediowe. W seriach proceduralnych tego typu fabuły (nazywane zazwyczaj *D story*) stanowią jedynie uzupełnienie (dopełnienie) treści dla danej produkcji, pełniąc funkcję odciążającą dla głównych fabuł w danym epizodzie.⁴⁴³ Taki wątek zauważalny jest w *Rodzinie Soprano* w drugim odcinku, gdy poprzez pięć scen zobrazowano problemy, jednego z pracowników Tonego, z obsługą nowego aparatu telefonicznego. Podobną funkcję pełni w ósmym odcinku wątek „Ciało”. Bratanek Tonego - Christopher Moltisanti (Michael Imperioli) doświadcza nocnych koszmarów, przez co postanawia odkopać zwłoki zabitego kilka tygodni wcześniej człowieka (nawiązanie do wątku z drugiego odcinka „Bracia Kolar”). Treści są zaprezentowane w formie komediowej, motyw dręczących go koszmarów zostaje sfinalizowany wraz z końcem ósmego epizodu.

⁴⁴¹ Tamże, s. 91.

⁴⁴² Zob. J. Mittell, *Complex TV...*, s. 135.

⁴⁴³ Zob. P. Douglas, *Writing the TV...*, s. 71.

O epizodycznym charakterze konstrukcji serialu świadczą również sekwencje otwierające poszczególne odcinki *Rodziny Soprano*. W serialach epizodycznych jedną z funkcji scen otwarcia jest ukazanie konfliktu centralnego, wprowadzenia w główną problematykę danego odcinka. W konstrukcji epizodycznej ze względu na zamkniętą fabularnie budowę odcinków, jest to związane z ekspozycją ukierunkowaną na eksplikację *story A*, czyli jednego z dominujących wątków danego odcinka⁴⁴⁴. W scenach otwarcia w *Rodzinie Soprano* twórcy stosują podobne strategie wprowadzające, plantując wydarzenia przynależące do jednego z wątków epizodycznych danego odcinka, pomijając główną fabułę. Dla przykładu w odcinku czwartym jest to scena, w której twórcy wizualizują sen Tonego o psychoterapeutce, będący wprowadzeniem do jednego z wątków epizodycznych „Zainteresowanie dr Melfie”. W scenie otwarcia z piątego odcinka Tony jedzie samochodem z córką rozmawiając o wyborze odpowiedniego dla niej koledżu, który to temat jest sukcesywnie rozwijany w tym epizodzie. Jest to jeden z dominujących wątków w tym odcinku. W siódmym epizodzie obserwujemy sekwencję, w której młody Anthony wymiotuje podczas treningu, co staje się prologiem tematu związanego z problemami emocjonalnymi syna rozwijanymi sukcesywnie w tym epizodzie. Wyjątkiem od tej zasady są finałowe odcinki, gdy w scenach otwarcia obrazowany jest jeden z wątków pobocznych związanych bezpośrednio z zabójstwem Tonego. Warto nadmienić, iż w otwarciach nie ma repetycji z poprzednich odcinków często będących integralną częścią mocnej serializacji.

Powyżej opisano charakterystyczne aspekty dotyczące fabuł epizodycznych w *Rodzinie Soprano*. Celem stworzenia konstrukcji kontynuowanej stanowiącej naczelną element złożonej narracyjności, twórcy wprowadzają do serialu wątki poboczne sukcesywnie rozwijane na przestrzeni kilku odcinków oraz wątek główny. Wśród fabuł pobocznych zaobserwowano siedem wątków: „Terapia/depresja Tonego, Dom opieki dla matki, Zemsta matki, Choroba April’a, Zdrajca, Śledztwo FBI, Kradzież garniturów”. W konstrukcji fabuł pobocznych niezauważalne są odstępstwa od konstrukcji linii fabularnych występujących w innych modelach narracyjnych. Zdarzenia zaprezentowane w ramach danego wątku są sukcesywnie rozwijane na przestrzeni kilku odcinków i wykazują korelację z wątkiem głównym. Ukazane wydarzenia w ramach poszczególnych fabuł pobocznych posiadają zróżnicowaną długość. Mogą to być trzy epizody jak w przypadku historii dotyczącej choroby nowotworowej szefa mafii w New Jersey Jacka

⁴⁴⁴ A. Borowiecki, *Typology of opening scenes in the new generation of TV series*, „Kultura-Społeczeństwo-Edukacja” 2021, nr 19(1), s. 121-122.

Aprila, czy śledztwa prowadzonego przez FBI. W przypadku wątku dotyczącego depresji Tonego czy konfliktu z matką, zdarzenia są sukcesywnie rozwijany na przestrzeni wszystkich odcinków. Wszystkie wątki współtworzą i zawierają informacje kluczowe dla progresji głównego wątku opartego na konflikcie pomiędzy Tonym a wujem Juniorem o przywództwo w mafii. Wspomniany wątek nosi znamiona głównej linii fabularnej, zgodnie z definicją przyjętą dla tego typu fabuł: zasadnicza (wiodąca) rola w historii serialowej, zdarzenia zogniskowane wokół głównych postaci, występujący na przestrzeni trwania całego sezonu (lub całego serialu). Należy zaznaczyć, że serial bez tej fabuły, czy nawet przy jej mniejszym znaczeniu w kształtowaniu historii serialowej, nadal tworzyłby spójną kompozycję. Konflikt z wujem Juniorem jest znaczącym elementem pierwszego sezonu, aczkolwiek niekoniecznym dla stworzenia historii serialowej, ponieważ głównym budulcem są fabuły o charakterze epizodycznym. Widać to po strategii twórczej, poprzez którą w zależności od odcinka różnie jest kształtowana kompozycja hierarchizacji wątków. Niektóre z historii odcinkowych są tworzone wyłącznie w oparciu o fabuły epizodyczne, bez zarysowania głównego wątku. Odcinek piąty zbudowany jest wyłącznie na trzech fabułach, zamkniętych w ramach jednego epizodu. Nie ma sceny, w której nastąpiłoby odwołanie, czy to do konfliktu Tonego z matką czy Corrado Juniorem. Pojawia się jedna scena dotycząca sesji psychoterapeutycznej, co nie zmienia faktu, że odcinek cechuje epizodyczność narracyjna. Podobną konstrukcję posiada odcinek dziesiąty, gdzie historia budowana jest na motywie przewodnim związanym z różnymi aspektami show-biznesu medialnego. W epizodycznych fabułach pokazano problemy: Chrisa bezskutecznie piszącego scenariusz filmowy, jego dziewczyny Adrianny próbującej wypromować grupę muzyczną oraz Hermana Rabkina, który bez uzyskania licencji wykorzystał fragment utworu, skomponowanego przez czarnoskórych muzyków. Podobnie jak w poprzednim przykładzie, w tym odcinku nie ma sceny, w której nastąpiłoby nawiązanie do konfliktu centralnego w serialu.



Zdjęcie 12. *Rodzina Soprano* S01E03, 23 min 14 s

Oczywiście w większości odcinków wątek główny jest progresywnie rozwijany z różnym natężeniem zdarzeń w poszczególnych scenach. W ósmym epizodzie wprowadzono tylko jedną scenę, w której zaprezentowano składową wątku głównego. Wuj Junior podczas odwiedzin Livi dowiaduje się, iż Tony uczestniczy w sesjach psychoterapeutycznych. Zagęszczenie wydarzeń dotyczących konfliktu pomiędzy Corrado Soprano a jego bratankiem ma miejsce pod koniec sezonu, gdy dwa kończące odcinki są praktycznie całościowo zbudowane na rozwoju konfliktu centralnego oraz ściśle skorelowanych z nim wątków pobocznych.

Poza progresywnym rozwojem wydarzeń w ramach poszczególnych fabuł pobocznych, kontynuacyjność międzyodcinkowa jest zauważalna na poziomie zwiększenia się świadomości niektórych z postaci. Bohaterowie partycypując czy to w wydarzeniach z wątków epizodycznych, czy pobocznych odkrywają, doświadczają sytuacji, na skutek których zwiększa się ich wiedza w kwestii relacji wewnątrzrodzinnych. Dla przykładu w odcinku siódmym scenarzyści prezentują dwa wątki, powiązane tematycznie, dotyczące relacji pomiędzy ojcem a synem. W scenach retrospektywnych pokazano dzieciństwo Tonego, który jako dziecko regularnie był konfrontowany z negatywnymi wzorcami zachowań swoich rodziców. W drugim wątku zobrazowano problemy emocjonalne młodego Anthoniego oraz jego relacje z ojcem. Obydwie fabuły są połączone podobnym motywem przewodnim. Tony po sesjach z psychoterapeutką zauważa negatywne czynniki kształtujące jego osobowość a bezpośrednio

związane z jego relacją z rodzicami. Dzięki zdiagnozowaniu toksycznych stosunków panujących w jego rodzinie sam stara się nie powtarzać tych błędów i dąży do tego, aby umocnić więzi ze swoimi dziećmi. Opisany problem wyeksponowano w siódmym odcinku. Twórcy nie wykorzystują więcej tego motywu w pierwszym sezonie, aczkolwiek Tony uzyskał większą świadomość dotyczącą przenoszenia negatywnych wzorców zachowań na syna.

Charakterystyczną w wielowątkowej konstrukcji *Rodziny Soprano* jest fabuła dotycząca depresji gangstera, realizowana poprzez sceny obrazujące sesje terapeutyczne Tonego w gabinecie psycholog Jennifer Melfi. Gangster opowiada o swoich problemach zarówno zawodowych, jak i prywatnych, będących następstwem sytuacji konfliktowych, zaprezentowanych w danym odcinku. Poruszane, podczas sesji psychoterapeutycznych, kwestie stanowią uzupełnienie fabuł pobocznych lub epizodycznych. Dla przykładu w odcinku dziewiątym twórcy wprowadzają historię nieletniej dziewczyny, wykorzystywanej seksualnie przez trenera piłki nożnej. W sprawę angażuje się Tony, który sam chce wymierzyć sprawiedliwość, zabijając trenera. Odcinek, podobnie jak inne epizody posiada kilka scen obrazujących sesje terapeutyczne Tonego. Tematem naczelnym tych spotkań staje się problem przedstawiony w wątku „Seks z nieletnią”, tym samym terapia z psychoanalitykiem pomimo tego, iż klasyfikuję ją w strukturze narracyjnej jako osobny wątek, jest ściśle skorelowana z fabułą epizodyczną. Jest to nowatorskie wykorzystanie wątku, który zgodnie z definicją stanowi samodzielną jednostkę (posiada postacie, wokół których jest budowany: Jennifer Melfi i Tony Soprano, indywidualny temat – leczenie depresji Tonego Soprano oraz charakterystyczne punkty zwrotne). Jednocześnie jest skorelowany z większością linii narracyjnych zogniskowanych na postaci Tonego Soprano, eksplikuując jego emocjonalne problemy.



Zdjęcie 13. *Rodzina Soprano* S01E01 5min 23 s

Twórcy *Rodziny Soprano*, wykorzystując schemat konstrukcji wielowątkowej z seriali epizodycznych, jednocześnie modyfikują go poprzez wprowadzenie elementów narracyjnych zapewniających ciągłość fabularną prezentowanej historii. Jednak nie jest to sposób opowiadania, jaki występuje w serializacji mocnej. W przypadku tego serialu fabuła główna wraz z pobocznymi wątkami stanowi niewielką część opowieści. Natomiast zasadniczą regułą w kształtowaniu treści serialowych jest użycie wątków epizodycznych. W pierwszym sezonie nie zauważalne są fabuły prezentowane równolegle.

Warto zauważyć, iż analizowany tutaj pierwszy sezon posiada zarysowaną główną linię fabularną opartą na konflikcie z wujem Juniorem, jednak w późniejszych sezonach twórcy porzucili (lub nie mieli koncepcji, by go wyeksponować) jednolity wątek główny, realizowany w ramach jednego sezonu. Chase, podkreśla w wywiadach dotyczących serialu, że tworząc serialową strukturę miał jasno zarysowaną wizję konfliktu pomiędzy Tonym a dwójką antagonistów, jego matką i Juniorem. Domykając wydarzenie fabularne z pierwszego sezonu w drugiej transzy serialu musiał wprowadzić dodatkowe postacie m.in: siostrę Tonego czy starszego brata Jackie Aprile'a celem budowania nowych sytuacji konfliktowych⁴⁴⁵. Jednak, jak można zaobserwować, kompozycja kolejnych transz serialu oparta została jedynie na wątkach równoległych i epizodycznych. Wprowadzenie wątku głównego w pierwszym sezonie było naturalną konsekwencją tego, że scenariusz był modyfikowany pod kątem jego potencjalnej realizacji jako filmu fabularnego. Nadmienię, że rozpatrując serial w ujęciu całościowym dominantą dramaturgiczną pozostaje konflikt głównego protagonisty, czy to z innymi grupami przestępczymi, czy z organami ścigania. Niezmiennym pozostaje fakt, że zawsze stawką jest władza w strukturach mafijnych a nadrzędnym celem Tonego, zarysowanym na przestrzeni wszystkich sezonów, dążenie do pełnej władzy.

⁴⁴⁵ Zob. B. Martin, *Difficult Men...*, s. 157-158.

4.4.4 Struktura dramaturgiczna wątków

W analizowanym serialu, pomimo epizodycznej budowy, wykorzystano formalne elementy złożonej narracyjności wpływające na ciągłość fabularną poszczególnych odcinków. Spójność w prezentowanej historii, poza ogniskowaniem wydarzeń wokół tytułowej rodziny Soprano, uzyskano przez wprowadzenie wątków progresywnie rozwijanych na przestrzeni kolejnych odcinków pierwszego sezonu. Wśród nich dominującymi są: „Terapia/depresja Tonego”, „Zemsta matki” i „Konflikt z wujem Juniorem”. Jak podkreśla w licznych wywiadach ojciec projektu, David Chase, jego pierwotnym zamiarem było pokazanie historii rozpoczynającej się od ataku paniki Tonego, a kończącej motywem matki pragnącej go zabić⁴⁴⁶. Finalnie na pierwszym planie, wśród wątków pobocznych, wyeksponowano silnie zarysowany konflikt pomiędzy Tonym Soprano a jego wujem Corrado Soprano. To właśnie on stanowi nadrzędny element tej historii, będąc „spoiwem” dla innych fabuł pobocznych, dynamizując rozwój makro dramaturgii serialowej. Poniższy diagram ilustruje rozkład poszczególnych akcentów dramaturgicznych wątku głównego w pierwszym sezonie.

Rys. 12. Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu *Rodziny Soprano*.



Źródło: opracowanie własne

⁴⁴⁶Tamże, s. 70.

W pilotowym odcinku następuje zawiązanie akcji. Tony Soprano sprzeciwia się Corrado Juniorowi by ten dokonał zabójstwa jednego z byłych przywódców mafii, w restauracji pozostającej pod jego protekcją. Poprzez to wydarzenie zostaje zawiązana oś konfliktu między mężczyznami. Spór wewnątrz rodziny mafijnej przybiera na sile aż do odcinka czwartego, kiedy umiera dotychczasowy szef grupy przestępczej New Jersey – Jackie Aprile. Jako następcy są wskazywani zarówno Tony Soprano, jak i jego wuj. Pomimo konfliktu następuje pokojowe rozstrzygnięcie. Tony oficjalnie aprobeuje szefostwo Corrado Juniora, samemu jednak zamierza zakulisowo zarządzać strukturą przestępczą. Powyższy zwrot akcji jest typowym przykładem punktu zwrotnego kończącego wydarzenia aktu pierwszego. Zostaje ustalona nowa równowaga.

Akt drugi to podwójna gra gangstera oraz powolne odkrywanie prawdy przez wuja Juniora, co prowadzi do ponownej eskalacji konfliktu. Warto zwrócić uwagę, że postać Tonego Soprano prowadzona jest zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami scenariopisarskimi tzn. przed finałowym aktem, cytując Russina, „bohater zawodzi, przegrywa walkę, gdy własne słabości biorą nad nim górę i cel wydaje się nieosiągalny”⁴⁴⁷. Scenarzyści serialowi doprowadzają do tego typu „eskalacji nieszczęść” wykorzystując wydarzenia z wątku pobocznego dotyczące depresji gangstera. Pod koniec drugiego aktu (jedenasty odcinek), stan zdrowia głównego protagonisty ulega znacznemu pogorszeniu, przeżywa załamanie nerwowe, nie jest w stanie podjąć walki z Juniorem, który zleca zabójstwo swojego bratanka (S01E11), otwierając trzeci akt serialowej opowieści.

W trzecim akcie po nieudanym zamachu, będącym jednocześnie silnym bodźcem „wybudzającym” Tonego z letargu, protagonista podejmuje finałową walkę ze swoimi oprawcami (matką i wujem). Finalnie matka doznaje udaru a Corrado Soprano zostaje aresztowany, przez co zemsta Tonego nie dochodzi do skutku, jednak on sam zostaje niekwestionowanym przywódcą mafii w New Jersey. Niewątpliwie, wątek główny serialu został skonstruowany zgodnie z paradygmatem Syda Fielda. Pomimo dominujące roli wątków epizodycznych, zaakcentowano trójaktowy podział w rozwoju akcji eksponując dwa, zmieniające bieg wydarzeń fabularnych, punkty zwrotne. Odstępstwem od założeń fieldowskiego schematu jest rozkład czasowy. Zauważalne jest przesunięcie punktów

⁴⁴⁷ R. Russin, W. Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy...*, s. 94.

zwrotnych. Nie występują one tutaj, jak w paradygmacie Fielda w odstępach czasowych 25% , 50% , 25%. W serialu akt pierwszy jest wydłużony do około 30% wydarzeń serialowych kosztem skrócenia aktu drugiego do 46%. Oczywiście twórcy nie zakończyli konfliktu jednoznacznie, zachowując możliwość kontynuowania tego wątku, aczkolwiek przebieg fabularno-dramaturgiczny wpisujący się w historię pierwszego sezonu został domknięty.

Wątki poboczne, podobnie jak epizodyczne posiadają klasyczną budowę, na którą składa się wprowadzenie, wydarzenie inicjujące i w zależności od długości danej linii fabularnej wystąpienie od jednego do dwóch punktów zwrotnych. W niektórych przypadkach pomijany jest akt ekspozycyjny. Tak sytuacja ma miejsce w piątym odcinku, gdy w fabułę dotyczącą poszukiwania przez Meadow odpowiedniego koledżu jesteśmy wprowadzeni *in media res*. Brakujące informacje ekspozycyjne zostały przedstawione w pierwszym odcinku, gdy Meadow kończąca edukację w szkole średniej zastanawia się nad wyborem odpowiedniej dla niej uczelni wyższej. Jest to aspekt wyróżniający *Rodzinę Soprano* na tle tradycyjnych serii, gdzie wszystkie fabuły posiadają indywidualną ekspozycję i wydarzenie inicjujące dalszy rozwój fabularny.

4.4.5 Horyzont, głębia poinformowania

W kwestii horyzontu poinformowania widza nie jest zauważalne odstępstwo od sytuacji występujących w innych produkcjach złożonych narracyjnie. Dominującą postacią w serialu jest Tony Soprano, aczkolwiek postaci drugiego planu czynnie partycypują w wątkach pobocznych czy epizodycznych. Często zdarzenia są przedstawiane z ich perspektywy, tym samym zakres wiedzy dostarczanej widzom znacznie wykracza poza informacje, jakimi dysponuje główny protagonista. Celem zwiększenia napięcia, w co niektórych sekwencjach, twórcy rozszerzają horyzont poinformowania widzów o wiedzę posiadaną przez postaci trzecioplanowe. W piątym odcinku Tony Soprano śledzi mężczyznę, którego podejrzewa o zdradę i współpracę z policją. Widz, podobnie jak główny protagonista nie ma pewności, czy jest to faktyczny zdrajca mafii. W scenach kończących ten wątek twórcy zmieniają perspektywę opowiadania na tajemniczego mężczyznę. Ten próbuje wynajść płatnego zabójcę, celem zabicia Tonego. Gdy mu się to nie udaje z ukrycia obserwuje Tonego, i samemu podejmuje próbę pozbycia się konkurenta, tym samym zakres wiedzy widzów, znacznie wykracza poza

informację, jaką dysponuje Soprano. Regularne stosowanie tego typu rozwiązań dramaturgicznych oraz opowiadanie historii z systematycznie zmienianej perspektywy (około osiem postaci) wpływa na to, że można wnioskować o szerokim horyzoncie poinformowania widzów.

W aspekcie głębi poinformowania, szczególną rolę odgrywa wątek związany z sesjami Tonego u doktor Melfie. Podczas regularnych zwierzeń protagonisty, twórcy często wizualizują jego wspomnienia, czy to w postaci reminiscencji dotyczących znaczących wydarzeń z przeszłości Soprano, czy wydarzeń związanych z wątkami prezentowanymi w danym odcinku. Tony cierpi na depresję, której symptomy nasilają się pod koniec pierwszego sezonu, co warunkuje wystąpienie subiektywizacji mentalnych. W dwunastym odcinku, gdy Soprano zwiększa dawkowanie leków antydepresyjnych, doznaje halucynacji, widząc i rozmawiając z wyimaginowaną młodą Włoszką. Podczas jednej z tego typu konwersacji wyobraża sobie miejsce (co jest pokazane wizualnie), które opisuje kobieta. Dostrzega tradycyjny sycylijski dom z początku XX wieku oraz młodą matkę karmiącą niemowlę.

Dwukrotnie zostaje zwizualizowany sen Tonego. W czwartym odcinku sceną otwierającą jest sekwencja sesji terapeutycznej, podczas której spotyka syna oraz swoich współpracowników a terapeutka okazuje się jego matką. Prologiem dla siódmego odcinka jest intymna scena Soprano z doktor Melfi, która jak się okazuje jest jedynie marzeniem sennym.

4.4.6 Zakłócenia linearności

Większość ze scenarzystów w pierwszym akcie opowieści boryka się z problemem wprowadzenia widza w świat narracji serialowej, zaprezentowania intrygujących postaci pierwszego, jak i drugiego planu, przy jednoczesnym wywołaniu empatii u widzów względem głównego bohatera. W *Rodzinie Soprano* David Chase skorzystał z scen retrospektywnych, poprzez które wyeksponował najważniejsze osoby z otoczenia Tonego, pokazał panujące pomiędzy nimi relacje oraz wprowadził widzów w skomplikowany świat mafijnych układów. Jedną z pierwszych scen odcinka pilotowego rozgrywa się w gabinecie psychoterapeuty, podczas której Tony opowiada o swoim życiu. Jego zwierzenia zostają uzupełnione

sekwencjami retrospektywnymi i narracją z offu. Tym, prostym zabiegiem kompozycyjnym twórcy przybliżają postać głównego bohatera jednocześnie wprowadzają widzów w środowisko mafijnych zależności i układów. W reminiscencjach obrazowane są konfliktowe sytuacje zarówno z życia zawodowego Soprano, jak i prywatnego. Należy zaznaczyć, iż brak chronologicznego zaprezentowania wydarzeń nie zakłóca linearnego odbioru dzieła. Liczne wtrącenia retrospektywne nie wywołują chaosu poznawczego u odbiorcy, wprowadzane sceny są „płynnie” zintegrowane z bieżącymi wydarzeniami fabularnymi. W serialu, jak zauważa Mittell, można różnie interpretować treści i symbolikę, ale nie występują: „tajemnica, strukturalne gry, czy narracyjne twisty”⁴⁴⁸, jak w innych współczesnych serialach, dające fanom możliwość do licznych interpretacji.

Podobnie można klasyfikować sceny retrospektywne z siódmego odcinka eksponujące relacje młodego Tonego z rodzicami. Twórcy sygnalizują ramą mającą nastąpić achronologię w opowiadaniu. Soprano przygotowując dawkę lekarstw przygląda się swojemu odbiciu w lustrze, co symbolizuje zamyślenie się postaci. Po tym zostają wprowadzone do fabuły reminiscencje dotyczące jego dzieciństwa, po których ponownie następuje ujęcie Tonego spoglądającego w swoje lustrzane odbicie. Kolejne odwołania do dzieciństwa Soprano mają miejsce podczas sesji z psychoterapeutką, gdy wspomnienia gangstera uzupełnione są sekwencjami retrospektywnymi.

4.4.7 Inne seriale przynależące do modelu

Analizując konstrukcję narracyjną modelu średniej serializacji zauważalny jest rozkład wątków zbliżony do tych, jakie stosuje się w tradycyjnych seriach epizodycznych. Jednak pomimo zastosowania podobnych schematów w układzie i hierarchizacji poszczególnych wątków, strategie twórcze przy aplikowaniu tego modelu narracyjnego są zgoła odmienne, co będzie wyeksponowane na poniższych przykładach. W niniejszym rozdziale zostaną przeanalizowane cztery seriale: *Medium* (*Medium*, NBC, 2005-2011), *Synowie Anarchii* (*Sons*

⁴⁴⁸ J. Mittell, *Complex TV...*, s. 333.

of anarchy, FOX, 2008-2014), *W garniturach* (*Suits*, USA Network, 2011-2019), *Orange is the new black* (*Orange is the new black*, Netflix, 2013-2019).

Medium to siedmiosezonowy serial kryminalny, w którym Allison Dubois (Patricia Arquette), posiadając mediumiczne zdolności, pomaga prokuraturze rozwiązywać zagadki kryminalne. Protagonistka przedstawiona jest również jako żona, matka trójki dzieci oraz studentka prawa, co implikuje wątki, w których kanwą są zarówno sprawy z jej życia zawodowego, jak i osobistego.

Wśród wymienionych tu produkcji, konstrukcja serialowego opowiadania w *Medium* jest najbliższa schematowi narracyjnemu stosowanemu w seriach proceduralnych. Wątki poboczne zredukowane są do minimum. Twórcy szkicują jedynie kilka linii narracyjnych, które sukcesywnie rozwijają przez kilka odcinków. Tym, co buduje historię serialową są wątki epizodyczne, zawierające się w przedziale od trzech do czterech w zależności od odcinka, podczas gdy fabuły kontynuowane w pierwszym sezonie są zaledwie trzy. Nie występuje tu wątek główny. Produkcja pierwotnie była emitowana przez komercyjne stacje: NBC, później serial przejęło CBS, co w praktyce oznaczało konieczność tworzenia przez scenarzystów wieloaktowych (cztery lub pięć aktów) struktur, projektowanych pod przerwy reklamowe. Ta reguła z kolei warunkuje mniejszą objętość scenariuszy, oscylujących wokół 40 stron. Dla przykładu współczesne seriale tworzone bez przerw reklamowych to przedział 50-60 stron. Ograniczony czas prezentacji treści serialowy wpływa na mniejszą liczbę wątków niż w innych omawianych tu produkcjach. Twórcy decydując się na strategię opowiadania utrzymaną w konwencji seriali proceduralnych, kontynuacyjność fabularną uzyskali przez progresję w rozwoju relacji, zarysowany *character arc* bohaterów oraz wprowadzenie kilku wątków pobocznych, co finalnie przekłada się na nieznaczne zmiany w konstrukcji świata przedstawionego. Rozpatrzę dwa reprezentatywne odcinki dla tego serialu.

Trzeci epizod to doskonały przykład konstrukcji *stricte* proceduralnej. Cztery wątki składające się na historię odcinka posiadają budowę epizodyczną. Główny wątek (*story A* - historia napadu na bank) stanowi linię akcji tego odcinka. Allison musi rozwiązać zagadkę kryminalną dotyczącą tego, kto dokonuje rozboju, i co ważniejsze, w jakim celu, gdyż pieniądze są tylko mistyfikacją dla prawdziwych zamiarów przestępcy. Dwa wątki dotyczą życia rodzinnego Allison: jej córki, która boi się konfrontacji z koleżanką w szkole oraz drugi przedstawiający kwestię nieudanego seksu Dubois z mężem. Czwarty wątek komediowy zbudowany został wokół reklamy prania dywanów. Treści z poszczególnych fabuł, podobnie

jak w piątym odcinku *Rodziny Soprano*, nie są kontynuowane. Zdarzenia z poszczególnych wątków nie wpływają ani na rozwój bohaterów, ani relacji pomiędzy nimi – i są to, kolokwialnie pisząc, nic nie znaczące epizody z ich życia. W strukturze czwartego odcinka, poza trzema fabułami epizodycznymi, twórcy naszkicowali linię narracyjną kontynuowaną dotyczącą zdolności mediumicznych córki głównej protagonistki. Jak w poprzednim odcinku obserwowalna jest *story A* – linia akcji, w której Allison musi rozwikłać sprawę porwań mających wydarzyć się w przyszłości. Dwie linie dotyczące życia prywatnego protagonistki to kwestia jej potencjalnej ciąży oraz wątek, w którym jej córka musi uporać się z trudnym zadaniem z matematyki. Potencjalnie wątek dotyczący ciąży można potraktować jako kontynuację motywu z poprzedniego odcinka tzn. kwestii seksu małżeńskiego. Występuje następstwo zdarzeń, jednak twórcy nie dają widzom wskazówek, jakoby te dwa wątki łączyła zależność przyczynowo-skutkowa na zasadzie kontynuacyjności międzyodcinkowej. Niezaprzeczalnie jednak, w pierwszym sezonie kwestia zdolności mediumicznych dziecka jest regularnie wykorzystywana, będąc równolegle rozwijaną fabułą względem innych wątków.

Podobny schemat obserwowany jest w produkcji *W garniturach*, którego bohaterami są prawnicy renomowanej kancelarii na nowojorskim Manhattanie. Historia zaczyna się, gdy charyzmatyczny współwłaściciel kancelarii Harvey Specter (Gabriel Macht), zatrudnia młodego pracownika Mike'a Ross (Patrick J. Adams). Ten pomimo inteligencji i znajomości przepisów prawnych nie posiada prawniczego wykształcenia. Obydwaj, połączeni tajemnicą i zamiłowaniem do prawniczej profesji, tworzą kontrastowy duet, wygrywając większość spraw przedstawionych w serialu.

Rozpatrzę dla przykładu rozkład wątków w dwu odcinkach. W trzecim epizodzie na pierwszy plan wysunięto fabuły epizodyczne: *story A* – pozyskanie lub utrata przez kancelarię adwokacką kontraktu wartego 200 milionów dolarów, *story B* – kolizja samochodowa i próba wyłudzenia przez poszkodowanego wysokiego odszkodowania, *story C* – jeden z pracowników kancelarii w nieudolny sposób próbuje zaprosić koleżankę z pracy na imprezę, *story D* – Trevor, bliski przyjaciel głównego bohatera, zaciąga długi w świecie przestępczym. *Story E* to wątek kontynuowany (zaledwie scena), w której jest nawiązanie do sprawy fałszywego wykształcenia jednego z dwójki głównych protagonistów. Również *story D* dotycząca długów Trevora, pomimo epizodycznych cech, zawiera elementy kontynuacyjności fabularnej na poziomie relacji pomiędzy głównym bohaterem a Trevorem. Mike, dowiadując się o hazardowych długach swojego przyjaciela i grożącym mu niebezpieczeństwie ze strony

windykatorów, zmienia nastawienie do kolegi, *status quo* relacji zostaje naruszone. Finalnie Mike postanawia zakończyć długoletnią znajomość. Występuje zjawisko nazywane przeze mnie uświadomieniem postaci.

W czwartym odcinku poza trzema wątkami, będącymi głównymi składowymi historii tego epizodu, wprowadzono zdarzenia posiadające następstwa fabularne w kolejnych odcinkach, dotyczą one sprawy fałszywego wykształcenia bohatera (dwie sceny) oraz progresji w rozwoju relacji pomiędzy Mike'iem a jedną z pracownic kancelarii adwokackiej. W innych odcinkach twórcy stosują podobną strategię tworzenia wielowątkowej historii, poprzez którą serial zachowuje naturę epizodyczną, przy jednoczesnym wprowadzaniu kilku elementów zapewniających ciągłość fabularną pomiędzy odcinkami.

Kolejne dwa serie, których historie odcinkowe oparte są głównie na fabułach epizodycznych to *Synowie Anarchii* oraz *Orange is the new black*. O ile w omówionych już dwu produkcjach dominującą jest epizodyczność kosztem fabuł kontynuowanych, to w przypadku tych produkcji zauważalne jest podejście bliższe temu, co obserwujemy w *Rodzinie Soprano*. Twórcy nie wykorzystują wątków kontynuowanych jedynie celem zarysowania ciągłości fabularnej, czy stworzenia kontekstu dla wątków epizodycznych a formują wielowymiarową historię z wyraziście wyeksponowaną makropozycją dramaturgiczną.

W *Synach Anarchii* twórca serialu Kurt Suter na przestrzeni siedmiu sezonów (92 odcinki) opowiada historię fikcyjnej grupy przestępczej działającej pod przykrywką klubu motocyklowego SAMCRO (*Sons of Anarchy Motorcycle Redwood Original*). Wydarzenia serialowe, podobnie jak w *Rodzinie Soprano*, są ogniskowane na osobach przynależących do mafii, które wiążą relacje zarówno zawodowe, jak i prywatne. Główny protagonista (zaliczony do antybohaterów) Jackson "Jax" Teller (Charlie Hunnam) będąc wiceprzewodniczącym klubu, podobnie jak Tony Soprano, jest drugim w hierarchii przestępczej po swoim ojczymie (w *Rodzinie Soprano* na szczycie organizacji występował wuj Tonego). Poza ustawieniem wyjściowym postaci, również hierarchizacja wątków ma podobną strukturę, jak w opowieści o Soprano. Kurt Suter szkicuje główny wątek uzupełniając go liniami pobocznymi, aczkolwiek w większości odcinków właściwe treści serialowe są oparte na wydarzeniach epizodycznych. Główna linia narracyjna ma *stricte* klasyczny przebieg fabularny – zakłócenie egzystencji głównego protagonisty i wyznaczenie, dla niego celu działania. Teller odnajduje pamiętnik ojca, jednego z współzałożycieli klubu motocyklowego, z którego dowiaduje się, że

przestępcza polityka klubu potencjalnie może okazać się zgubna zarówno dla organizacji, jak i rodziny Tellera. Protagonista za radą swojego nieżyjącego ojca, dąży do zmian w długofalowej strategii klubu i przekonania innych osób do zaniechania nielegalnych interesów. Głównymi przeciwnikami zmian są matka i ojczym Jacksona (kolejne podobieństwo do *Rodziny Soprano*), którzy, jak się okazuje, mogą być zamieszani w śmierć ojca Taylora. Linie poboczne zogniskowano wokół problemów dotyczących życia prywatnego, jak i zawodowego głównego bohatera: walka z innymi gangami motocykłowymi (Mayans, Neonaziści) oraz wymiarem sprawiedliwości (śledztwo ATF, lokalny zastępca szeryfa). Wśród wątków rodzinnych w pierwszym sezonie podjęto temat opieki nad synem Taylora, którego matka jest narkomanką (w tej roli znana z *Rodziny Soprano* Drea de Matteo) oraz relacje Jacksona z dawną znajomą - doktor Tarą Knowles (Maggie Siff). Ważnym uzupełnieniem jest sytuacja jednego z byłych członków gangu, przyjaciela Taylora – Harrego 'Opie' Winstona (Ryan Hurst), który po wyjściu z więzienia próbuje zapewnić byt swojej rodzinie podejmując legalną pracę. Jego żona zostaje zabita na polecenie szefa gangu motocykłowego (S01E12), co ma konsekwencje dla narastającego konfliktu centralnego. Zauważalne są również rozbieżne zdania pomiędzy Jacksonem a jego najbliższą rodziną, podejmowane w wątkach pobocznych, co ma również wpływ na główny konflikt. Wymienione linie narracyjne, pomimo, jakby się mogło wydawać, niezależności fabularnej, są skorelowane z wątkiem głównym. Ich wydarzenia wpływają na konflikt centralny pomiędzy ojczymem a Jacksonem Taylorem.

Opisane tutaj wydarzenia stanowią oś narracyjną *Synów Anarchii* i są prezentowane z mniejszym lub większym natężeniem w zależności od poszczególnych odcinków, jednak zasadniczą treść stanowią wątki epizodyczne, będąc podstawowym budulcem fabularnym. Dla przykładu głównym problemem w trzecim odcinku jest gwałt na córce regionalnego biznesmena. Motocykliści odnajdują przestępców wśród wędrownej grupy cyrkowej i sami wymierzają sprawiedliwość. W kolejnym epizodzie synowie anarchii wyruszają do Nevady, aby pomóc partnerskiemu klubowi rozwiązać problem zatargu z innym gangiem motocykłowym. W piątym odcinku połączono dwa epizodyczne wątki. Na organizowanym przez klub festynie pojawia się były członek klubu, który przez ucieczkę z miejsca akcji przyczynił się do aresztowania Opiego. Pomimo skruchy nie zostaje ponownie przyjęty do gangu. Widz, podobnie jak w przypadku serialu *Rodzina Soprano*, nie musi znać wcześniejszych zdarzeń, by zrozumieć zaprezentowaną historię. Pomimo, iż wątek powiązany jest z fabułą poboczną dotyczącą resocjalizacji Opiego, to poprzez liczne repetycje oraz zarysowaną ekspozycję widz rozumie, dlaczego postać jednego z byłych członków gangu jest

traktowana podczas festynu jak *persona non grata*. Uzupełnieniem odcinka jest fabuła dotycząca oszusta podatkowego, który zapewnia sobie ochronę gangu, obiecując motocyklistom pieniądze pochodzące z defraudacji podatkowych. Finalnie motocykliści odnajdują torbę z fałszywymi banknotami, kończąc ochronę oszusta, tym samym wątek zostaje domknięty fabularnie.

Konflikt centralny występujący w szóstym epizodzie zogniskowano pomiędzy ATM a członkami gangu motocyklowego. Agenci federalni w ramach czynności śledczych muszą przeszukać budynki należące do klubu, natomiast gangsterzy próbują ukryć broń składowaną w siedzibie klubu. Wątek jest połączony z fabułą dotyczącą sprzedaży broni weteranom wojny w Wietnamie. Ci z nielegalnie zakupionej broni, podczas próby odbicia swoich ludzi, zabijają policjanta, przez co agenci federalni ATM rozpoczynają śledztwo w sprawie podchodzenia nielegalnej broni. Problem z ukryciem broni jest zażegnany, jednak w przyszłych odcinkach ponownie pojawiają się agenci ATM. Oczywiście wątek dotyczący ukrycia broni ma stricte epizodyczny charakter: wprowadzenie – podczas akcji odbicia skazanego, gdy jeden z zamachowców gubi telefon z danymi klubu motocyklowego, rozwinięcie – zdobycie nakazu przeszukania przez ATM oraz sama rewizja, zakończenie – szczęśliwie ukrycie broni i umorzenie śledztwa. Uzupełnieniem wątków ukierunkowanych na akcję jest fabuła epizodyczna (realizowana poprzez linię relacji), w której twórcy sprowokowali konflikt pomiędzy matką a ojczymem Tellera z powodu niewierności małżeńskiej Morrow'a. Pomimo, iż jest to wątek epizodyczny należy zaznaczyć, iż zarzewiem konfliktu dotyczącym zdrady małżeńskiej jest sytuacja mająca miejsce w jednym z poprzednich odcinków, kiedy doszło do faktycznej zdrady. Jedynie fabuła dotycząca handlu z byłymi żołnierzami nie ma powiązań z innymi odcinkami, czyli jest stricte epizodyczna.

Zaznaczę, że zauważalna jest mniejsza ilość wątków epizodycznych niż w *Rodzinie Soprano*, gdyż wymienione linie narracyjne posiadają na tyle zawile przebiegi fabularno – dramaturgiczne, iż nie ma wręcz miejsca na wprowadzenie dodatkowych fabuł (liczba wątków epizodycznych zawiera się w zależności od odcinka w przedziale od 1-3 wątków).

Na koniec rozpatrzę produkcję Netflixu *Orange is the new black*. Serial opowiada historię Piper Chapman (Taylor Schilling), skazanej na 15 miesięcy więzienia za posiadanie pieniędzy pochodzących z transakcji narkotykowych. Głównym, scalającym wątkiem są działania protagonistki, mające na celu skrócenie jej wyroku, czy wręcz całkowite oczyszczenie z oskarżeń. Nie jest to jednak wątek „napędzający” rozwój wydarzeń w serialu a jedynie

stanowiący kontekst dla wydarzeń przedstawianych epizodycznie. W serialu twórcy podjęli problemy zarówno osadzonych, jak i strażników należących do różnych klas społecznych. Niespotykanym na gruncie produkcji telewizyjnych jest wplatanie w każdy odcinek retrospekcji dotyczących życia poszczególnych postaci sprzed umieszczenia ich w więzieniu. Tego typu rozwiązanie występowało wcześniej jedynie w serialu *Lost- Zagubieni*⁴⁴⁹, gdy pokazywano losy rozbitek przed katastrofą lotniczej. Odwołania do przeszłości w każdym odcinku są zogniskowane na wydarzeniach z życia jednej z osadzonych, w późniejszych sezonach również strażników.

Rozpatrzmy dla przykładu kilka odcinków. Czwarty epizod to trzy fabuły wpisane w ramy historii jednego odcinka. W *story A* twórcy skupiają się na głównej bohaterce. Problem dotyczy skradzionego przez nią śrubokrętu z warsztatu więziennego, przez co strażnicy prowadzą regularne przeszukania w celach skazanych. Finalnie osoba odpowiedzialna za zamieszanie, podmienia śrubokręt na nowo zakupiony sprzęt. Wątki epizodyczne zogniskowano na postaciach pobocznych: w pierwszym przedstawiono problem uczuciowy dwójki osadzonych kobiet, którego przyczyną jest zakończenie odbywania wyroku przez jedną z nich. W drugim wątku, opartym na retrospekcjach, w czterech scenach zobrazowano powód, dla którego kobieta, dzieląca celę z główną protagonistką, została skazana. Przyczyną było morderstwo mężczyzny używającego brutalnej przemocy wobec młodej sprzątaczkii. W kolejnych odcinkach, zgodnie z naturą wątków epizodycznych nie ma nawiązania do sytuacji przedstawionych w ramach fabuł epizodycznych z odcinka czwartego.

W kolejnym (piątym) odcinku ponownie zauważalne są trzy wątki epizodyczne. Pierwszy dotyczy przygotowania nowej sali do użytku przez osadzone i konieczności remontu części budynku. Drugi, zogniskowany wokół głównej postaci, jest fabułą komediową, w której bohaterka regularnie widzi kurę chodzącą po wybiegu dla więźniarek. To prowokuje inne skazane do tworzenia mitów wokół tej sytuacji i wystąpienia różnych konfliktów. Trzeci wątek, retrospekcyjny, oparty jest na historii mężczyzny pragnącego zmienić płeć na kobietę.

Kontynuacyjność fabularna w serialu, uzyskana jest przez wprowadzenie kilku wątków sukcesywnie rozwijanych na przestrzeni kolejnych odcinków. Wśród najważniejszych wymienię: linię relacji pomiędzy Piper Chapman i jej chłopakiem Larrym Bloom, relację głównej protagonistki z byłą dziewczyną Praco, również osadzoną w tym samym zakładzie

⁴⁴⁹ Później retrospekcje zastąpiono futurospekcjami a w ostatnim sezonie sytuacjami obrazującymi życie bohaterów serialowych, gdyby potencjalnie nie doświadczyli wypadku samolotowego.

karnym, rozwój kariery dziennikarskiej Blooma oraz sprawę nielegalnej dystrybucji narkotyków przez jedną z więźniarek. Zauważalny jest brak wyeksponowania linii narracyjnej będącej nadrzędną dla innych fabuł. Wątki kontynuowane funkcjonują na zasadzie równoległości. Kontynuacyjność uzyskana jest również poprzez szereg mikro relacji pomiędzy postaciami pierwszego, jak i drugiego planu. Zauważę, że jest to serial z liczną obsadą (cała społeczność więzienna), więc spektrum tworzonych układów emocjonalnych pomiędzy postaciami typu: wrogość, przyjaźń, miłość itd., jest rozległe, dając twórcom dużo możliwości na wprowadzanie kontynuowanych linii relacji. Widz odbiera je, jako progresywnie rozwijaną fabułę w ujęciu całego sezonu, czy nawet serialu całościowo.

Horyzont poinformowania. Zarówno w serialu *Medium*, jak i *W garniturach* ograniczono liczbę postaci, przez które opowiadana jest historia serialowa, jednocześnie zawężając horyzont poinformowania do zakresu informacji, jakie posiadają protagoniści. Przyjęta przez twórców konwencja opowiadania wypływa z samej natury gatunkowej: w przypadku *Medium* jest to kryminał, *W garniturach* serial prawniczy, a obydwa noszą znamiona seriali proceduralnych. Rozwiązywanie spraw oparte jest na procesie dedukcyjnym głównych bohaterów, wymaga ograniczenia ilości informacji dostarczanych widzom w trakcie procesu narracji. Przeciwnieństwem tej strategii narracyjnej są pozostałe z dwóch analizowanych seriali. Zarówno w *Orange is the new black*, jak i w *Synach anarchii* zaprezentowano mnogość postaci drugiego planu, które często pojawiają się w scenach bez głównych protagonistów, co się z tym wiąże przyjmują role narratorów (przez nie opowiadany jest serial). To warunkuje zwiększenie zakresu wiedzy jaka dostarczana jest widzom w procesie narracji. Znamy zamiary i plany tytułowych synów anarchii, jak i ich antagonistów. Podobnie wygląda to w historii o więźniarkach, jednak występują odstępstwa od tej zasady w niektórych odcinkach. Dla przykładu w ósmym epizodzie, gdy wyeksponowano wątek poboczny pomiędzy dwiema osadzonymi, nie znamy celów żadnej z nich. Fakty z ich relacji są sukcesywnie odkrywane. Jednak, odmiennie, w odcinku czwartym, kiedy sprawa dotyczy skradzionego śrubokręta, czy siódmym epizodzie, w wątku rozprowadzania narkotyków przez jedną z osadzonych na terenie zakładu penitencjarnego, horyzont poinformowania widzów jest zwiększony.

Głębina poinformowania jest podobna we wszystkich analizowanych produkcjach za wyjątkiem *Medium*. O ile w trzech z przeanalizowanych seriali twórcy jedynie w stopniu bardzo ograniczonym korzystają z chwytów zaliczanych do subiektywizacji, to w kryminalnym *Medium* reprezentującym podgatunek seriali parapsychologicznych następuje nagromadzenie

tego typu środków. Allison wielokrotnie doświadcza wizji zmarłych osób, rozmawia z nimi, ma przewidzenia, przeżywa zdarzenia, które potencjalnie mogą zaistnieć w przyszłości. Dla przykładu w odcinku pilotowym podczas kontaktu z poszkodowanym, protagonistka doświadcza wizji wypadku samochodowego. W jednym z pojazdów zauważa na wyświetlaczu nawigacji, współrzędne GPS, które jak się okazuje w rzeczywistości wskazują miejsce ukrycia zwłok.

W kwestii zakłócenia linearności opowiadania nie obserwowalna jest stała schematyczność. W produkcji *Orange is the new black* chronologia wydarzeń jest zaburzona przez regularne wprowadzanie kilku scen retrospektywnych przedstawiających informacje o więźniarkach sprzed okresu odbywania kary. Budowanie dodatkowego wątku (innego w każdym odcinku) nie zakłóca linearnego odbioru fabuły, gdyż jest wprowadzony powtarzalny wzorzec związany z wyróżnikiem formalnym w tej konstrukcji.

W serialu *Medium* twórcy regularnie zakłócają linearność opowiadania przez sekwencje, które okazują się wyobrażeniem lub snem głównej bohaterki. Jest to wpisane w koncept formalny tej konstrukcji, gdy bohaterka poprzez kontakt z istotami nadprzyrodzonymi, sny, omamy odkrywa informacje będącą podstawą w rozwiązywaniu spraw kryminalnych. Zauważalne jest przenoszenie wzorców z kina fabularnego. W trzecim odcinku celem zaburzenia linearnej konstrukcji opowiadania wykorzystano motyw przewodni znany jako dzień świstaka⁴⁵⁰. Allison DuBois przeżywa przez cztery kolejne doby, wydarzenia tego samego dnia, próbując za każdym razem rozwikłać zagadkę kryminalną, która może stać się sposobem na uwolnienie z zapętlonej czasowo rzeczywistości.

W serialu *Synowie anarchii* oraz *W Garniturach* twórcy postawili na chronologiczny przebieg wydarzeń, zupełnie rezygnując z postmodernistycznych uduwnień.

⁴⁵⁰ *Dzień Świstaka* (reż. Harold Ramis, 1993) – Phil Connors, w którego wcielił się Bill Murray codziennie budzi się tego samego dnia. O ile wykorzystywano ten zabieg w filmach fabularnych nie spotykane jest jego użycie w serialach.

4.4.8 Podsumowanie – model średniej serializacji epizodycznej

Co należy podkreślić, treści serialowe w średniej serializacji są kształtowane poprzez epizodyczne fabuły. Oglądający nie musi znać kontekstu by zrozumieć sens poszczególnych odcinków, gdyż wątki posiadają wprowadzenie ekspozycyjne, właściwe rozegranie i zakończenie. Poszczególne fabuły często mające znaczący wpływ na drobne zmiany w świecie zaprezentowanym w serialu, są tak opracowane, by traktować je jako niezależne fabuły. Z powodu powyższej zależności analiza polegająca na wyodrębnieniu poszczególnych wątków w tym modelu była najłatwiejszym etapem wśród przeprowadzonych tu poszczególnych faz badawczych. W średniej serializacji epizodycznej twórcy korzystają z konstrukcji będącej najbliższą temu co stanowiło przez lata szkielet konstrukcyjny seriali epizodycznych z klarownie zarysowanymi poszczególnymi wątkami (*story A, B, C...*). Pomimo, jednak, że dominujące są wątki epizodyczne to nie można ich jednoznacznie utożsamić z tradycyjnym typem konstrukcji stosowanej w serialach minionego wieku, omówiona epizodyczność nabiera innego wymiaru m. in. przez zmieniające się cechy charakterów, niektórych z postaci. Jak możemy przeczytać w „Difficult Men...” David Chase rozpoczynając pracę z scenarzystami serialowymi regularnie przedstawiał im swoją wizję rozwoju „losów postaci”, która to linia w procesie opracowania poszczególnych odcinków była adoptowana do wielowątkowych konstrukcji poszczególnych epizodów.⁴⁵¹ W odcinkach widoczne są również regularne zmiany w układzie sił, relacjach między postaciami.

Opisana struktura narracyjna we wszystkich przeanalizowanych serialach dla tego modelu opiera się na powyższych zasadach, jednak akcenty poprzez które realizowana jest kontynuacyjność fabularna realizowane jest w różny sposób:

- poprzez ewolucję charakterów poszczególnych postaci (tym co nazywam uświadomieniem postaci),
- zmiany w relacjach między postaciami posiadające długofalowe następstwa,
- ciągłość wydarzeń fabularnych (w ramach rozwoju linii akcji).

W *Rodzinie Soprano* i *Synach anarchii* zaakcentowano kontynuacyjność fabularną, ważne są również więzi między członkami rodziny. Twórcy serialu *Orange is the new black* na

⁴⁵¹ B. Martin, *Difficult men*,... s. 167.

pierwszym planie wyeksponowali relacje pomiędzy więźniarkami, natomiast brak jest tak wyraziście zaakcentowania głównego wątku jak w *Rodzinie Soprano*. W produkcjach *Medium* i *W garniturach*, wątki kontynuowane realizowane na poziomie rozwoju wydarzeń, są zaledwie naszkicowane, tak by tworzyły raczej złudzenie kontynuacyjności niż w rzeczywistości wpływały na faktyczny rozwój fabuły w ujęciu sezonowym.

Cechami wyróżniającymi model serializacji rozproszonej są:

- dominujące wątki epizodyczne,
- wystąpienie wątku głównego z pobocznymi lub wątków równoległych,
- możliwość zaistnienia konfliktu centralnego,
- wyeksponowanie postaci prowadzącej przy aktywnym udziale postaci drugiego planu,
- kontynuacyjność realizowana na poziomie relacji lub ciągłości wybranych wydarzeń.

W analizowanym modelu nie ma znaczenia czy kontynuacyjność jest realizowana poprzez zarysowanie wątku głównego (tak jak w *Rodzinie Soprano*), czy są to narracje kontynuowane równoległe, tak długo jak epizodyczność stanowi właściwe treści w serialach. Zapewne po obejrzeniu *Rodziny Soprano* czy *Synów Anarchii* zapamiętuje się główne linie fabularne. W przypadku tego pierwszego, będzie to wyraziście zarysowany konflikt pomiędzy Tonym Soprano a wujem Juniorem i matką Tonego aktywnie partycypującą w tym konflikcie. Wątki epizodyczne typu Chris piszący scenariusz filmu o gangsterach czy długi hazardowe lekarza z pewnością zostaną zapomniane przez odbiorców, jednak rozpatrując układ wielowątkowy, to właśnie epizodyczność stanowi właściwe treści w sensie tworzenia historii poszczególnych odcinków. Subiektywne odczucie epizodyczności dotyczy również finezji, artyzmu czy głębi przedstawionych treści. Serial *Medium* czy *W garniturach* jest targetowany na specyficzną grupę docelową a do innej kierowani są *Synowie Anarchii*, których treści są przesycone przemocą i brutalnością.

Pomimo, jak by się mogło wydawać archaicznego typu konstrukcji epizodycznej, jest to nadal bardzo popularny typ schematu, często wykorzystywany przez producentów, zwłaszcza współpracujących z stacjami komercyjnymi. W Polsce praktycznie każda z większych stacji telewizji naziemnej, na dzień pisania tej pracy, posiada w swojej ofercie programowej seriale oparty na strukturze średniej serializacji epizodycznej: *Chyłka* (TVN, 2018-), *Archiwista* (TVP, 2020-), *Instynkt* (TVP, 2020), *Ślad* (Polsat, 2018-2020).

5. Prognozowanie dalszego rozwoju seriali

Roczna produkcja seriali w USA w roku 2021, wyniosła 559 nowo zrealizowanych lub kontynuowanych seriali⁴⁵². Te dane świadczą o nadpodaży produkcji, co jak wynika z raportu „Serio-Pro” warunkuje u odbiorców psychologiczną zależność „im większy wybór, tym mniejsze zadowolenie z dokonanego wyboru”⁴⁵³. Konsumenci, nie są w stanie nie tylko nawet obejrzeć, co dowiedzieć się o istnieniu dziesiątek seriali, które często są anulowane po pierwszym sezonie. Jak dalej można przeczytać w powyższym raporcie „widownia serialowa nieustannie się edukuje i staje się wyrafinowanym krytykiem. Punkt ten wymusza na branży kreatywnej unikanie znanych klisz fabularnych.”⁴⁵⁴. Wydawałoby się, iż warunkuje to regularne poszukiwanie przez decydentów stacji telewizyjnych czy streamingowych nowych sposobów narracji serialowej, by wyróżnić się na tle konkurencji. Jednak jak wynika z praktyki, pomimo zmian w strategii stacji nadawczych, obserwowalna jest zachowawcza taktyka. Od twórców oczekuje się powielania schematów narracyjnych, które postrzegane są jako te rentowne, powiększające grono subskrybentów. Nowatorskie projekty są odrzucane kosztem tych, które nie łamią obecnie propagowanego paradygmatu opowiadania. Jako przykład można wymienić projekty scenariuszowe, których twórcy latami borykali się z problemem ich realizacji (Vincet Giligan, Matthew Weiner, Ann Biderman,). Wyprodukowane na ich podstawie seriale zostały pozytywnie ocenione przez krytykę, jak i widzów (przynajmniej po projekcji jednego z kolejnych sezonów). Innowacyjność jest wymagana od scenarzystów, ale głównie ma się ona uwidaczniać w nowatorskich treściach. Firmy producenckie poszukują scenariuszy opartych na kontrowersyjnych tematach, poruszania w nich problemów społecznych, ukazania zakulisowych działań instytucji publicznych, wprowadzania do fabuły wymyślnych zwrotów akcji, nieoczekiwanych cliffhangerów, intrygujących postaci⁴⁵⁵. Oczywiście tak jak swojego czasu w *Lost-Zagubionych*, wyjątkowo twórczo wykorzystano wtrącenia retrospekcyjne, czy ogólnie zaburzenia porządku temporalnego opowiadania, tak nadal pojawiają się produkcje, w których w sposób nowatorski wykorzystuje się chwyt

⁴⁵² *Peak TV Update: Scripted Series Volume Hits All-Time High in 2021*, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/peak-tv-scripted-series-all-time-high-2021-1235075677/> (data dostępu 20.02.2022).

⁴⁵³ *Raport Serio Pro - Rynek seriali w kontekście współpracy sektorów kreatywnych Analiza rynku serialowego w Polsce i jego perspektyw rozwoju na podstawie wydarzenia Serio Pro 2020*, s. 8.

⁴⁵⁴ Tamże, s. 9.

⁴⁵⁵ Ten komentarz piszę w oparciu o prowadzone obserwacje, jak i będąc uczestnikiem seminariów prowadzonych przez producentów współpracujących z HBO czy Netflixem.

dramaturgiczne. Twórcy wprowadzają niespotykane na małym ekranie rozwiązania fabularne, inwentarz technik, środków formalnych jest sukcesywnie poszerzany, aczkolwiek rozpatrując ich strukturę w układzie wielowątkowym nie zauważalne jest, by nosiły znamiona burzące dotychczas używane schematy narracyjne. Rewolta w narracji miała miejsce na początku milenium, zupełnie zmieniło się oblicze seriali, ale obecnie obserwowalne jest poruszanie się twórców w już ukonstytuowanych paradygmatach opowiadania.

Jest to, w pełni zrozumiałe. Branża serialowa nastawiona jest przede wszystkim na zyski w odróżnieniu, od co niektórych wytwórni filmowych, które czasami pomimo z góry przewidzianej nierentowności danego filmu, podejmują się realizacji, ze względu na jego wysokie walory artystyczne i zdobywane nagrody na prestiżowych festiwalach. Taka jest jednak natura telewizji. Pomimo tego, że telewizja to medium, które najszybciej reaguje na przemiany kulturowo-społeczne, to jednocześnie trudno mówić o regularnie zmieniającym się paradygmacie opowiadania. Schemat narracji ustanowiony w telewizji amerykańskiej w latach 50' przetrwał praktycznie w nienaruszonym stanie (poza kilkoma wyjątkami omówionymi w części poświęconej historii serialowej) do wczesnych lat 90', kiedy zaczął się kształtować nowy sposób opowiadania nazywany przez Mittella „złożoną narracyjnością”. Z podobną sytuacją mamy do czynienia obecnie. Pomimo, że każdego dnia na portalach internetowych pojawiają się informacje na temat nowości serialowych, to struktura narracyjna jest powieleniem wypracowanych wcześniej schematów opowiadania. Pojedyncze przypadki, kiedy pozwala się twórcom podejmować eksperymenty, łamać ogólnie przyjęte reguły opowiadania, występują w jednostkowych sytuacjach i jak wynika z moich obserwacji widoczne są głównie na poziomie stylu filmowego czy użytych technik reżysersko - operatorskich, a nie wynikają z samej struktury opowiadania⁴⁵⁶. Nie odnotowałem przypadku, gdy twórca serialowy zaskoczyłby mnie narracją epizodyczną na miarę filmów Roberta Altmana czy eksperymentów filmowych w stylu Richarda Linklater'a. Oczywiście można by tutaj wymieć więcej twórców, których sposób opowiadania (lub zbliżony) nie jest zauważalny wśród masowo powstających seriali.

Na kilku poniższych przykładach zilustruję zjawisko ciągłego rozszerzania się formuły złożonej narracyjności. Nie będę ukrywał, że prowadząc badania, i analizując seriale powstałe na początku milenium byłem w stanie obejrzeć większości nowości serialowych (lub

⁴⁵⁶ Wyjątkiem są sytuacje, gdy sam reżyser pisze taki scenariusz i ma dokładnie określoną wizję tego, jak potencjalnie będą wyglądały kadry, ujęcie, czas trwania scen itd. jak dla przykładu w omawianym dalej *Za starzy na śmierć*.

przyjemniej dwa trzy odcinki pierwszego sezonu), tak obecnie jest to zadanie niewykonalne przy badaniach prowadzonych przez jedną osobę. Nie mogę jednoznacznie wnioskować, iż poza mainstreamem – z racji skali zjawiska – nie zaistniała produkcja konceptualizująca nowy schemat opowiadania, więc poniższy wybór przykładów jest stronniczy. Z pewnością, produkcja kontestująca obecne trendy w narracji, zostałaby skomentowana przez krytyków na portalach serialowych, tożsamym włączyłbym ją do obserwacji w niniejszej pracy.

Przykładem nowatorstwa formy, jak eksperymentów stricte scenariopisarskich jest serial *Undone* (*Undone*, Amazon Prime, 2020). Pomimo tego, że jest zrealizowany w konwencji animacji rotoskopowej (malowany kadr po kadrze z wcześniej nagranych materiału, wykorzystana gra żywych aktorów, między innymi Marie Constance, Bob Odenkirk), to przywołuje ten serial z uwagi na zauważalne poszukiwanie przez twórców nowych środków stylistyczno-formalnych dla narracji serialowej. Główna bohaterka Alma w wizjach, które ją nawiedzają po tragicznym wypadku, spotyka nieżyjącego ojca. Protagonistka próbuje wyjaśnić sprawę jego śmierci, jednocześnie odwrócić bieg przeszłych wydarzeń. W animacji twórcy stworzyli piękną wizualnie opowieść eksperymentując z warstwą temporalną - stosując czasowe pętle na miarę tych jakie obserwowalne były wcześniej w światach równoległych zaprezentowanych w *Westworld*. Historia z *Undone*, w której luźno zarysowano wątek główny jest dla scenarzystów jedynie pretekstem dla wykreowania psychologicznej dramy. Serialu naznaczonego licznymi epizodami, dekonstruującymi rzeczywistość, dla których punktem zbieżności jest temat dotyczący straty bliskiej osoby i kondycji psychicznej człowieka mierzącego się z traumą.

Kolejny serial wyróżniająca się na tle masowo powstających produkcji, to projekt Eda Brubakera i Nicolasa Winding Refnena *Za starzy na śmierć* (*Too Old To Die Young*, Amazon Prime, 2019). Refn rozwija w nim autorski styl, zauważalny w jego wcześniejszych, wielokrotnie nagradzanych, produkcjach filmowych: *Drive* (2011) czy *Tylko Bóg wybacza* (2013). Twórca neguje wiele zasad scenariopisarskich, które definiują współczesny serial. Poszczególne sceny, czy prezentowane w ich ramach ujęcia są specjalnie wydłużane, pomimo już przedstawienia w nich głównych informacji. Zadumane postacie spoglądając w dal, sekundami kontemplują swoje myśli, nim wypowiedzą daną kwestię dialogową. Cisza jest dominującym elementem w tej historii. Widz, nie obserwuje spektakularnej akcji, nieoczekiwanych punktów zwrotnych, „natarczywej” ekspansywności w progresji dramaturgiczno - fabularnej, nie jest świadkiem złożonych relacji między postaciami, dynamicznych zmian w ich układzie. Postacie zamrożone w estetycznie zachwycających

kadrach, obserwują, a my wraz z nimi, panoramy amerykańskich ulic spowite w pastelowych barwach świecących neonów. Duża dynamika opowiadania, będąca wyróżnikiem współczesnych produkcji w tym wypadku jest ignorowana przez reżysera. Nawet jeśli następują zwroty akcji, to są one tak opracowane wizualnie, by widz został na nie przygotowany, nie odczuwając szoku emocjonalnego (ten może jedynie nastąpić przy spontanicznych spektaklach przemocy, z pokazywania których znany jest Refn).

Biorąc pod uwagę sposób zaprezentowanie treści serialowych, produkcję można nazwać, odwołując się do kinowej terminologii, antyblockbusterem wśród współczesnych seriali. Fabuła zdecydowanie nie przysłoniła stylem, w jakim Refn tę historię opowiada. *Za starzy na śmierć* jest serialem przestylizowanym, wręcz hermetycznym, aczkolwiek schemat opowiadania (którego fabuła bez sztucznego wydłużania scen, starczyłaby na maksymalnie 3 godziny opowieści) wpisuje się w narrację z główną linią oraz z uzupełniającymi ją wątkami pobocznymi.

Kolejną produkcją łamiącą obecnie propagowane zasady, to serial wykazujący cechy zarówno antologii, jak i serializacji średniej epizodycznej, *Opowieści z Pętli* (*Tales from the Loop*, Amazon Prime Video, 2020). To zbiór epizodycznych historii, z których każda opowiedziana w ramach jednego odcinka wykazuje koligacje z narracjami z innych epizodów. Poszczególne historie posiadają pewne punkty zbieżności, aczkolwiek niektóre fabuły odcinków pozostają autonomicznymi. Akcja serialu toczy się w jednej miejscowości, natomiast regularnie zmienia się postać głównego protagonisty. Bohater wyeksponowany na pierwszy plan, w kolejnych epizodach odgrywa drugoplanową rolę lub w ogóle nie uczestniczy w danych wydarzeniach.

Przedstawione przypadki to produkcje, będące następstwem autorskiej wizji scenarzysty bądź reżysera. Teraz zdiagnozuję zjawisko, które nie tyle powstało, jako odautorska inwencja twórcza, nowe spojrzenie na narrację serialową, tylko jest następstwem działań producentów (i zapewne analityków) branży streamingowej, poszukujących potencjalnie rentownych sposobów narracji serialowej. Jako rok graniczny dla prowadzonych badań przyjąłem datę (2017 rok) udostępnienia amerykańskiej widowni, pierwszego interaktywnego miniseriale *Mosaic* (*Mosaic*, HBO, 2017/2018)⁴⁵⁷. Kilka miesięcy później na platformie Netflix wypuszczono specjalny odcinek serialu *Czarne lustro* (*Black Mirror*, Channel 4, 2011-) - *Bandersnatch*, pozwalając widzom decydować o wyborach dokonywanych przez

⁴⁵⁷ Serial udostępniono w 2017 roku na urządzeniu z systemem Android, w telewizji wyemitowano w 2018 roku.

protagonistów⁴⁵⁸. Strategię prezentowania treści w postaci interaktywnej Netflix kontynuuje w *You vs Wild* (*You vs Wild*, Netflix, 2019-), i w programie *Unbreakable Kimmy Schmidt: Kimmy vs. the Reverend* (*Unbreakable Kimmy Schmidt*, Netflix, 2020-). W 2021 roku na konferencji FICCI wiceprezes do spraw produktów w Netflixie, Todd Yellin ogłosił, że stacja „chce wejść mocniej w interaktywne historie. Spodziewajcie się kolejnych premier”⁴⁵⁹. Niewątpliwie wszystkie wymienione programy (za wyjątkiem *Mosaic*) zostały wyprodukowane przez Netflix, inne platformy VOD na chwilę obecną nie są zainteresowane produkowaniem tego typu kontentu. Nasuwającym się pytaniem jest, czy Netflix spowoduje rewoltę w narracji serialowej na miarę tej, jakiej, dokonała wytwórnia MTM (m.in. *Posterunek przy Hill Street*, *St. Elsewhere*) tworząc nowy paradygmat opowiadania.

Historia innych mediów, w których próbowano wprowadzać interaktywne formy (oczywiście nie w formie cyfrowej), jest dowodem na to, że tego typu sposób prezentowania treści nie zdobył większego zainteresowania. Wśród filmów fabularnych takie eksperymenty podejmowano regularnie począwszy od 1961 roku, kiedy podczas światowej wystawy EXPO 1967 w Montrealu pokazano film *Kinoautomat: Człowiek i jego dom* (1967, reż. R. Cincera, J. Rohac, V. Svitacek).⁴⁶⁰

Odrębną kwestią pozostaje to, czy w przypadku produkcji Netflix, mamy do czynienia z narracją serialową, czy już grami komputerowymi. Obydwie łączy interaktywna narracja (*interactive narrative*), czyli forma doświadczenia, które pozwala użytkownikom wpływać na rozwój wydarzeń fabularnych poprzez dokonywane wybory. Mark Riedl interaktywny system narracji postrzega wszędzie tam, gdzie odbiorcy są wprowadzeni w świat wirtualny, tak aby uwierzyli, że stanowią integralną część rozwijającej się historii, poprzez aktywne kształtowanie i rozwój fabularny wraz z zakończeniem danej historii.”⁴⁶¹. Z tym mamy do czynienia w wymienionych interaktywnych filmach i serialach, z tą różnicą, iż uproszczeniu uległ

⁴⁵⁸ Wcześniej Netflix wprowadził na platformę animowane produkcje dla dzieci: *Minecraft: Tryb Fabularny* (*Minecraft: Story Mode* Netflix, 2015), *Kot w butach: Uwięziony w baśni* (*Puss in Book: Trapped in an Epic Tale*, Netflix, 2017), *Buddy Błyskawica* (*Buddy Thunderstruck*, Netflix, 2017).

⁴⁵⁹ J. Shieber, *Netflix is pursuing more interactive content, including, maybe, a rom-com*, <https://techcrunch.com/2019/03/12/netflix-is-pursuing-more-interactive-content-including-maybe-a-rom-com/> (data odczytu 15.02.2022).

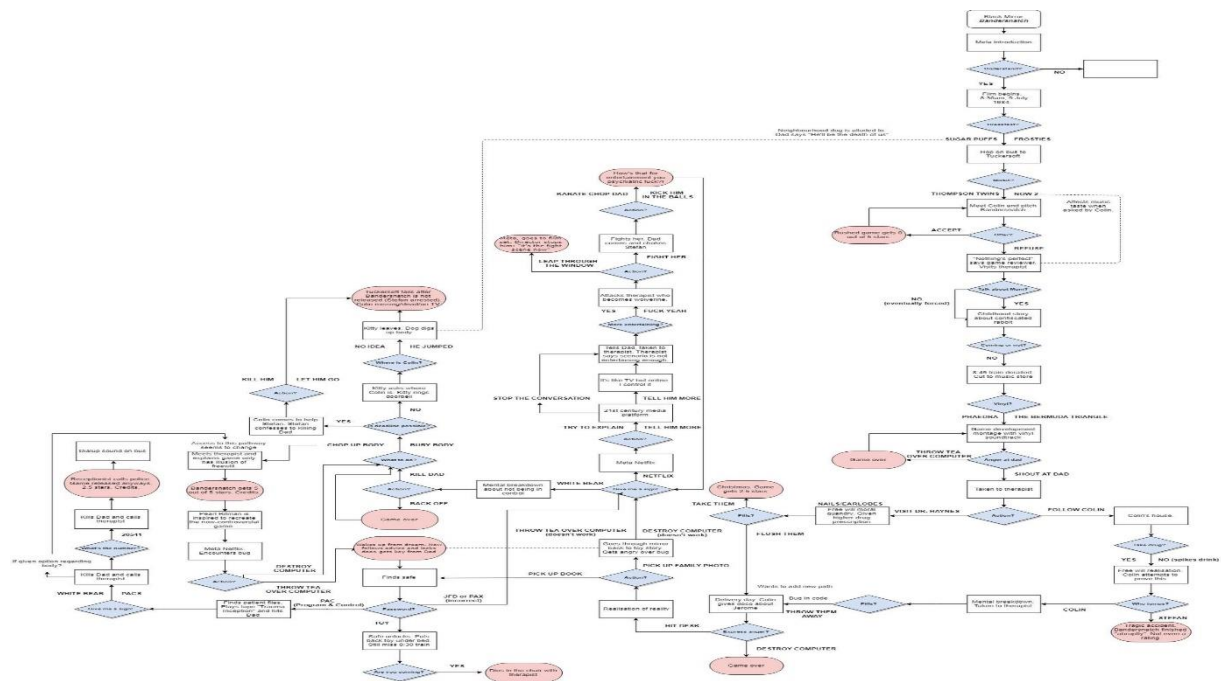
⁴⁶⁰ Teatr również otarł się o interaktywność. W 1963 w sztuce *Szalone nożyczki* autorstwa niemieckiego dramaturga Paula Portnera widzowie aktywnie wpływali na rozwój wydarzeń. Jednak, jak wskazała praktyka, tego typu forma komercyjnej rozrywki, nie uległa popularyzacji. Jedynie w latach 80. powieści paragrafowe, w przypadku których, czytelnik aktywnie uczestniczył w przygodach swoich bohaterów, przeżywały apogeum popularności. Jak się okazało „paragrafówki” stały się ciekawostką kilku sezonów i nie zagroziły tradycyjnej formule opowiadania literackiego.

⁴⁶¹ Zob. M. O. Riedl, V. Bulitko, *Interactive Narrative: An Intelligent Systems Approach*, „AI Magazine” 2013, nr 34, s. 67.

interfejs użytkownika oraz znacznie zawężono możliwości wyboru (do dwóch opcji). Pomimo tego uproszczenia w serialu *Czarne lustro* poprzez dokonywanie wyborów, widz decyduje o jednym z pięciu różnych zakończeń serialu, w których znaczenie ma to, czy gra, nad którą pracuje protagonista, osiągnie sukces. Czy on sam trafi do więzienia, czy pozostanie wolnym człowiekiem. Niektóre wybory powodują, iż fabuła zostaje cofnięta do momentu podjęcia nieodpowiedniego dla protagonisty wyboru.

Poniższy schemat obrazuje różne możliwości w przebiegu fabularnym, w zależności od tego jakich wyborów dokona widz.

Rys. 13. Schemat rozwoju fabularnego *Bandersnatch*



Źródło: Theverge.com

Seriale czy filmy, w których następuje aktywizacja odbiorcy i zintensyfikowanie jego wrażeń zaczynają przypominać gry komputerowe. Zacieranie granic pomiędzy tym, kiedy mamy do czynienia z filmem a grą można uwidocznic na prostym przykładzie. W 2015 udostępniono użytkownikom urządzeń mobilnych z systemem iOS (w kolejnych latach przeniesiono na inne systemy), pełnometrażowy film interaktywny *Late Shift* (reż. Tobias Weber, 2016). Produkcja otrzymała nagrodę BAFTA w kategorii gry komputerowej. Przywołany film charakteryzuje ta sama forma prezentacji treści, co wspomniane produkcje Netflix, jednak sposób jej udostępnienia (urządzenia mobilne, komputery, konsole) warunkuje jej klasyfikację, jako gry komputerowej.

Dla Ryszard Kluszczyńskiego interaktywność „rozumiana jako otwarcie dzieła na ingerencje odbiorców”⁴⁶², w skojarzeniu z filmem fabularnym może być odczytana z kilku różnych perspektyw:

W pierwszej grupie interaktywność pozostaje związana z problemem hybrydyczności dzieł sytuujących się na pograniczu kina i gier wideo. W dwóch pozostałych największe znaczenie mają odpowiednio: materialność filmu, która umożliwia widzowi manipulację jego ostateczną formą (plik cyfrowy), oraz powiązanie projekcji z innymi praktykami artystycznymi (instalacje w muzeach sztuki współczesnej i galeriach).⁴⁶³

Przeprowadzone przez Kluszczyńskiego wnioskowanie pokazuje złożoność problemu narracji interaktywnej. Na przestrzeni dekad ten sposób narracji, przyjmowało wiele form, dlatego dziś ich opis wymaga redefinicji, i ponownego sprecyzowania pewnych pojęć. Poruszone tu zagadnienia, to temat zupełnie odrębnych badań, jedynie wskazuję na kwestię dotyczące tego, czy interaktywne seriale w przyszłości będą klasyfikowane, jako serial, czy zaliczone do gier komputerowych. Jak widać z obserwacji zarówno Amazon jak i Netflix poza filmami, serialami udostępniają w ramach abonamentu również comiesięczny pakiet gier komputerowych.

Tego typu produkcje w chwili obecnej są ciekawostką, która nie absorbuje widzów na tyle by w najbliższej przyszłości można wnioskować o ich masowej produkcji i stanowiły „zagrożenie” dla tradycyjnych form opowiadania telewizyjnego. Zapewne kwestią „niepokojącą” producentów, przy podjęciu decyzji o zwiększaniu tego typu produkcji, są niskie wyniki oglądalności. Pomimo tego, że Todd Yellin zapewniał publicznie, iż *Bandersnatch* to genialny show, to jednak jak wskazują rankingi nie wywołał euforii wśród odbiorców, (Metacritic (61/100), IMDB (7.4/10)). Sam Netflix stroni od upublicznienia wyników oglądalności, chociaż stacja dysponuje takimi danymi, łącznie z tymi, jakich wyborów, podczas oglądania serialu, dokonują poszczególni subskrybenci kanału. Wyjątkiem są animacje dla dzieci cieszące się względnie dużą popularnością wśród najmłodszych odbiorców.

Niezaprzeczalnie koszty produkcji w przypadku serialu interaktywnego są zwiększone ze względu na konieczność kręcenia dodatkowego materiału, co przekłada się na dłuższy okres zdjęć, montażu itd. Jednocześnie zwiększa się czas potrzebny na napisanie scenariusza. Scenarzysta serialu *Bandersnatch* Charlie Brooker wspomina, iż z początku zakładał

⁴⁶² R. W. Kluszczyński, *Kino interaktywne – porządkowanie pola*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys i N. Korczarowska-Różycka, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015, s. 42–72.

⁴⁶³ Tamże, s. 42–72.

rozrysowanie prostego diagramu potencjalnego rozwoju wydarzeń fabularnych, co okazało się znacznie trudniejszym zadaniem. Jak się okazało stworzenie „prostego diagramu” znacznie się skomplikowało, wymuszając na twórcy poszukiwanie nowych rozwiązań fabularnych, co finalnie przełożyło się na kilka miesięcy pracy scenariopisarskiej. Zauważę, iż to jedynie czas spożytkowany na napisanie scenariusza jednego odcinka, gdy dla porównania w podobnym okresie scenarzyści *Breaking Bad* rozpisali pierwszy sezon serialu składający się z siedmiu epizodów.

Na niekorzyść seriali interaktywnych świadczyć też może proste zestawienie statystyczne, sprzedaży gier komputerowych z wynikami oglądalności seriali. Pomimo tego, że obecnie branża gier komputerowych jest więcej warta niż sektor filmowy, to nawet gry z przedziału AAA (wysokobudżetowe produkcje), nie mają tak masowego odbioru jak seriale streamingowe. Dla przykładu *The Walking Dead: The Game* (Telltale Games, 2012-2019) gra wypuszczona podobnie jak serial w kolejnych transzach, po pierwszym roku od momentu wydania była użytkowana przez około 8,5 mln graczy, podczas gdy jedną z bardziej spektakularnych produkcji Netflixa *Stranger things* w ciągu trzech dni obejrzało prawie 16 mln widzów.

Na koniec poruszę kwestię tak zwanych seriali internetowych mogących stanowić kolejny etap w rozwoju form serialowych. Termin nie jest zupełnie sprecyzowany. Pomimo tego, iż większość współczesnych produkcji jest dostępna w oknach przeglądark, zazwyczaj po wcześniejszym zalogowaniu do danego serwisu, to ich pierwotnym kanałem dystrybucji była telewizja, tym samym sposób prezentowania treści nie jest tu wyznacznikiem. Co zatem definiuje pojęcie „serial internetowy”. Odnosząc się do słów Stayci Taylor, która wskazuje iż serial internetowy jest jak: „Dziki Zachód”⁴⁶⁴, gdzie „zarówno nowicjusz, jak i weteran mogą stworzyć swoje własne programy bez zgody czy aprobaty tradycyjnych sieci i studiów mediów elektronicznych, którzy historycznie służyli za strażników”⁴⁶⁵. Wyznacznikiem może być konwergencja różnych stylów, jak i brak konieczności podporządkowania przez twórców ogólnie panującym strategiom narracyjnym propagowanym przez studia telewizyjne i platformy streamingowe. W serialach internetowych, odnajdziemy elementy: paradokumentów, sitcomów, seriali dramatycznych, reality show czy narracji videoblogerskich. Samozwańczy twórcy, nie pozostając pod wpływem decydentów

⁴⁶⁴ S. Taylor, „It’s the Wild West out there”: Can Web Series Destabilise Traditional Notions of Script Development?, <http://aspera.org.au/research/annual-conference-refereed-proceedings-2015/its-the-wild-west-out-there-can-web-series-destabilise-traditionalnotions-of-script-development/> (dostęp: 20.02.2022).

⁴⁶⁵ Tamże.

telewizyjnych, podejmują liczne eksperymenty zarówno z formą, jak i stylem filmowy. Czasami wynikają one z samej niewiedzy autorów serialowych i są wynikiem błędów warsztatowych, niż świadomie wprowadzanym nowatorskim rozwiązaniem narracyjnym. Dan Williams badając tę formę serializacji, podkreśla, że:

seriale internetowe mogą odznaczać się niezgrabnym montażem i nad wyraz ekspresyjnym stylem gry aktorskiej, podejmować tematy niemal natychmiastowo i cieszyć się rozgrzeszeniem z przeciętnych jakości produkcyjnych – aspektów zwykle nieakceptowanych w tradycyjnych mediach⁴⁶⁶.

W serialach łamane są znamionowe dla strategii telewizyjnych wyznaczniki: podział na sezonowe transze, określony czas trwania odcinków, liczba epizodów w sezonie, wieloaktowość w odcinkach, spektakularne cliffhangery. Ogół powyższych zjawisk znacznie odróżnia seriale internetowe, od tego co cechuje, używając częściowo zdezaktualizowanej nomenklatury, seriale telewizyjne. Należy podkreślić, że powyższe elementy czasami są naturalnymi zjawiskami, (nieporadność samych twórców) a czasami wręcz celowym działaniem profesjonalnych producentów, by upodobnić produkcje do amatorskich przedsięwzięć. Jeden z pierwszy „uznanych” i nagrodzonych seriali internetowych *Lonelygirl15* (*Lonelygirl15*, 2006-2008, YouTube), został przygotowany przez twórców pracujących dla kanału YouTube. Oglądając treści serialowe ma się wrażenie, iż jesteśmy świadkami kolejnego videoblogu prowadzonego przez nastolatkę, niczym nie wyróżniającym na tle tysięcy podobnych na kanale, jednak show został przygotowany przez profesjonalną ekipę a w tytułową ”lonely girl” wciela się zawodowa aktorka (Jessica Lee Rose).

Wśród produkcji internetowych znane są przypadki, gdy amatorskie projekty z powodu ich potencjalnie komercyjnego wydźwięku są przejmowane przez stacje telewizyjne. W dalszej produkcji, partycypują profesjonalni twórcy, wydłuża się czas ich trwania by były zgodne z formatem obowiązującym w telewizyjnych ramówkach. Jako przykłady można wymienić: *Web Therapy* (2008-2013), zakupiona i wyprodukowana przez Showtime, oraz *Broad City* (2010-2011), wersja telewizyjna stworzona przez Comedy Central.

Serial internetowy, to również wysokobudżetowe produkcje przygotowywane przez znanych w branży filmowej potentatów. Jako przykład wskażę produkcję Warner Bros. *H+: The Digital Series* (*H+: The Digital Series*, YouTube, 2012). To dystopijna wizja przyszłości, w której ludziom wszczepia się implanty mogące zastąpić smartfony. Na produkcję serialu przeznaczono kwotę dwu milionów dolarów, tworząc w sumie 48 krótkich epizodów o czasie

⁴⁶⁶ D. Williams, *Web TV Series: How to Make and Market Them*, Harpenden: Oldcastle Books, 2012, s. 25.

trwania od czterech do ośmiu minut. Wśród wymienionych tu produkcji jest to serial wykazujący najbliższe powinowactwo, temu co zwykle nazywać się współczesnym serialem telewizyjnym. Poszczególne odcinki cechuje zwarta akcja, progresywny rozwój fabularny, nieoczekiwane zwroty akcji. Koncept formalny serialu oparto na niechronologicznym ułożeniu zdarzeń, z których każde stanowi kolejny odcinek. Regularnie pojawiające się komunikaty na początku kolejnych epizodów typu: „15 sekund po tym, jak to się stało”, „5 minut wcześniej”, „rok po”, „dwa miesiące przed” itp. precyzyjnie informują odbiorców o czasie akcji. Widz tworząc playlisty, może czerpać dodatkową satysfakcję z ułożenia odcinków według własnych preferencji, tworząc spójną pod względem chronologii opowieść. Czytając komentarze i linki zamieszczane pod poszczególnymi odcinkami serialu odnosi się wrażenie, że uczestnicy poza ułożeniem chronologicznym kolejnych epizodów, tworzą własne wariacje odnośnie kolejności w przebiegu zdarzeń fabularnych.

Zwiększającą się popularność tego typu serializacji warto odnotować na przykładzie produkcji *Kontrola* (*Control*, 2018, YouTube) naszej rodzimej reżyserki Nataszy Parzymies. W lutym 2022 roku liczba odsłon pierwszego odcinka (trwającego zaledwie trzy minuty) wynosiła 26 mln. Pierwszy sezon był produkcją powstającą spontanicznie, finansowaną z różnych źródeł. Jak wspomina reżyserka, wtedy nie wiedziała czy zostanie nakręcony kolejny odcinek. Po sukcesie i zwiększającej się zarówno liczbie subskrypcji, jak i odsłon (głównie od widzów anglojęzycznych i hiszpańskojęzycznych) Parzymies dostała propozycję stworzenia kolejnego sezonu dla platformy VOD - Player. *Kontrola* stała się tym samym w pełni profesjonalnym projektem. Oczywiście tego typu seriali internetowych na ogólnej mapie serialowych produkcji jest niewiele. Dominują programy niezależne.

Paweł Sołodki badając zjawisko seriali internetowych wskazuje własną klasyfikację, wyróżniając cztery typy produkcji:

- kilkuminutowe realizacje o przyzwoitych jakościach produkcyjnych, dość luźnej strukturze, często odpowiadającej telewizyjnemu schematowi proceduralnemu, realizowane przez nieprofesjonalną ekipę przy budżecie nierzadko bliskim zeru, prezentowane w serwisie YouTube.
- produkcje o dłuższym metrażu, liczącym kilkanaście czy kilkadziesiąt minut, stworzone na wysokim poziomie realizacyjnym z profesjonalnymi aktorami. Struktura jest nieco bardziej zwarta niż w poprzedniej grupie, wcześniej przygotowane scenariusze zastępują działania improwizacyjne. Dominują komedie obyczajowe.
- *branded series* – seriale stanowiące poboczne projekty oparte na wysoko

skomercjalizowanych opowieściach transmedialnych, z jednej strony stanowią zamknięte całości, funkcjonujące niejako niezależnie od pozostałych składowych transopowieści, a jednocześnie pozostają osadzonymi w ich uniwersum i głęboko z nimi powiązane. W serialach są rozwijane co niektóre wątki, wprowadzane są perspektywy innych postaci.

- produkcje renomowanych firm jak: Netflix, Amazon, Hulu etc. sieć www jest podstawowym kanałem dystrybucyjnym, a odcinki umieszczane są na serwerach jednego dnia. Producenci pomijają kanał dystrybucji poprzez YouTube czy Vimeo i tworzą własne serwisy VOD, zatrudniając uznanych twórców.⁴⁶⁷

W powyżej przedstawionej, skrótowej analizie zjawiska, odniosłem się do narracji, będących nowatorskimi względem obecnie ukonstytuowanych strategii opowiadania seriali. Nasuwającym się pytaniem jest, czy którykolwiek z tych nurtów jest na tyle znaczący dla rozwoju form serialowych by stał się wyznacznikiem kolejnego paradygmatu opowiadania i wyparł z mainstreamu obecną narrację. Oczywiście nie deprecjonuję wartości współczesnych produkcji, jedynie wskazuję na skolonizowanie obszaru złożonej narracyjności i spowszechnienia tego nurtu. Jednak seriale typu *Squid game* (*Squid game*, Netflix, 2021-), z oglądalnością miesięczną 140 mln widzów, wskazuje, że zapotrzebowanie na produkcje, tworzone w oparciu o nieskomplikowaną strukturę narracyjną, bez nowatorskich rozwiązań, jest ogromne. To uświadamia, iż decydenci stacji streamingowych będą poszukiwać oryginalnych tematów, eskapistycznych historii a nie nowatorskich sposobów na ich opowiedzenie. Obecnie serial złożony narracyjnie cechuje dojrzałość rynkowa (nasycenie), co niestety zgodnie z regułami rynkowymi (teoriami marketingowymi) wieszczy jego powolny upadek i wypieranie przez nowy produkt. Oczywiście serial epizodyczny prawie w niezmienionej formie przetrwał cztery dekady, przyjmując jak rok startowy lata 50. jednak obecnie istnieją inne uwarunkowania kulturowe, zupełnie odmiennie wygląda sytuacja branży, serialowym zmianom uległy praktyki producentów, nadawców i odbiorców. W końcu mnogość produkcji serialowych, wymusza na twórcach presję poszukiwania „czegoś nowego”. Analitycy rynkowi pracujący dla stacji nieustannie badają trendy, by odnaleźć kolejną formułę opowiadania serialowego, poprzez którą przyciągną nowych subskrybentów. Z jednej strony są to regularnie produkowane spin off’y, czyli seriale powstające w oparciu o postacie

⁴⁶⁷ Zob. P. Sołodki, *Serial internetowy – notatki o zjawisku*, „Panoptikum” 2018, nr 20, s. 33-46.

drugoplanowe lub rozwijające drugorzędne wątki z macierzystego serialu. Nierzadko pozwala się twórcom na eksperymenty i dopuszcza do produkcji projekty, które odbiegają od przyjętych wzorców opowiadania, rozszerzając formułę złożonej narracyjności.

Powszechnym stało się kupowanie praw do sprawdzonych marek, spopularyzowanych w innych mediach i przenoszenia ich na mały ekran. Seriale są wiernymi adaptacjami pierwotnych narracji lub w ramach zjawiska transmedialności, rozszerzone zostaje uniwersum, rozwijane są wybrane wydarzenia fabularne, wprowadzane dodatkowe postacie. Produkcje tego typu bez względu na opinie krytyków czy widzów, maksymalizują zyski producenckie. Przykładem może być serial Netflixa *Wiedźmin (The Witcher; Netflix, 2020-)*⁴⁶⁸ lub obecnie przygotowywane seriale przez Amazon Prime Video m.in.: *Władca pierścieni* mający stać się najdroższym w historii serialem z budżetem oscylującym wokół kwoty jednego miliarda dolarów⁴⁶⁹ i *Fallout* na podstawie cyklu gier komputerowych o tym samym tytule.

Przywoływana wielokrotnie w tej pracy teoretyczka scenariuszowa Pamela Douglas stwierdza, że zobaczyliśmy już w serialach „retrospekcje, flashbacki, podróże w czasie, symultanicznie dziejące się zdarzenia opowiedziane z różnych perspektyw oraz formuły opowiadania od śmiesznych po prowokacyjne.”⁴⁷⁰. Odpowiadając na pytanie dotyczące przyszłości stwierdza, iż wszystkie zdania będą błędne. Czym w przyszłości zaskoczą nas showrunnerzy, czy scenarzyści nie jesteśmy w stanie tego przewidzieć⁴⁷¹. Jedynej pewnej odpowiedzi można na to udzielić przez pryzmat merkantylizmu. Jakakolwiek struktura narracyjna zaistnieje w przyszłości, by przeniknąć do głównego nurtu, będzie musiała być rentowną. To odbiorcy treści serialowych, kształtujący popyt na rynku serialowym, wybiorą odpowiadającą i satysfakcjonującą ich opcję wyznaczającą nowe standardy dla narracji serialowej.

⁴⁶⁸ Serial *Wiedźmin* w 2019 roku odnotował największą oglądalność na platformie Netflix. Produkcję oglądano w 76 milionach gospodarstw domowych. Oznacza to, że 46 proc. subskrybentów platformy sięgnęło po adaptację prozy Andrzeja Sapkowskiego. Zob. „*Wiedźmin*” najlepszym serialem Netflixa. Rekordowe wyniki produkcji, <https://www.wprost.pl/blogi/ryszard-florek/10291530/wiedzmin-najlepszym-serialem-netflixa-rekordowe-wyniki-produkcji.html>, (data dostępu 20.02.2022).

⁴⁶⁹ *To ma być najdroższy serial w historii. "Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy"*, <https://www.money.pl/gospodarka/to-ma-byc-najdrozszy-serial-w-historii-wladca-pierscieni-pierscienie-wladzy-6736599586278176a.html> (data dostępu 20.02.2022).

⁴⁷⁰ P. Douglas, *The Future of Television: Your Guide to Creating TV in the New World*, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2015, s. 145.

⁴⁷¹ Tamże.

ZAKOŃCZENIE

W przedstawionych analizach zbadano wybrane aspekty struktury narracyjnej współczesnych seriali dramatycznych wyprodukowanych w USA w latach 1999-2017.

Asumptem do podjęcia tego typu badań było zainteresowanie nowo ukształtowanym paradygmatem opowiadania, jaki zaistniał w serialach złożonych narracyjnie oraz brak szczegółowego opracowania tego tematu przez filmoznawców czy teoretyków zajmujących się scenariopisarstwem serialowym. Branżę serialową od momentu jej ukształtowania charakteryzuje komercjalizacja, wynikająca z konieczności osiągnięcia pewnych progów oglądalności. Wprowadzanie nowatorskich rozwiązań dramaturgicznych, nieustanne zaskakiwanie widzów treściami serialowymi jest balansowane stosowaniem powtarzalnych, sprawdzonych schematów opowiadania. W świetle tego, nasuwającymi się pytaniami badawczymi były: czy fabuły w neoserialach konstruowane są według jednego modelu? Jeśli nie, to według jakiej klasyfikacji charakterystykę różnych modeli należy przeprowadzić? Współczesne narracje serialowe są budowane poprzez sieć wątków tworzących całościowo różne układy fabularne. W hipotezie badawczej przyjąłem, że istnieje wzorzec w kompozycji narracji neoseriali, warunkowany wystąpieniem oraz hierarchizacją poszczególnych wątków fabularnych.

W części pierwszej, teoretycznej przedstawiłem nie tylko przegląd badań nad serialami i serializacją, ale także szczegółowo omówiłem metodologię prac badawczych. Nakreśliłem szerokie tło historyczne obejmujące korzenie zjawiska przed epoką telewizyjną, odnosząc się zarówno do tradycji literackiej, jak i radiowej (wzorce tworzenia komercyjnych odcinkowych opowiadań w prasie i stacjach radiowych). Zwracam uwagę, iż w samej kinematografii już na początku XX wieku pojawiły się we Francji filmy seryjne wyświetlane w odstępach cotygodniowych (1908 – seria kryminalna *Victorina Jassete* o detektywie Nick'u Carterze, 1913-14 – seria o *Fantomasie* Louisa Jeana Feuillade, 1915 - seria *Les Vampires*). W produkcjach brakowało jednak spójności odcinkowej. Przedstawiłem rozwój seriali w telewizji poczynając od oper mydlanych, *de facto* rozpoczynających realizację idei ciągłości fabularnej, aby zaangażować widownię z odcinka na odcinek i maksymalizować czas emisji. Rekordzistą w tym względzie pozostaje *Guiding Light* – amerykański serial radiowy i telewizyjny, nadawany od 1937 (w radiu) do 2009 roku (w telewizji), co łącznie daje wynik 72 lat emisji. Przegląd historyczny i obrazowanie przemian oparłem na najbardziej

charakterystycznych serialach: od *Dallas*, przez *Posterunek przy Hill Street*, *Miasteczko Twin Peaks*, kończąc na *Rodzinie Soprano*, która niejako otwiera produkcje seriali złożonych narracyjnie, czyli mojego głównego pola badawczego.

Następnie wprowadzam perspektywę genealogiczną. Analizuję gatunki telewizyjne i porównuję proponowane klasyfikacje, wskazując na ich różnorodność, ale także niepełność. Ostatecznie nie dostrzegam, aby współczesna kultura serialowa doprowadziła do ukształtowania nowego gatunku a jedynie hybrydyzacje na poziomie zarówno treści, jak i konstrukcji narracyjnej. Celem na tym etapie było zbudowanie syntetycznego wprowadzenia do teorii serialowej narracji.

W ramach badań metodologicznych starałem się omówić i uporządkować podstawowe kategorie, takie jak: narracja, struktura narracyjna, schematy fabularne, struktura wielowątkowa w filmie fabularnym. W kontekście tego ostatniego aspektu przytaczam klasyfikację Lindy Aronson, jednocześnie wskazując, iż model ten ma pewne wady i otwiera moje własne poszukiwania innej, bardziej spójnej typologii odnoszącej się przede wszystkim do neoseriali. Mając na względzie własny kierunek badań, oprócz kwestii wielowątkowości, przedstawiłem wybrane aspekty narracji głównie w oparciu o metody analizy opowiadania jako systemu formalnego zaproponowanego przez Davida Bordwella i Kristin Thompson. Oprócz samej struktury narracyjnej badam w powiązaniu z nią strukturę dramaturgiczną, zakłócenia linearności opowiadania, konstrukcję protagonisty, a na tym tle głębię poinformowania i horyzont informacji dostarczanych widzom. Budując aparat metodologiczny dla własnej hipotezy pozostawiłem na boku szereg zagadnień dotyczących stylu filmowego jako nieistotnych dla prowadzonych badań. W aspekcie środków formalnych również dokonałem redukcji, nie przywołując wszystkich badań w tym zakresie jako nieistotnych dla opracowywanych modeli. Rozległy temat focalizacji, czy mowy pozornie zależnej w narracjach filmowych ograniczyłem do odpowiedzi przez kogo opowiadana jest fabuła. Serial, jak wskazałem, wykształcił swój własny język narracji, warunkowany wprowadzaniem wielu linii narracyjnych.

Na tej podstawie skonstruowałem plan badań obejmujący uściślenie terminologii, ustalenie reguł selekcji seriali, wypracowanie przekrojowych prac analitycznych tj. całościowej analizy pierwszego sezonu jako reprezentacji danego modelu.

W części analitycznej konsekwentnie zrealizowałem przyjęty plan badań: oprócz zogniskowania na złożonej narracyjności wskazałem na inne składowe fabuły mogące współtworzyć komplementarną całość z układem wątków.

W wyniku przeprowadzanych analiz potwierdziłem hipotezę o wystąpieniu wzorców w złożonej strukturze narracyjnej opowiadania serialowego. Poszukiwanym atrybutem warunkującym dany typ opowiadania, zgodnie z przewidywaniami, jest wystąpienie lub brak danych typów wątków oraz ich późniejsza hierarchizacja. Zastosowany układ linii fabularnych staje się wykładnią konstrukcyjną w kompozycji odcinków serialowych. Dodatkowo w modelu mocnej serializacji wyraźny wpływ na ukształtowanie struktury narracyjnej ma liczba głównych postaci. Rozróżnienie dotyczy jednego bohatera lub opozycyjnie multiprotagonisty (co oznacza minimum dwie postaci pierwszego planu). Na podstawie przeprowadzonych obserwacji stworzyłem cztery modele struktury narracyjnej dla współczesnych seriali dramatycznych, odpowiednio je nazywając:

- serializacja mocna z głównym protagonistą,
- serializacja mocna z multiprotagonistą,
- serializacja średnia rozproszona,
- serializacja średnia epizodyczna.

Nadmienię, że kolejność prezentacji poszczególnych modeli serialowych nie jest warunkowana historycznym rozwojem form narracyjnych, czy chronologią w udostępnieniu reprezentatywnych seriali widzom. Tworząc taki rozkład przedstawienia wyników badań, miałem na względzie stopień zintegrowania poszczególnych wątków w danej produkcji. Jako pierwsze opisując te, w których jest ona najmocniejsza, poprzez średnią komasację, a kończąc na serialach opartych na wątkach epizodycznych. Nie kierowałem się chronologią w powstawaniu badanych produkcji, bo wśród wymienionych tu modeli nie zaobserwowałem okresów, w których jakiś model by dominował. Dla przykładu do średniej serializacji epizodycznej zaliczam *Rodzinę Soprano* udostępnioną widzom w 1999 roku, jak również *Orange is the new black*, którego emisja rozpoczęła się w 2013. Ewolucja serialowa nie powoduje, że twórcy porzucają sprawdzone schematy opowiadania, lecz twórczo je odrestaurowują. Co więcej, obecna oferta streamingowa na rynku to istny konglomerat wszelkiego typu produkcji, gdzie co miesiąc Netflix, czy HBO udostępnia nowe serie, w których zauważalne są różne typy schematów hierarchizacji wielowątkowej. Dlatego przyjęty ahistoryczny sposób zaprezentowania poszczególnych modeli wydawał się najwłaściwszym, nie powodującym chaosu informacyjnego.

Całościowo podsumowując wyniki badań przedstawionych w tej pracy proponuję charakterystykę każdego z modeli.

Serializacja mocna z głównym protagonistą posiada wyraziście zarysowaną nadrzędną fabułę oraz liczne wątki poboczne. Fabularny rozwój większości wątków pobocznych, jak i ich samo zaistnienie „zależne” są od decyzji podejmowanych przez głównego bohatera. W tym typie opowiadania przeważająca większość wątków jest bezpośrednio lub w sposób pośredni skorelowana z wydarzeniami głównej fabuły. Wątki epizodyczne nie występują lub pojawiają się w stopniu znikomym, pełniąc wspomagającą funkcję dramaturgiczną, to znaczy uzupełniają *story arc* lub *character arc*.

Pomimo wielowątkowości zastosowany schemat opowiadania jest spójny z klasycznym wzorem rozwoju akcji. Bohater ukierunkowany, w pierwszym odcinku, na jasno sprecyzowany cel jest konfrontowany z licznymi komplikacjami. Nagromadzenie konfliktów warunkuje liczne sytuacje, gdy świat (rozumiany jako środowisko, grupa społeczna, w której egzystuje bohater) staje się nie tylko tłem dla wydarzeń fabularnych, ale jednym z antagonistów serialowych. Tego typu konstrukcja wynika z samej struktury narracyjnej stosowanej w tym modelu, w której jest klarownie zarysowana dominanta jednej postaci. Bohater spełnia rolę „katalizatora” wydarzeń, implikując rozwój akcji oraz proliferację kolejnych linii fabularnych.

W większości przebadanych produkcji wprowadzana jest postać (członek rodziny, partner, przyjaciel), wspomagająca protagonistę w realizacji powziętego celu, która staje się powiernikiem jego sekretów. Pomimo różnej klasyfikacji tych postaci, jako pierwszo- lub drugoplanowe (piszę to w oparciu o kategorię nagród Emmy), niezaprzeczalnie to główny protagonista jest inicjatorem większości wydarzeń i progresji dramaturgicznej. Postacie wspomagające wraz z rozwojem fabuły uzyskują względną „samodzielność” fabularną, jednak ich działania cały czas pozostają w ścisłej korelacji z wydarzeniami wątku głównego.

Charakterystycznym dla tego modelu jest wystąpienie wątku pobocznego nazywanego przeze mnie katalizującym, ze względu na specjalną funkcję dramaturgiczną, jaką pełni w rozwoju historii. W klasycznym podejściu rozpoczęcie akcji warunkuje jednostkowe wydarzenie tzw. punktu inicjującego. Wątek katalizujący powstaje na kanwie tego zdarzenia będąc sukcesywnie rozwijanym. Prezentowane w jego ramach zdarzenia, prowokują protagonistę do podejmowania starań w osiągnięciu zamierzonego celu. Oczywiście wyłączenie tej zależności nie jest regułą dla tego modelu.

W głównym wątku obserwowane jest zastosowanie konstrukcji fabularno-dramaturgicznej zgodnej z schematem Syda Fielda, jednak zaakcentowanie poszczególnych punktów zwrotnych odbiega od typowego rozkładu czasowego dla tego paradygmatu. Wątki poboczne posiadają strukturę scenariuszową opartą na ekspozycji, wystąpieniu punktu inicjującego, punktów zmieniających przebieg wydarzeń oraz kulminacji, będącej często rozpoczęciem dla kolejnego wątku pobocznego.

Drugi omówiony w tej pracy model – **serializacja mocna z multiprotagonistą** – charakteryzuje wystąpienie głównego wątku stanowiącego centralną bazę dla rozwijającej się opowieści. Jednak w przeciwieństwie do poprzedniego schematu, jest on wypadkową działania kilku postaci, które wspólnie partycypują w konflikcie centralnym, współtworząc główną oś narracji. Podobnie, jak w poprzednim modelu, można dostrzec proliferację linii narracyjnych, jednak ich występowanie warunkowane jest przez różne postaci. Wątki poboczne są w kolejnych odcinkach konsolidowane z główną fabułą, współtworzą konflikt centralny, całościowo składają się na spójną, progresywnie rozwijaną opowieść. Wprowadzone postacie zarówno pierwszego, jak i drugiego planu, w ramach danych wątków pobocznych w miarę rozwoju fabuły zostają zintegrowane z głównymi wydarzeniami serialowymi. Okoliczność fabularna scalająca wątki jest wprowadzana na dwa sposoby. Pierwszy jako następstwo punktu inicjującego w opowiadanej historii. Drugi, znacznie popularniejszy, gdy pozornie niezależne równoległe linie narracyjnej, w miarę rozwoju historii „krzyżują się”, by w jednym z odcinków połączyć się poprzez kluczowe zdarzenie.

Wątki epizodyczne w tym modelu nie występują lub jedynie w znikomej ilości. Zastępowane są subwątkami, poprzez które twórcy eksponują i rozwijają wybrane wydarzenie wątku głównego, stanowiące „problem odcinka”. Subwątki tworzą pozornie zamkniętą całość w ramach danego odcinka. Pod względem konstrukcyjnym, czy nawet funkcji (by widz, nie znający wcześniejszej fabuły, mógł również zrozumieć problematyczną sytuację, eksponowaną w danym odcinku) przypominają wątki epizodyczne, ale są częścią głównej osi narracji.

Wątek główny, jak i poboczne są rozpisywane przez scenarzystów zgodnie z trójaktowym paradygmatem opowiadania, jednak nie występuje stała powtarzalność, jeśli chodzi o punkty zwrotne. Poszczególne linie fabularne zawierają wydarzenia uruchamiające, jednak w zależności od długości trwania danego wątku mogą, aczkolwiek nie muszą, wystąpić dwa znaczące punkty zwrotne.

Rozpatrując aspekty narracyjne dla **średniej serializacji rozproszonej** zauważam znaczącą zmianę w strategii opowiadania. Pierwszy model nazwany przeze mnie serializacją rozproszoną budowany jest poprzez sieć wątków równoległych. Naczelną cechą jest brak głównej fabuły, nadrzędnej dla pozostałych jednostek. Bohaterowie nie posiadają jasno zarysowanego celu działania, co jest, ogólnie rzecz ujmując, ewenementem w narracji telewizyjnej. Oczywiście ich działania są ukierunkowane na „pomniejsze” cele, jednak wektor aktywności nie warunkuje kierunku rozwoju akcji, nie jest wyznacznikiem centralnego konfliktu. Długofalowy rozwój fabularny niektórych wątków może wskazywać, iż dany serial przynależy do modelu mocnej serializacji, jednak potencjalny główny wątek zostaje zakończony w trakcie trwania danego sezonu lub nie posiada funkcji nadrzędności (co finalnie wpływa, na klasyfikowanie go do narracji równoległych). Historię zarówno poszczególnych odcinków, jak całego sezonu budują wydarzenia dziejące się równolegle, jak i fabuły epizodyczne, poprzez które poznajemy problemy bohaterów. Spoiwem dla poszczególnych wątków równoległych może być zdarzenie jednostkowe integrujące poszczególne linie lub: problem społeczny, środowisko, temat, ewentualnie przesłanie wynikające z historii i nadające sens poszczególnym wątkom. Obserwowane jest eksponowanie linii relacji ponad rozwojem akcji tzn. widz nie doświadcza spektakularnych zwrotów akcji, zdynamizowanych sekwencji, czy fragmentarycznie galopującego tempa opowiadania. Siłą napędową, są konflikty pomiędzy protagonistami, eksplikacja ich pragnień (*need*).

Poprzez wątki epizodyczne są realizowane konkretne funkcje dramaturgiczne, w wyniku których, fabuły zgodnie z definicją, pozostają niezależne (stanowią zamkniętą całość w ramach danego odcinka), jednocześnie zdarzenia przedstawione w ramach fabuł epizodycznych, mogą mieć wpływ na rozwijającą się całościowo historię.

W rozkładzie wielowątkowym nie ma znaczenia, czy wyeksponowano na pierwszy plan postać prowadzącą, ponieważ nie posiada ona sprecyzowanego celu działania, który w mocnej serializacji implikuje zaistnienie wątku głównego. Poszczególni protagoniści, pomimo ich opozycyjnego ustawienia warunkującego występowanie sytuacji konfliktowych, całościowo nie są scaleni linią narracyjną, opartą na konflikcie centralnym, tym samym, w tej strukturze nie ma nadrzędnego wątku głównego.

Ostatni z prezentowanych modeli – **serializacja średnia epizodyczna** – charakteryzuje wystąpienie narracji epizodycznej, będącej sukcesorem formuły opowiadania, stosownego w tradycyjnych seriach telewizyjnych. Poszczególne wątki są tak opracowane, by stanowiły

zamknięte opowieści w ramach danego odcinka. W tym celu twórcy korzystają z patentów stosowanych w konstrukcji seriali epizodycznych z wyrażenie zarysowanymi poszczególnymi wątkami (*story A, B, C...*), jednak ich formuła zostaje zmieniona na potrzeby złożonej narracyjności. Zaprezentowane w ich ramach wydarzenia mają wpływ na ogół zjawisk i postaci w przedstawionym świecie, zapewniając kontynuacyjność fabularną. Obserwowane są: ewolucja charakterów poszczególnych postaci (w tym ich uświadomienie), zmiany w relacjach między postaciami warunkujące długofalowe następstwa, ciągłość wydarzeń fabularnych (w ramach rozwoju linii akcji). W tym typie narracji nie ma znaczenia czy twórcy wprowadzają wątek główny, czy korzystają z narracji równoległych, tak długo jak epizodyczność stanowi o właściwych treściach poszczególnych odcinków.

Użyty, w tym przypadku termin „wątek główny” ma mniejsze, kontekstowe znaczenie, stanowiąc raczej tło wydarzeń. Mamy tu zatem do czynienia z odwrotną sytuacją niż w mocnej serializacji, dla której główny wątek był najważniejszym czynnikiem konstrukcyjnym integrującym poszczególne wątki. To on „wiedzie prym” w serialu, wraz z wspomagającymi go wydarzeniami pobocznymi. W tym przypadku główna fabuła stanowi o kontynuacyjności zdarzeniowej w kolejnych odcinkach, aczkolwiek nie jest ściśle skorelowana z pozostałymi wątkami. Wątek główny jest zarysowany z większym lub mniejszym natężeniem, na tle wydarzeń dziejących się w oderwaniu od tej fabuły (epizodycznie). Nasuwa to pytanie, czy w przypadku narracji, której strukturę tworzą większościami wątki epizodyczne, można wnioskować o wystąpieniu wątku głównego, czy nie powinno się go klasyfikować jako fabuły równoległej. Zgodnie z przyjętą definicją wątek główny oparty jest na konflikcie centralnym. Jeśli taki jest obserwowalny można postulować wystąpienie głównego wątku. Jednak z pewnością jego znaczenie nie jest tak istotne, jak w mocnej serializacji, gdzie wątek staje się nadrzędnym dla pozostałych fabuł, stanowiąc wyrazistą oś narracji dla całej historii. Oczywiście zachowuje swoje cechy prymarne (tworząc kompozycję scalającą: postacie, wątki poboczne) i jest sukcesywnie rozwijany na przestrzeni danego sezonu lub nawet całej serii.

W poniższej tabeli prezentuję syntetyczne porównanie wszystkich wyróżnionych modeli. Zbiorcze wyniki badań zestawiają wybrane aspekty narracji.

Tabela 5.1 Charakterystyka aspektów narracji w poszczególnych modelach

Model / Aspekt	Mocna serializacja z głównym bohaterem	Mocna serializacja z multiprotagonistą	Średnia serializacja rozproszona	Średnia serializacja epizodyczna
Postacie pierwszoplanowe	Główny bohater, często wspomagany przez drugą postać.	Multiprotagonista.	Multiprotagonista. Może być wyeksponowana dominująca postać, ale nie implikuje konfliktu centralnego.	Główny bohater lub multiprotagonista.
Konflikt centralny	Występuje implikowany przez głównego protagonistę.	Występuje jako wypadkowa działań większości postaci.	Brak.	Może zostać zarysowany.
Wątek główny	Występuje.	Występuje.	Brak.	Brak lub może wystąpić.
Wątki poboczne	Dominujące.	Dominujące.	Brak.	W małej ilości.
Wątki równoległe	Brak lub minimalna ilość.	Brak lub minimalna ilość.	Dominujące.	W małej ilości
Wątki epizodyczne	Brak lub minimalna ilość	Brak lub minimalna ilość	W małej ilości.	Dominujące.
Struktura scenariuszowa	Może zaistnieć zgodność z paradygmatem Fielda.	Może zaistnieć zgodność z paradygmatem Fielda.	Brak.	Może zaistnieć zgodność z paradygmatem Fielda.
Element scalający wydarzenia fabularne	Wątek główny.	Wątek główny.	Problem społeczny, środowisko, temat, ewentualnie przesłanie, czy wewnętrzna metafora.	Środowisko, wątek główny.
Story driven/ character driven	Współzależne.	Współzależne.	Nadrzędność <i>character driven</i> nad <i>story driven</i> .	Nadrzędność <i>story driven</i> nad <i>character driven</i> .
Chronologia	Brak chronologii w układzie zdarzeń.	W większości brak chronologii w układzie zdarzeń.	Brak chronologii w układzie zdarzeń.	Brak chronologii w układzie zdarzeń.
Linearność	Dla większości zachowana.	Dla większości zachowana.	Dla większości zachowana.	Dla większości zachowana.
Głębina poinformowania	Różnorodny zakres.	Różnorodny zakres.	Różnorodny zakres.	Różnorodny zakres.
Zakres wiedzy	W większości narracja wszechwiedząca.	W większości narracja wszechwiedząca.	W większości narracja wszechwiedząca.	W większości narracja wszechwiedząca.

Źródło: Opracowanie własne

Podsumowując, poszukiwanym czynnikiem, według którego można dokonać podziału struktur narracyjnych współczesnych seriali jest wystąpienie lub brak określonych wątków oraz ich hierarchizacja w układzie fabularnym. Wraz z zastosowaniem konkretnej struktury wielowątkowej występuje charakterystyczna organizacja wydarzeń w strukturze fabularno-dramaturgicznej. W mocnej serializacji wyróżnikiem wpływającym na inny typ narracji jest liczba postaci pierwszoplanowych, warunkująca pomimo podobnego układu wątków, odmienny sposób krystalizacji fabuły. W tym pierwszym modelu konflikt centralny jest domeną głównego bohatera, w innych wariantach mocnej serializacji staje się wypadkową działania

wielu postaci. W mocnej serializacji występuje zespolenie *story driven* z *character driven* natomiast w średniej serializacji zauważalna jest dominanta jednego z tych czynników. W serializacji rozproszonej fabułę napędzają złożone relacje między postaciami, co związane jest nie tyle z rozwojem akcji w tych serialach, co z egzystencjonalnymi problemami bohaterów i ich psychologiczną głębią. W narracji epizodycznej, będącej najbliższą tradycyjnej formie opowiadania, akcja dominuje nad złożonością samych charakterów, postaci i ich ewolucją. Dla konstrukcji, w których zaistniał wątek główny zaobserwowano stosowanie paradygmatu Syda Fielda determinującego wystąpienie dwóch punktów zwrotnych zmieniających bieg wydarzeń oraz punkt kulminacyjny. W przeważającej większości wątków, również występuje klasyczny schemat rozwoju akcji w postaci ekspozycji, punktu inicjującego związanego z ukierunkowaniem protagonistów na określony cel, rozwinięciem, punktem zwrotnym (lub wprowadzeniem dwóch punktów) i kulminacją będącą nierzadko wprowadzeniem dla kolejnego wątku.

W pozostałych badanych wątkach twórcy posiłkują się klasycznym rozwojem akcji polegającym na wydarzeniu inicjującym, różną liczbą punktów zwrotnych (lub ich braku) oraz kulminacją danego wątku. W ramach podjętych przeze mnie badań ograniczonych do lat 1999-2017 nie można wnioskować o innych wzorcach dramaturgicznych w strukturach scenariuszowych, z których korzystałby scenarzyści serialowi.

Zbiornie odniosę się do pozostałych trzech aspektów narracji, to znaczy: chronologii opowiadania, głębi oraz horyzontu poinformowania widzów. Dla tych elementów narracji nie występuje stała zależność, mogąca świadczyć o istotnym powiązaniu z układem wątków, tym samym czynniki te nie odgrywają istotnej roli jako składowe opracowanego modelu. Jedynie mogę wskazać na powtarzające się zjawiska, aczkolwiek nie występujące w każdym z seriali przynależących do danego modelu. Cechą wykazującą większą stabilność, niż inne, jest horyzont poinformowania widzów. W przypadku większości przeanalizowanych tu seriali widz ma wgląd zarówno w zamiary, plany protagonistów, jak i działania kontrofensywne podejmowane przez inne postacie, w tym antagonistów. Nawet w przypadku wystąpienia narracji z głównym bohaterem i ogniskowanie kluczowych zdarzeń, sytuacji znamionowych dla rozwoju wydarzeń wokół jego osoby, nie implikuje to zawężenia horyzontu poinformowania do tejże postaci.

Druga cecha znamionowa nie tyle danego modelu, co seriali złożonych narracji to regularne zakłócenia chronologii opowiadania, aczkolwiek nie wprowadzających dysonansu poznawczego u widza. W większości przeanalizowanych produkcji, twórcy zakłócają

chronologię opowiadania. Korzystają zarówno z retrospekcji, jak i futurospekcji. Pomimo, iż rozpatrywane były tylko pierwsze sezony, to należy nadmienić, iż nawet jeśli dany zabieg kompozycyjny nie jest użyty w pierwszym sezonie, nie neguje to jego późniejszego zaistnienia⁴⁷². Wszystkie występujące zakłócenia chronologii, zaliczam do narracji dopowiadających⁴⁷³.

Rozważając aspekt głębi poinformowania przeprowadzone badania wskazują na stosowanie pełnego spektrum środków filmowych, jednak nie ma tu inferencji z danym typem narracji. Kwestia liczebności postaci pierwszoplanowych, nie warunkuje tego, w jakim zakresie użyta będzie głębia poinformowania, podobnie nie ma znaczenia zastosowany układ wielowątkowy. Jest to po prostu kwestia przyjętej konwencji opowiadania w procesie kształtowania serialowej diegezy. Idąc tym tropem ukierunkowałem również obserwacje na stosowane konwencje: czy znacząco wpływają na sposób prowadzenia narracji: poprzez *story driven* lub *character driven*. Jednak analizy wskazują, że nie występuje znacząca zależność. Można jedynie wnioskować, że podjęty temat „narzuca” konieczność użycia danych zabiegów. Dla przykładu, gdy twórcy tworzą historię o medium lub członkach sekty zażywających narkotyki produkcja jest przepełniona różnego typu subiektywizacjami.

Ogólnie ujmując temat trzech ostatnich omówionych aspektów narracji nasuwa się jeden wniosek. O ile formuła opowiadania epizodycznego czy mocnej serializacji jest wynikiem powziętej strategii opowiadania, na które zapewne składa się wiele czynników, jak polityka producencka, targetowanie na konkretną widownię (z reguły epizodyczność jest kierowana do widza masowego), to pozostałe aspekty są elementem indywidualnej ekspresji twórczej, inwencją grupy scenarzystów, opracowujących kolejne odcinki.

Z uwagi na powzięte założenie praktycznego wykorzystania przedstawionych tu badań, w pewnych obszarach badawczych podjąłem próbę pogodzenia spostrzeżeń teoretyków scenariopisarskich z wiedzą stricte akademicką, czego następstwem musiały być „kompromisy” przejawiające się w uogólnieniach dokonanych na niektórych polach badawczych (np. dotyczących instancji narratora). Na przestrzeni kolejnych dekad nastąpiła

⁴⁷²Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Mad Men* regularnie są wykorzystywane retrospekcje, ale już od trzeciego sezonu twórcy wprowadzają do fabuły również futurospekcje. Jedynym serialem, w którym scenarzyści utrzymali chronologię opowiadania, na przestrzeni wszystkich sezonów, co jest ewenementem wśród współczesnych produkcji, jest *Prawo ulicy*.

⁴⁷³ Ponownie, analizując pierwsze sezony, bo już w drugim sezonie *Breaking Bad* obserwowane są takie elementy jednak nie jako stałe strategie a techniki. Nadmienię, iż na przykład nie analizowany w tej pracy serial *Westworld* (który zaliczam do mocnej serializacji z multiprotagonistą) jest zbudowany jako narracja niewiarygodna, co jest doskonałym przykładem na to, że układ wątków nie warunkuje „konceptu formalnego” opowiadania.

multiplikacja teorii filmoznawczych, często łącząca się z swoistą enigmatycznością pewnych obszarów badawczych łączonych z wątkami kulturoznawczymi i filozoficznymi, co rodzi trudności interpretacyjne. Co więcej, występuje ogromna wariantowość terminologii, stosowanie licznych nawiązań oraz uzupełnień między teoretykami podejmującymi kwestie narracji i jej wewnętrznych podziałów. Przy tak licznych materiale badawczym bez zastosowanych uproszczeń czy przyjęcia stałych wyjściowych założeń nie byłoby możliwe wskazanie jednorodnych, jasno wyodrębnionych struktur serialowych. Chciałem unikać zwielokrotnionej liczby opracowanych schematów a jednocześnie zaproponować jak najbardziej klarowną aplikację poczynionych ustaleń teoretyczno-analitycznych do praktyki scenariopisarskiej.

Podkreślę, że w badaniach nie zajmowałem się środkami stylu filmowego rozważając aspekty narracji ukształtowane na etapie tworzenia scenariuszy. To może nasuwać pytanie czy na tym etapie realizacji można analizować pewne elementy narracji serialowej (dla przykładu czy można rozważać subiektywizacje mentalne, POV). Zaznaczę, iż w przemyśle telewizyjnym to głównie scenarzyści (wraz z producentami) są decydentami w kształcie treści. W didaskaliach są zawierane wskazówki, które następnie reżyser przekłada na język serialowy. Niekoniecznie stricte techniczne typu: ujęcie, kadr, POV itd. (to nie powinno być umieszczane w scenariuszach), ale to właśnie z kontekstu opisów zwartych w didaskaliach wynikają wstępne wytyczne, które reżyser eksponuje za pomocą środków przynależnych stylowi filmowemu.

Na koniec badałem uniwersalność zaproponowanej przeze mnie typologii, przeprowadzając weryfikację każdego wyodrębnionego modelu poprzez włączenie w jego ramy innych seriali. W tym względzie zaproponowane modele okazały się funkcjonalne, co więcej, pozwalały uchwycić elementy różnicujące dane produkcje w ramach jednego modelu narracyjnego.

Nie ulega wątpliwości, że przedstawiona refleksja badawcza dotycząca struktur narracyjnych seriali powinna być aktualizowana, bo zmianom ulegają praktyki producentów, nadawców i odbiorców. Producenci i nadawcy medialni nie tylko zaspokajają potrzeby widzów, ale obserwując zachowania konsumentów eksplorują te rejony, które są rentowne. Twórcy poszukują nowych form ekspresji, aktywnie wpływając na kształtowane treści i estetykę realizowanych seriali. Dlatego też włączyłem do pracy rozważania dotyczące możliwych kierunków rozwoju seriali. Jednak w swoich prognozach pozostaję ostrożny. Nie faworyzuję w tym względzie narracji interaktywnych ze względu na wysoką kosztocłonność i ograniczoną liczbę odbiorców. Natomiast dostrzegam, iż na horyzoncie pojawia się nowy typ opowiadania

- kilkunastominutowe odcinki seriali internetowych. Jednak na chwilę obecną, formuła opowiadania, której wzorce narracyjnej ukonstytuowały się na początku XXI wieku, nadal jest masowo wykorzystywana w powstających serialach.

Spis tabel wykresów i rysunków

	str.
Rys. 1. Rozróżnienie pomiędzy <i>story</i> / <i>plot</i>	79
Rys. 2. Graficzne przedstawienie paradygmatu Syda Fielda	88
Rys. 3. Osiem sekwencji filmowych według Franka Daniela	90
Rys. 4. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie <i>Breaking Bad</i>	145
Rys. 5. Struktura dramaturgiczna pierwszego sezonu <i>Breaking Bad</i>	151
Rys. 6. Wątki powstałe na skutek decyzji głównego bohatera w serialu <i>Breaking Bad</i> (na przykładzie pierwszych siedmiu epizodów)	158
Rys. 7. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie <i>Prawa ulicy</i>	190
Rys. 8. Korelowania wątków pozornie równoległych z główną fabułą	192
Rys. 9. Struktura dramaturgiczna pierwszego sezonu <i>Prawa ulicy</i>	199
Rys.10. Rozkład wielowątkowy w pierwszym sezonie <i>Mad Men</i>	241
Rys.11. Rozkład wątków w poszczególnych odcinkach serialu <i>Rodzina Soprano</i>	291
Rys.12. Przebieg dramaturgiczny głównego wątku pierwszego sezonu <i>Rodziny Soprano</i> .	301
Rys.13. Schemat rozwoju fabularnego <i>Bandersnatch</i>	321

	str.
Tab. 1.1 Przykłady łamania historii odcinkowych na poszczególne akty	30
Tab. i wykres 4.1.1 <i>Breaking Bad</i> (S01E01)	131
Tab. i wykres 4.1.2 <i>Breaking Bad</i> (S01E02)	133
Tab. i wykres 4.1.3 <i>Breaking Bad</i> (S01E03)	135
Tab. i wykres 4.1.4 <i>Breaking Bad</i> (S01E04)	137
Tab. i wykres 4.1.5 <i>Breaking Bad</i> (S01E05)	139
Tab. i wykres 4.1.6 <i>Breaking Bad</i> (S01E06)	141
Tab. i wykres 4.1.7 <i>Breaking Bad</i> (S01E07)	143
Tab. i wykres 4.2.1 <i>Prawo ulicy</i> (S01E01)	168-169
Tab. i wykres 4.2.2 <i>Prawo ulicy</i> (S01E02)	170
Tab. i wykres 4.2.3 <i>Prawo ulicy</i> (S01E03)	171-172
Tab. i wykres 4.2.4 <i>Prawo ulicy</i> (S01E04)	173
Tab. i wykres 4.2.5 <i>Prawo ulicy</i> (S01E05)	174
Tab. i wykres 4.2.6 <i>Prawo ulicy</i> (S01E06)	176
Tab. i wykres 4.2.7 <i>Prawo ulicy</i> (S01E07)	177-178
Tab. i wykres 4.2.8 <i>Prawo ulicy</i> (S01E08)	179
Tab. i wykres 4.2.9 <i>Prawo ulicy</i> (S01E09)	181-182
Tab. i wykres 4.2.10 <i>Prawo ulicy</i> (S01E10)	183-184
Tab. i wykres 4.2.11 <i>Prawo ulicy</i> (S01E11)	185
Tab. i wykres 4.2.12 <i>Prawo ulicy</i> (S01E12)	186-187

Tab. i wykres 4.2.13	<i>Prawo ulicy</i> (S01E13)	188
Tab. 4.2.14	Podział scen ze względu na podmioty partycypujący w danej scenie	205
Tab. i wykres 4.3.1	<i>Mad Men</i> (S01E01)	221
Tab. i wykres 4.3.2	<i>Mad Men</i> (S01E02)	223
Tab. i wykres 4.3.3	<i>Mad Men</i> (S01E03)	225
Tab. i wykres 4.3.4	<i>Mad Men</i> (S01E04)	226-227
Tab. i wykres 4.3.5	<i>Mad Men</i> (S01E05)	228
Tab. i wykres 4.3.6	<i>Mad Men</i> (S01E06)	229-230
Tab. i wykres 4.3.7	<i>Mad Men</i> (S01E07)	231
Tab. i wykres 4.3.8	<i>Mad Men</i> (S01E08)	232-233
Tab. i wykres 4.3.9	<i>Mad Men</i> (S01E09)	234
Tab. i wykres 4.3.10	<i>Mad Men</i> (S01E10)	235-236
Tab. i wykres 4.3.11	<i>Mad Men</i> (S01E11)	237
Tab. i wykres 4.3.12	<i>Mad Men</i> (S01E12)	238-239
Tab. i wykres 4.3.13	<i>Mad Men</i> (S01E13)	240
Tab. 4.3.14	Schemat dramaturgiczny wątku "Draper – Rachel Manken"	251
Tab. 4.3.15	Schemat dramaturgiczny wątku "Sesje terapeutyczne Betty Draper"	253
Tab. i wykres 4.4.1	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E01)	271
Tab. i wykres 4.4.2	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E02)	272-273
Tab. i wykres 4.4.3	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E03)	274
Tab. i wykres 4.4.4	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E04)	275-276
Tab. i wykres 4.4.5	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E05)	277
Tab. i wykres 4.4.6	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E06)	278
Tab. i wykres 4.4.7	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E07)	279-280
Tab. i wykres 4.4.8	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E08)	281
Tab. i wykres 4.4.9	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E09)	283
Tab. i wykres 4.4.10	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E010)	284-285
Tab. i wykres 4.4.11	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E011)	286
Tab. i wykres 4.4.12	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E012)	287-288
Tab. i wykres 4.4.13	<i>Rodzina Soprano</i> (S01E013)	289
Tab.5.1	Charakterystyka aspektów narracji w poszczególnych modelach	335

Bibliografia

- Allen R. C., *Speaking of soap operas*, Chapel Hill, 1985.
- Allen R. C., *Making sense of soap*, [w:] *The Television Studies Reader*, ed. R. C. Allen, A. Hill, Abingdon 2003.
- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.
- Aronson L., *Television Writing - The Ground Rules of Series, Serials and Sitcom*, Sydney 2004.
- Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Warszawa 2019.
- Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Bartoszyński K., *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 93-119.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London and New York 1987.
- Bordwell D., Thompson K., *Film History: An Introduction*, New York 2006.
- Bordwell D., K. Thompson, *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011.
- Bordwell D., *Grandmaster Flashback*, [w:] *Minding Movies: Observations on the art. Craft, and Business of Filmmaking*, ed. D. Bordwell, K. Thompson, Chicago 2011.
- Borowiecki A., *Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego*, „Kultura i historia” 2018, nr 32, s. 191-206.
- Borowiecki A., *Typology of opening scenes in the new generation of TV series*, “Kultura-Społeczeństwo-Edukacja” 2021, nr 19(1), s. 119-132.
- Braninga E., *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu* red. i tłum. Jacek Ostaszewski, Kraków 1998.
- Brütsch M., *Puzzle Plots in TV Serials: The Challenges for Enigma-Driven Storytelling in Long-Running Formats*, „Panoptikum” 2019, nr 22, s. 144-157.
- Burzyńska A., *Idea narracyjności w humanistyce*, [w:] *Narracja: teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008.
- Butler J. G., *Television Visual Storytelling and Screen Culture*, London 2018.
- Calvisi D., *Story Maps: Tv Drama. The Structure of the One-hour Television Pilot*, Redondo Beach 2016.
- Canjels R., *Distributing Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, New York 2011.

- Cardwell S., *Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and Troubling Matter of Critical Judgement*, [w:] *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ed. J. McCabe, New York and London 2007.
- Cassetti F., Odin R., *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie?...Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.
- Chatman S., *O teorii opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75/4, s. 199-222.
- Cooke L., *Hill street blues*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.
- Cook M., *Write to TV*, Burlington 2006.
- Creeber G., *Serial Television. Big drama on the small screen*, London 2010.
- Czajka-Kominiarczyk K., *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021.
- Dijk T. A., *Działanie, opis działania a narracja*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/1, s. 145-166.
- Douglas P., *Writing the tv drama series*, Los Angeles 2007.
- Dunleavy T., *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York and London 2018.
- Dryll E., *Homo narrans – wprowadzenie*, [w:] *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierka, Warszawa 2004.
- Ellis J., *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*, London and New York 1992.
- Elsaesser T., *The Mind-Game Film*, [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. W. Buckland, Oxford 2009.
- Fast P., *Przeciwstawienie "fabuła-sjużet" w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1982, nr 6, s. 81-96.
- Feuer J., *Melodrama, Serial Form and Television Today*, „Screen” 1984, vol 25, s. 4-17.
- Feuer J., *Narrative form in American Network Television*, [w:] *High Theory/Low Culture*, ed. C. MacCabe, Manchester 1986.
- Feuer J., *Badanie gatunków a telewizja*, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, Kielce, 1998.
- Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wyb. i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa, 2011.
- Field S., *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York 1982.
- Freytag G., *Technique of the Drama*, Chicago 1986.
- Gałuszka M., *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź 1996.
- Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York 1983.

- Geraghty Ch., *Aesthetics and Quality in Popular Television Drama*, „International Journal of Cultural Studies” 2003, vol. 6, s. 25-45.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.
- Gołąb M., *Narracje obrazów*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice 2016.
- Gulino P. J., *Screenwriting: The Sequence Approach*, New York 2004.
- Hagedorn R., *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative*, [w:] *To Be Continued... Soap Operas around the World*, ed. R.C. Allen, London 2008.
- Hardy B., *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5-14.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Hiltunen A., *Arystoteles w Hollywood*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2018.
- Holland P., *The Television handbook*, London and New York 1997.
- Hven S., *Cinema and Narrative Complexity*, Amsterdam 2017.
- Karpiński M., *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa 2006.
- Kallas Ch., *Inside the writers room. Conversation with american tv Writers*, New York 2014.
- Kisielewska A., *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, [w:] *Studia nad komunikacją popularną, międzykulturową, sieciową i edukacyjną*, red. J. Fras, Toruń 2007.
- Kłys T., *Kartki z kina światowego*, [w:] *Kino bez tajemnic*, Warszawa, 2009.
- Kłys T., *Bilans korzyści i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art. An Introduction*, „Kwartalnik filmowy” 2010, nr 71-72, s. 323-327.
- Kozloff S., *Teoria narracji a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. A. Gwóźdź, Kielce 1998.
- Kozloff S., *Theory and Television*, [w:] *Channels of Discourse, Reassembled*, ed. R. C. Allen, London 2010.
- Kovács A. B., *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago 2007.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.
- Lacey N., *Narrative and genre: Key Concepts in Media Studies*, London 1998.
- Landau N., *The TV Showrunner’s Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London and New York 2013.
- Lewicki A., *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
- Lindner Ch., *Foreword*, [w:] *Serialization in popular culture*, ed. R. Allen, T. van den Berg, London 2014.

- Lotz A., *Zrozumieć telewizję u progu ery postsięci (Post-Newtwork Era)*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
- Łempicki Z., *Osnowa, wątek, motyw*, „Pamiętnik Literacki” 1925/26, nr 22/23, s. 16-29.
- McFarlane B. *Tło problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s.13-26.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków, 2000.
- Martin B., *Difficult Men: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, London 2013.
- Mąka-Malatyńska K., *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, nr 25, s. 25- 41.
- Mitosek Z., *Teorie badan literackich*, Warszawa 1983, s. 32.
- Mittell J., *A cultural approach to television – genre theory*, [w:] *The Television Studies Reader* red. R. C. Allen, A. Hill, New York 2005.
- Mittell J., *Genre Study – Beyond the text*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.
- Mittell J., *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wybór, koncepcja i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.
- Mittell J., *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*, New York 2015.
- Moseley R., *The teen series*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.
- Neale S., *Genre and television*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.
- Nelson R., *Hill street blues*, [w:] *Fifty key Television programmes*, ed. G. Creeber, London 2004.
- Nelson R., *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Basingstoke 1997.
- Newcomb H., *genre*, [w:] *Encyclopedia of Television volume 2*, New York, London 2004.
- Newman M. Z., *From Beats to Arcs: Toward a poetics of Television Narrative*, „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television” 2006, nr 58, s. 16-28.
- Newman M., Levine E., *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York 2012.
- Ostaszewski J., hasło: „dramaturgia”, [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2010.
- Ostaszewski J., *Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2019, nr 19, s. 82. S. 80–94
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019.

- Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. XVI/no. 25, s. 73-84.
- Pasolini P. P., *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich” 1973, nr 2, s.138 -143.
- Plesnar Ł., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.
- Polkinghorne D. E., *Narrative Configuration in Qualitative Analysis*, [w:] *Life History and Narrative* ed. R. Wisniewski, J. A. Hatch, London 1995.
- Pearson R., *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*, [w:] *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, ed. M. Allen, New York 2007.
- Prince G., *A Grammar of Stories: An Introduction*, Berlin 1973.
- Propp W., *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1968, nr 59/4, s. 203-242.
- Przylipiak M., *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, t. VII, s. 239-256.
- Przylipiak M., *Narracja* [w:] *Słownik pojęć filmowych tom 5*, pod red. Alicji Helman, Wrocław 1993.
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 2016.
- Ramsburg J., *Network Radio Ratings, 1932–1953 - A History of Prime Time Programs Through the Ratings of Nielsen, Crossley and Hooper*, Jefferson 2012.
- Racięski B., *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1, s. 16-31.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Rosner K., *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość. Część I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.
- Russin R., Downs W. M., *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spydrowicz, Warszawa 2009.
- Ryan M. L., *Narrative as/and Complex System/s*, [w:] *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, ed. M. Grishakova, M. Poulaki, Nebraska 2019.
- Sanakiewicz M., *Telewizja ponowoczesna logiki i imaginacje medialne*, Gdynia 2013.
- Sartre J. P., *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.
- Schutte O., *Sztuka czytania scenariusza*, tłum. M. Borzęcka, A. Głowska, Łódź 2015.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.
- Słownik pojęć filmowych*, tom 5, red. A. Helman, Wrocław 1993.
- Słownik filmu*, pod red. R. Syski, Kraków 2010.
- Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1998.

- Sierotowiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury.*, Kraków 1960.
- Smith E. S., *Writing Television sitcoms*, New York 1999.
- Snyder B., *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, Los Angeles 2005.
- Sosnowska J., *Serial formatowany na polskim rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2017, nr 1 (237), s. 87-105.
- Singer B., *Serial melodrama and the narrative Gesellschaft*, „Velvet Light Trap” 1996, nr 37, s. 72-80.
- Stachówna G., *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne*, red. D. Czaja, Kraków 1994.
- Szleszyński B., *Breaking Bad kochanego Stacha. Wokulski jako antybohater*, „Napis” 2016, XXII, s. 130-149.
- Szczekała B., *Mind-game films*, Łódź 2018.
- Syska R., *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. XIII, nr. 22, s. 91-104.
- Thompson K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard 1999.
- Thompson K., *Storytelling in film and Television*, Cambridge 2003.
- Thompson R. J., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997.
- Tomaszewski B., *Tematyka. Tematyczna budowa*, tłum. C. Gołkowski, T. Kowalska, I. Szczygielska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia* red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
- Truby J., *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, London 2007.
- Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.
- Tudor A., *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28-32.
- Turner G., *Genre, Hybridity and Mutation*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.
- Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004.
- Wunenburger J. J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Ziomek J., *O sztukach fabularnych*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 1, s.27-35.

Internet

Audycja czwórki Atelier Scenariuszowe – sztuka pisania nietuzinkowych tekstów. <https://www.polskieradio.pl/10/3943/Artykul/1778560> (data dostępu 10.07.2019).

Breaking Bad creator, Vince Gilligan, answers fans' questions, <https://www.youtube.com/watch?v=9D2fkeGe-S4> (data dostępu: 30.08.2021).

Breaking Bad (AMC): Ratings Recap, <http://www.ratingsryan.com/2016/07/breaking-bad-amc-ratings-recap.html>, (data dostępu 20.08.2021).

Vince Gilligan's 'Breaking Bad' Movie Headed To Netflix & AMC, <https://deadline.com/2019/02/breaking-bad-movie-netflix-amc-gilligan-1202556172/> [data dostępu 20.08.2021).

Hauge M, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays* <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts> (data dostępu 10.07.2019).

Holloway D., *Number of Scripted TV Shows Declined in 2020,* <https://variety.com/2021/tv/news/number-of-scripted-tv-1234896041/> (data dostępu: 15.11.2021).

Jo Adetunji, *Inside the story: the ABC of screenwriting as demonstrated by ABC's The Heights,* <https://theconversation.com/inside-the-story-the-abc-of-screenwriting-as-demonstrated-by-abcs-the-heights-115854> (data dostępu: 05.09.2021).

Lexico, <https://www.lexico.com/definition/storyline> (data dostępu: 20.04.2020).

Potts K., *25 Things You Never Knew About 'Hill Street Blues. One of TV's Most Influential Dramas,* "Yahoo! Entertainment", <https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/tv-news/25-things-you-never-knew-about--hill-street-blues---one-of-tv-s-most-influential-dramas-234540506.html> (data dostępu 03.01.2020).

Reese H., *Why Is the Golden Age of TV So Dark,* „The Atlantic”, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/> (data dostępu 12.02.2022).

Seeger L., *Syd Field: A Historical Perspective,* <https://scriptmag.com/features/syd-field-historical-perspective> (data dostępu 01.08.2020).

Wikipedia: Nielsen ratings for The X Files, https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings (data dostępu 12.01.2019).

Filmografia

13 powodów (13 Reasons Why, Netflix, 2017-2020).

24 godziny (24, Fox, 2001-2010).

400 batów, (reż. F. Truffaut, 1959).

Alfred Hitchcock prezentuje (Alfred Hitchcock Presents, CBS, 1955-1962).

American horror show, (American horror show, FOX, 2011-).

Anioł ciemności (Angel, The WB Television Network, 1999-2004).

Banshee (Banshee, Cinemax, 2013-2016).

Bogaci bankruci (Arrested Development, FOX, 2003-2006, wznowiony w 2013).

Boss (Boss, Starz, 2011-2012).

Breaking Bad (Breaking Bad , AMC, 2008-2013).

Buffy: Postrach wampirów (Buffy, the Vampire Slayer, The WB Television Network, 1997-2003).

Channel zero (Channel zero, SyFy, 2016-2018).

Crime Story (Crime Story, NBC, 1986-1988).

Dallas (Dallas, CBS, 1978-1991).

Dark (Dark, Netflix, 2017-).

Designated Survivor (Designated Survivor, ABC, 2016-2019).

Detektyw (True Detective, HBO, 2014-).

Dexter (Dexter, Showtime, 2013-2016).

Doktor House (Dr House, NBC, 2004-2012).

Dynastia (Dynasty, ABC, 1981-1993).

El Camino: A Breaking Bad Movie (reż. Vincet Gilligan, 2019).

Faraway Hill (David P. Lewis, 1946).

Fargo (Fargo, FX, 2014-2020).

Fantomas (Louis Jean Feuillade, 1913-1914).

Gra o tron (Game of Thrones, HBO, 2011-2019),

Guiding Light (Guiding Light , CBS, 1937-2009).

House of Cards (*House of cards*, Netflix, 2013- 2018).

Knots Landing (*Knots Landing*, CBS, 1979-1993).

Kocham Lucy (*I Love Lucy*, CBS, 1951-1957).

Korzenie (*Roots*, ABC, 1977).

Kroniki Seinfelda (*Seinfeld*, NBC, 1989-1998).

Legion (*Legion*, Marvel Television, 2017-).

Lepiej zadzwoń do Saula (*Better Call Saul*, Netflix, 2015-).

Les Vampires (Louis Feuillade, 1915).

Mad Men (*Mad Men*, AMC, 2007-2015).

Magnolia (reż. P. Anderson, 1999).

Mary Hartman, Mary Hartman (*Mary Hartman, Mary Hartman*, Rhodes Productions ,1976-1977).

Mary Kay and Johnny (*Mary Kay and Johnny*, DuMont, 1947-1950).

Masters of sex (*Masters of sex*, Showtime Networks, 2013-2016).

Miasteczko Twin Peaks (*Twin Peaks*, ABC, 1990-1991, wznowiony w 2017).

Na skróty (reż. R Altmana, 1993).

Nietykalni (*The Untouchables*, CBS 1959-1963).

Orange is the new black (*Orange is the new black*, Netflix, 2013-2019).

Pacyfik (*The Pacific*, HBO, 2010).

Pogoda dla bogaczy (*Rich Man, Poor Man*, ABC, 1976).

Pohamuj entuzjazm (*Curb Your Enthusiasm*, HBO, 2000-2011), wznowiony w 2017).

Posterunek przy Hill Street (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1987).

Peyton Place (*Peyton Place*, ABC, 1964–1969).

Policjanci z Miami (*Miami Vice*, NBC, 1984-1994).

Pozostawieni (*The Leftovers*, HBO, 2013-2016).

Prawnicy z Miasta Aniołów (*L.A. Law*, NBC, 1986-1994).

Prawie ulicy (*The Wire*, HBO 2002-2008).

Prezydencki poker (*The West Wing*, NBC, 1999-2006).

Przebłysk jutra (*FlashForward*, ABC, 2009-2010).

Przekręt (reż. G. Ritchie, 2000).

Puls miasta (*Boomtown*, NBC, 2002-2003).

Rectify (*Rectify* , Sundance TV, 2013-2016).

Revolution (*Revolution*, NBC, 2012-2014).

Rodzina Soprano (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007).

Soap Soap (*Soap Soap*, Columbia Pictures Television, 1977-1981).

Sposób na morderstwo, (*How to Get Away with Murder*, ABC Studio, 2014-2020).

St. Elsewhere (*St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988).

Strefa mroku (*The Twilight Zone*, CBS, 1959–2003).

Syn (*The Son*, AMC, 2017-2019).

Synowie Anarchii (*Sons of Anarchy*, Fox Productions, 2008-2014).

Ścigany (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967).

Śpiewający Detektyw (*The Singing Detective*, BBC, 1986).

The Affair (*The Affair*, Showtime, 2014-2019).

The Lone Ranger (*The Lone Ranger*, ABC, 1949-1957).

The Mary Tylor Moor Show (*The Mary Tylor Moor Show*, MTM Productions, 1970-1977).

These Are My Children (Norman Felton, 1949).

Thirtysomething (*Thirtysomething*, ABC, 1987-1991).

Treme (*Treme*, HBO, 2010-2013).

Układy (*Damages*, FX, 2007-2012).

Westworld (*Westworld*, HBO, 2016-).

What Happened to Mary? (Charles Brabin, 1912).

Więzienie Oz (*Oz*, HBO, 1997-2003).

Wiseguy (*Wiseguy*, CBS, 1987-1990).

Wściekły byk (reż. M. Scorsese, 1973).

Z Archiwum X (*X-files*, Fox, 1993 - 2002, wznowiony w 2016).

Zagubieni (*Lost*, ABC, 2004-2010).

Zakazane Imperium (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010-2014).

Zdrówko (*Cheers*, NBC, 1982-1993).

Zemsta (*Revenge*, ABC, 2011-2015).

Złodzieje rowerów (reż. V. de Sica, 1948).

Żywe trupy (*Walking dead*, AMC, 2010-).

Summary

The product of quality TV, contemporary TV series (neo-series) have undergone significant changes compared to traditional productions. Previously, TV schedules were dominated by “soap operas” and episodic productions based on certain narrative templates. These days (in the new millennium), the format marked by a narrative continuity prevails.

The main research hypothesis is that there is a patterns for the construction of the narration of neo-series. The main objective of the research is to determine templates of narrative structures of ‘neo-series’ (multiseasonal continuing serials which are currently the dominant format in the television market). The creators of these productions experiment with form, use new stylistic means to create genre hybrids, which leads to far-reaching changes in narrative structures.

In the conducted observations I have applied a coherent research methodology, which uses elements of structural (functional) analysis, neo-formalist analysis, and the methods used by script doctors (dramatic analysis). I accept, like structuralists or earlier formalists, that the narrative structure determines the structure of interpretation of the produced work. With the use of a specific narrative structure, comes a different organization of events, their functioning in the dramatic structure and also the structure of characters. Using the tools of neo-formal analysis, I examine the horizon and depth of information as well as the distortions of the linearity of the story. During the analysis of the various plotlines in the series, there is made observations on the use of dramatic devices which disrupt the linearity of the story (anticipation, retardation, flashback, flash-forward, subjectivization, etc.).

It gives the possibility to develop four theoretical models, which are subject to the neo-series and to define a set of characteristics for them.

- heavily serialized with the dominant character (e.g. *Breaking Bad*, *House of Cards*),
- heavily serialized with the multi-protagonist (e.g. *The Wire*, *Game of thrones*),
- medium serialized (e.g. *Mad Men*, *The Path*),
- episodic serialization (e.g. *The Sopranos*, *Suits*).

Each of these theoretical models has a different hierarchy of threads (plotlines). From the dominance of continuing threads (heavily serialized) to the dominance of episodic threads

(episodic serialization).

The subject of the research must be clarified. It is a multi-seasonal continuing serials in which, as indicated by Mittell [2015], a new storytelling paradigm is being realized (I exclude episodic series in which each segment is a thematically closed structure). Given the mass character and dominance of this format (several hundred productions per year), the research material will be limited to the American productions that occurred in 1999-2017.

The dissertation consists of two parts - theoretical and analytical. The first chapter deals with the evolution of narrative structures in American serials. In the second chapter, I explore the topic of TV genres with a detailed analysis of serial genres. I list the most important features for quality productions, then for neoserials. The third chapter consists of three subchapters that form the methodological basis for the conducted research.

The analytical part consists of four chapters. In each of the chapters, I research the first season of a series that is representative of a given group. The analysis covers the following issues: the distribution and hierarchy of threads, the dramaturgical structure of the main plot. Using the tools of neoformal analysis, I examine the horizon and depth of information as well as the distortions of the linearity of the story. Additionally, I investigate the narrative aspects: the depth and horizon of information, and the disturbances in the linearity of the story. In the last, fifth chapter, I consider the issue of the further development of narrative patterns, based on series created after 2017. In conclusion, I summarize the research.