

ARTUR BOROWIECKI

STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU

FILMO!ZNAWCY



STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ARTUR BOROWIECKI

STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2025



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Artur Borowiecki (ORCID: 0000-0003-2170-5600) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

RECENZENCI

Alicja Kisielewska

Arkadiusz Lewicki

REDAKTOR INICJUJĄCA

Natasza Grabowiecka

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Eliza Orman

SKŁAD I ŁAMANIE

PAJ-Press

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Mateusiak

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Grafika wykorzystana na okładce: Depositphotos.com/vchalup2; Freepik.com/upklyak

© Copyright by Artur Borowiecki, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

© Copyright for this edition by PWSFTviT, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Państwowej
Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera

Wydanie I. W.11751.25.0.M

Ark. wyd. 14; ark. druk. 21,625

<https://doi.org/10.18778/8331-750-2>

ISBN 978-83-8331-749-6

e-ISBN 978-83-8331-750-2

ISBN PWSFTiTV 978-83-67397-56-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Spis treści

Podziękowania	9
Teaser	11
Między schematem a innowacyjnością	14
Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań serialowego <i>storytellingu</i>	15
Dyskursywne strategie narracyjne	17
Wybór neoseriali do badań	19
Dla kogo jest ta książka?	20
Akt I. Rozwój seriali w amerykańskich mediach	23
1.1. Seryjność przed epoką telewizorów	24
1.2. Seriale małego ekranu	27
1.2.1. W stronę <i>Dallas</i>	28
1.2.2. Reorganizacja na <i>Posterunku przy Hill Street</i>	31
1.2.3. Witamy w miasteczku <i>Twin Peaks</i>	35
1.3. Zmiany w serialach XXI wieku	38
Akt II. Neoserial: czy to już gatunek?	51
2.1. Pomiędzy serią a serialem	51
2.2. Seriale jakościowe	56
2.3. Neoserial	59
Akt III. Struktury, schematy, wątki... ..	63
3.1. Struktura narracyjna	63
3.2. Struktura wielowątkowa	65
3.3. Struktura narracyjna w serialu	67
3.4. Schematy fabularne	72
3.5. Schematy dramaturgiczne	75
3.6. Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań	80
3.7. Klasyfikacja wątków	83
Akt IV. Analizy seriali	89
4.1. Prawie zapomniane – struktura w seriach epizodycznych	91
4.1.1. Analiza odcinków serialu <i>CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku</i>	92
4.1.2. Rozkład wielowątkowy. Struktura dramaturgiczna	95

4.1.3. Horyzont, głębia poinformowania. Zakłócenia linearności opowiadania	97
4.1.4. Podsumowanie – serie epizodyczne	98
4.2. Odkrywanie nowego – serializacja słaba	100
4.2.1. Analiza pierwszego sezonu serialu <i>Rodzina Soprano</i>	100
4.2.2. Rozkład wielowątkowy	103
4.2.3. Struktura dramaturgiczna wątków	113
4.2.4. Horyzont, głębia poinformowania	116
4.2.5. Zakłócenia linearności	117
4.2.6. Inne serieale przynależące do modelu	118
4.2.7. Podsumowanie – model słabej serializacji	126
4.3. O krok dalej – serializacja średnia	129
4.3.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Mad Men</i>	129
4.3.2. Rozkład wielowątkowy	133
4.3.3. Struktura dramaturgiczna wątków	143
4.3.4. Horyzont, głębia poinformowania	147
4.3.5. Zakłócenia linearności	148
4.3.6. Inne serieale przynależące do modelu	149
4.3.7. Podsumowanie – model średniej serializacji	157
4.4. Niczym długi film – mocna serializacja zbieżna	159
4.4.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Prawa ulicy</i>	159
4.4.2. Rozkład wielowątkowy	162
4.4.3. Struktura dramaturgiczna wątków	172
4.4.4. Horyzont, głębia poinformowania	177
4.4.5. Zakłócenia linearności	179
4.4.6. Inne serieale przynależące do modelu	179
4.4.7. Podsumowanie – model mocnej serializacji	184
4.5. Klasyczny Hollywood – mocna serializacja centralna	187
4.5.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Breaking Bad</i>	187
4.5.2. Rozkład wielowątkowy	192
4.5.3. Struktura dramaturgiczna wątków	197
4.5.4. Horyzont i głębia poinformowania	199
4.5.5. Zakłócenia linearności	201
4.5.6. Inne serieale przynależące do modelu	202
4.5.7. Podsumowanie – model mocnej serializacji centralnej	208
4.6. Modele struktur narracyjnych – zestawienie	211
5. <i>Cliffhanger</i> . Prognozowanie dalszego rozwoju seriali	218

TAG, czyli ostatnia sekwencja serialu	231
--	------------

Załączniki	233
Tabele rozkładu wielowątkowego	233
Rozkład wątków – wybrane odcinki pierwszego sezonu	
<i>CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku</i>	233
Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Rodzina Soprano</i>	240
Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Mad Men</i>	266
Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Prawo ulicy</i>	292
Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Breaking Bad</i>	318
Słownik terminów	332
Bibliografia	334

Podziękowania

Serdeczne podziękowania kieruję do Pani Profesor Małgorzaty Jakubowskiej za nieocenione wsparcie merytoryczne, inspirujące uwagi oraz cierpliwość okazywaną na etapie pracy naukowej.

Teaser

„Mr. Soprano?” – zapytała doktor Melfi. Tony wszedł do pokoju psycholożki. Niezdecydowany, który wybrać fotel, usiadł przy regale z książkami, czując, że lepiej mieć osłonięte plecy. W branży podwyższonego ryzyka nigdy nie wiadomo, kto może zająć cię od tyłu. Przyjął pozę wyluzowanego mężczyzny, ale w głębi duszy czuł się nieswojo. Psycholożka poprawiła okulary i zaczęła wypytывать mężczyznę o możliwe przyczyny depresji. Tony pomimo oporów powoli rozpoczął opowieść o rodzinie Soprano.

Przedstawiona w 86 odcinkach historia o mafijnej rodzinie całkowicie zmieniła układ sił w branży medialnej. Wielu badaczy twierdzi, że 10 stycznia 1999 roku (premiera w stacji HBO), gdy Tony Soprano (James Gandolfini) przekroczył próg gabinetu doktor Melfi (Lorraine Bracco), rozpoczęła się nowa era dla serialowych produkcji. Wysokie wyniki oglądalności serialu uświadomiły krytykom, widzom, ale w głównej mierze producentom, że oto nadeszła rewolucja. Nowe milenium będzie należało do produkcji małego ekranu.



Zdjęcie 1. Rodzina Soprano (S01E01)

Po spektakularnym sukcesie nowatorskiej *Rodziny Soprano* seriele jakościowe z popkulturowych kanap wkroczyły na salony znawców audiowizualnych narracji. Medialny trend zainteresował akademików – filmoznawcy zaczęli pisać teksty krytyczne, artykuły, książki o neoserialach. Udział przy produkcji serialu przestał być wstydliwą chałturą. Znani reżyserzy, znakomici operatorzy filmowi, licznie nagradzani aktorzy coraz częściej partycypowali w kolejnych produkcjach małego ekranu. Seriele przynosiły sławę i zyski. W szkołach filmowych zaczęto wykładać przedmioty, w których naucza się zasad scenariopisarstwa stricte serialowego. Integralną częścią kursów kreatywnego pisania stały się zajęcia poświęcone tworzeniu tak zwanych seriali premium. To z kolei przełożyło się na szerokie spektrum tematów podejmowanych przez serialowych twórców. Intrygujące historie, wysoki poziom realizacyjny i nierzadko wielomilionowe budżety na pojedyncze odcinki przyciągały przed ekrany coraz liczniejszą grupę odbiorców. Zjawisko nałogowego oglądania kolejnych odcinków seriali (*being-watching*) zdiagnozowano jako jedną z form uzależnień behawioralnych XXI wieku. Niezaprzeczalnie seriele przestały być jedynie elementem telewizyjnej ramówki. Stały się nie tylko popkulturowym fenomenem (deklasując przy tym filmy fabularne w ilości czasu poświęconego na oglądanie), ale zostały uznane za jedno z fundamentalnych zjawisk współczesnej kultury wizualnej. Jak stwierdza Lidia Rudzińska¹, seriele stały się zarówno elitarną, jak i egalitarną formą rozrywki.

Na popularność serialową wpłynęło wiele czynników. Możemy spojrzeć na to zjawisko przez pryzmat zmian w praktykach nadawczych, fragmentacji audytoriów i wynikającej z tego ograniczonej cenzury, jakiej zawsze podlegały produkcje skierowane do widza masowego. Telewizje kablowe (z początku głównie HBO) poszerzyły granice tego, co można pokazywać w serialach, przełamując społeczne tabu związane z seksualnością czy przemocą. Na małych ekranach zaczęły pojawiać się kontrowersyjne tematy, ale też kontrowersyjni bohaterowie: i mężczy, i żeński. Rozwój form serialowych przejawiał się nie tylko w treściach, lecz również w zmianie paradygmatu opowiadania. Powtarzalna struktura fabularna kolejnych odcinków i schematyczna konstrukcja sezonów stopniowo odeszły w zapomnienie. Obowiązujące od początku

1 Zob. L. Rudzińska, *Dlaczego tak kochamy seriele? Rozmowa z kulturoznawczynią Lidią Rudzińską*, <https://zwierniadlo.pl/kultura/345746,1,dlaczego-tak-kochamy-seriale-rozmowa-z-kulturoznawczynia-lidia-rudzinska.read> (dostęp: 1.03.2025).

istnienia telewizji konwencje zastąpiły gatunkowe hybrydy. Twórcy zaczęli eksperymentować z filmową formą. Jak zmieniała się struktura filmowego opowiadania w neoserialach?

Brakowało szczegółowych badań, aby odpowiedzieć na to pytanie. Światowa refleksja filmoznawcza skupiła się na fenomenie medialnym i kulturowym, ale rozpatrywanym na tle przemian zachodzących w telewizji (Feuer 1984, Allen 1992, Kozloff 1998, 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 form i przemian w narracji telewizyjnej. Nie dają tym samym ścisłych narzędzi do badania serialowego *storytellingu*, a jedynie wskazują na obszary i zagadnienia, którym warto się przyrzeć, analizując konkretne produkcje.

Temat pośrednio poruszany jest w kontekście zmian gatunkowych, jakim uległy formaty telewizyjne w ostatnich dwu dekadach. Badania prowadzone są zarówno w stosunku do wszystkich programów telewizyjnych², jak i w kontekście zmian gatunkowych samych seriali³.

Oczywiście oprócz publikacji wyżej wymienionych na rynku dostępne są podręczniki scenariopisarskie. Jednak można podać w wątpliwość, czy wszystkie proponowane tam rozwiązania należy traktować jako „złote środki” do napisania doskonałych scenariuszy serialowych. Sama kwestia struktur narracyjnych w proponowanych zasadach zbyt często bazuje na schematach, które sprawdzały się w przypadku produkcji epizodycznych.

Najpełniej, jak do tej pory, temat transformacji modelu telewizyjnego podejmuje Jason Mittell. Badania prowadzi zarówno w wymiarze ogólnym, jak i stricte serialowym. Jednak pomimo wprowadzenia ogólnych podziałów (centralna złożoność – *centripetal complexity*, złożoność odśrodkowa – *centrifugal complexity*) Mittell nie proponuje konkretnych modeli, które funkcjonują w obrębie seriali złożonych narracyjnie, a jedynie ogólnie naszkicowany rys struktur fabularnych.

2 W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004; G. Creeber, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, London 2010; A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.

3 R. J. Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997; K. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge–London 2003; J. Mittell, *A cultural approach to television – genre theory*, [w:] *The Television Studies Reader*, red. R. C. Allen, A. Hill, New York 2005; T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York–London 2018.

Między schematem a innowacyjnością

Badanie schematów narracyjnych ma długą historię. Schematy opowiadania były w centrum zainteresowania formalistów, a następnie strukturalistów, którzy zgodnie z lingwistyczną proveniencją swoich zainteresowań poszukiwali jednostek podstawowych tekstu narracyjnego (jednostki C. Bremonda, funkcje W. Proppa, semy C. Levi-Straussa), wyróżniając w strukturze zestaw pewnych elementów fabularnych (postacie, wydarzenia) i jednocześnie analizując relacje zachodzące pomiędzy nimi (chronologia i inne zależności). Ich badania na grunt filmów fabularnych w zmodyfikowanej formie transponowali m.in. Seymour Chatman, Edward Branigan czy neoformaliści wywodzący się z kręgu kognitywistów amerykańskich (David Bordwell, Kristin Thompson).

W tym kontekście nasuwa się pytanie: czy współczesne seriale charakteryzują na tyle skomplikowane struktury narracyjne, że próba wskazania modeli narracyjnych jest niemożliwa, czy jedynie pozostaje niezdiagnozowaną do tej pory kwestią. Niewątpliwie dyskurs serialowy opiera się na pewnej powtarzalności, która gwarantuje komercyjny sukces, a przynajmniej osiągnięcie pewnych progów oglądalności. Pomysłowość twórców w połączeniu z wymogiem nieustannego zaskakiwania widzów musi zatem balansować między powtarzaniem schematu a szukaniem możliwości na jego uatrakcyjnienie. Wspomniana schematyzacja, o której piszą m.in. Mittell⁴ (2015) czy Thompson⁵ (2003), to kontynuacja fabularna na przestrzeni poszczególnych odcinków, czyli jeden z aspektów wyróżniających neoseriale na tle wcześniejszych produkcji (z wyjątkiem antologii). Jednak owa kontynuacyjność może być realizowana na różnych poziomach: ciągłości zdarzeń fabularnych, zmieniających się relacji między postaciami czy zarysowanego progresu charakterologicznego bohaterów (to tak zwany łuk przemiany).

W niniejszej publikacji kontynuuję badania poczynione przez Mittella i Thompson, ogniskując swoje obserwacje na ciągłości zdarzeń fabularnych w ramach poszczególnych wątków. Zjawisko w anglojęzycznej literaturze przedmiotu nazywane jest *ongoing stories*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „trwające historie”, w przeciwieństwie do „samowystarczalnych” historii (*self contained*),

4 Zob. J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015, s. 29–30.

5 K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s. 52–53.

czyli fabuł domykanych w ramach pojedynczych odcinków. Swoiste połączenie kontynuacyjności z epizodycznością tworzy hybrydyczne struktury narracyjne, będące najistotniejszą cechą współczesnych seriali.

Powyższego aspektu nie można jednak rozważać inaczej niż przez pryzmat pojedynczych wątków, w ramach których realizowana jest kontynuacyjność fabularna. Należy pamiętać, iż serial ma swoje początki w drukowanych powieściach i opowiadaniach z XIX wieku, w których rozwijana historia lub powracający bohaterowie mieli za zadanie przyciągnąć czytelnika do kolejnego odcinka. Serial, ewoluując, wykształcił swój własny język narracji wykazujący pokrewieństwa z filmem fabularnym, ale jednocześnie różnił się od niego długością, co warunkowało wprowadzanie wielu linii narracyjnych. Seryjność i wielowątkowość wymuszają na twórcach stosowanie innej kompozycji dramaturgicznej, która podlega dwóm procesom: schematyzacji i modyfikacji.

Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań serialowego *storytellingu*

Podczas badań współczesnych seriali przyjąłem, że predykatem definiującym dany typ struktury narracyjnej będzie w pierwszej kolejności aspekt wielowątkowości zawarty w strukturze fabularnej i jego organizacja. Można rozważać dwa przypadki. W pierwszym twórcy aplikują schemat struktury narracyjnej, w której poszczególne wątki rozciągają się na czas trwania kilku odcinków, zbliżając tym samym serial do „długiego filmu”. W drugim przypadku pomimo zachowania ciągłości fabularnej twórcy korzystają z patentów wykorzystywanych w seriach i stosują fabularyzację odcinków zbliżoną do epizodycznej. Oczywiście mogą wystąpić warianty pośrednie w powyższych konfiguracjach.

Wśród ogólnie panujących trendów w teoriach filmoznawczych kwestia wyodrębnienia i hierarchizacji wątków nie jest wykorzystywana. Załączek takich praktyk badawczych można obserwować jedynie w analizie krytycznej, w której omawia się np. spójność wątków czy ich znaczenie dla ogółu historii filmowej. Brak tego typu analiz jest zrozumiały w produkcjach filmowych ze względu na ograniczoną liczbę wątków – i występują zazwyczaj dwa: główny i poboczny; rzadziej trzy. Jednak przy produkcjach serialowych, w których fabularna struktura składa się z kilkunastu (w ujęciu całej serii – kilkudziesięciu) wątków, zastosowana metoda badawcza oparta na obserwacji ich rozkładów

i hierarchizacji daje bezpośredni wgląd w „szkielet konstrukcyjny” różnych typów neoseriali. Bez takiego wyodrębniania poszczególnych wątków badanie całościowo struktury opowiadania byłoby zbytnim uproszczeniem. Warto nadmienić, że w przypadku wielosezonowych seriali *development* scenariuszowy opiera się na umiejętnym operowaniu poszczególnymi wątkami, odpowiednim ich zagęszczeniu, dynamizowaniu oraz wzajemnym korelowaniu.

Argumentem na rzecz analizowania struktur narracyjnych seriali przez pryzmat pojedynczych wątków jest również schematyczna budowa serii proceduralnych, będących protoplastami neoseriali. W produkcji seriali epizodycznych od samego początku istnienia telewizji wykształcił się szablon struktury fabularnej (*story A, B, C, D*). 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. Nawet w sytuacjach, gdy niektórzy z twórców (w szczególności osamotnieni scenarzyści czy reżyserzy) piszą intuicyjnie, nie posiłkując się wzorcami opowiadania, to na pewno korzystają z nich producenci analizujący rentowność, oceniający potencjał danych produkcji i finalnie targetujący seriale na docelowe grupy odbiorcze. Oczywiście, wspominając o schematyzacji opowiadania, nie podważam nowatorskości i artyzmu powstających seriali, jednak należy mieć na względzie fakt, że cały amerykański przemysł nie tylko serialowy, ale filmowy w ogóle oparty jest na pewnego rodzaju ustalonych paradygmatach opowiadania.

Badając strukturę współczesnych seriali, nie można pominąć ich analizy dramaturgicznej, czyli obserwacji wzorów rozwoju akcji wraz z istotnymi dla fabuły wydarzeniami (tak zwanymi punktami zwrotnymi), zasadniczo zmieniającymi tok akcji. W minionym milenium (w mniejszym stopniu obecnie) konstrukcja seriali epizodycznych, podobnie jak *sitcomów*, podlegała ściślemu podziałowi na kilka aktów, z których każdy kończył się zawieszeniem dramaturgicznym (*cliffhangerem*). Stosowanie takiej struktury wynikało z wprowadzenia licznych przerw reklamowych w czasie emisji danego odcinka serii. Obecnie w dobie *streamingu*, w ramach którego seriale są dystrybuowane bez przerw reklamowych, sytuacja wygląda zgoła odmiennie. Scenarzyści w większości przypadków nie są zobligowani do tworzenia wielowątkowych konstrukcji w ramach poszczególnych odcinków. Dodatkowo wprowadzenie wątków kontynuacyjnych (w tym głównego) umożliwia twórcom posiłkowanie się paradygmatami wykorzystywanymi w filmach fabularnych, w przypadku

których punkty zwrotne implikują występowanie proporcji między poszczególnymi częściami opowiadania. Każdy akt ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne (zjawisko nazywane przez Davida Bordwella schematem rozwoju akcji).

Dyskursywne strategie narracyjne

Kolejnym, równie ważnym, aspektem wyróżniającym neoseriale na tle produkcji minionego milenium są (używając nomenklatury Mittella) dyskursywne strategie narracyjne realizowane na poziomie pojedynczych odcinków lub całych sezonów serialowych. Owe strategie to różnego rodzaju zabiegi kompozycyjne wprowadzane przez twórców do narracji serialowej: zaburzenia w chronologii opowiadania, subiektywizacje mentalne, liczne zmiany instancji narratora czy niespodziewane zwroty akcji. By ocenić potencjalną korelację powyższych czynników z danym modelem struktury, należy odnieść się do formalnych wyznaczników charakteryzujących narrację serialową, to jest: zakłóceń w linearności opowiadania, głębi poinformowania i horyzontu informacji dostarczanych widzom oraz instancji narratora.

Wyjaśnijmy po kolei, czym są wymienione aspekty. **Zakłócenia linearności** to głównie analiza sytuacji, gdy twórcy zaburzają chronologię opowiadania poprzez takie zabiegi kompozycyjne jak: antycypacja, retardacja, retrospekcja, futurospekcja itd. Jednak w przypadku seriali złożonych narracyjnie – pomijając nieliczne przypadki, gdy zachowana jest pełna chronologia opowiadania (np. *Prawo ulicy*) – można rozważać dwie sytuacje: w pierwszym konstrukcie co prawda nie jest zachowana chronologia, ale wydarzenia „nie dekonstruują tradycyjnego porządku sekwencyjnego, a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu [...], nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania – zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane”⁶; natomiast drugi wariant zakłada zakłócenia linearności opowiadania powodujące dysonans poznawczy u widza, brak możliwości określenia, czy ma do czynienia z retrospekcją czy futurospekcją ewentualnie zdefiniowania filmowej przestrzeni czasowej.

6 B. Szczekała, *Mind-game films*, Łódź 2018, s. 79.

Analiza głębi poinformowania to diagnozowanie, w jakim stopniu twórcy w ramach prezentowanych wydarzeń korzystają z narracji względnie subiektywnej, fragmentarycznie ukazując przebieg wydarzeń z optycznej (czy audialnej) perspektywy postaci. Subiektywne odczucia bohaterów mogą być rozszerzone o mentalne obrazy ukazujące ich myśli, sny, halucynacje tudzież wszelkie odmienne stany świadomości. Badanie tego aspektu pozwala ustalić, czy głębia poinformowania wynika wyłącznie z zastosowanych zabiegów dramaturgicznych, czy jest również powiązana ze strukturą rozkładu wielowątkowego. Kwestia w szczególności dotyczy narracji z wyeksponowanym głównym protagonistą. Podobna problematyka wiąże się z **horyzontem poinformowania**, czyli zakresem informacji dystrybuowanej w procesie narracji (od wszechobecnej do ograniczonej wiedzą głównego bohatera). W jakim stopniu modelowanie wielowątkowe zostaje skorelowane (czy współzależne) z zakresem wiedzy udostępnionej odbiorcom w fabule serialowej? Oczywiście takie zagadnienia, jak horyzont poinformowania czy głębia narracji są integralną częścią dyskursu serialowego od samego początku jego istnienia. Obecnie, jak wskazują badacze, ten drugi czynnik jest coraz częściej wykorzystywany przez twórców małego ekranu (w sensie zwiększenia głębi poinformowania poprzez różne formy subiektywizacji), podczas gdy wcześniej narrację serialową charakteryzował zwyczajowo obiektywny tryb prowadzenia kamery. Podobnie traktowana jest kwestia wszelkich zakłóceń linearności, które w skrajnych przypadkach zbliżają seriale do nurtu *mind-game films*.

Ostatni z wymienionych aspektów (**instancja narratora**) jest opisany w nieco uproszczonej formie, wykorzystywanej głównie na etapie prac scenariuszowych, to znaczy „przez kogo opowiadana jest fabuła”. W tym wypadku badanie narracji polega na obserwacji postaci z diegezy bez względu na to, czy są ich aktywnymi uczestnikami, czy biernymi obserwatorami, to znaczy nie są wyeksponowani na pierwszy plan w danej scenie. Główne pytanie dotyczy tego, czy w modelach z dominantą jednego bohatera występuje zawężenie instancji narratorów względem narracji z licznymi postaciami pierwszoplanowymi.

W niniejszej publikacji pominięty został katalog wszystkich środków stylu filmowania, kształtowanego w czasie zdjęć czy w montażowni na rzecz elementów narracji, powstających głównie na etapie *developmentu* scenariuszowego. Zawężenie siatki pojęć z zakresu narratologii, używanych w niniejszych badaniach, umożliwiło eksplikację problematyki związanej z korelacją wątków, które są zaniedbywane w dotychczasowych publikacjach. Odwołując

się do słów filmoznawcy 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”⁷.

Wybór neoseriali do badań

Samo pojęcie neoseriału obejmuje bardzo szerokie spektrum produkcji, gdzie tym samym słowem określane są potocznie zarówno *sitcomy*, seriale komiczne, jak i miniserie. Dlatego w tej publikacji w centrum moich zainteresowań znalazły się:

- seriale powstałe pomiędzy 1999 a 2017 rokiem (rok 1999 przyjmuje się za datę wyznaczającą nowy trend w historii serialowej; 2017 rok to data emisji pierwszego serialu interaktywnego mogącego stanowić nowy rozdział w narracjach serialowych);
- produkcje wielosezonowe, o czasie trwania poszczególnych odcinków dłuższym niż 30 minut (co wyklucza z pola badawczego *sitcomy* oraz formy do 30 minut);
- seriale charakteryzujące się ciągłością narracyjną, jako jeden z podstawowych wyznaczników złożoności narracyjnej;
- seriale amerykańskie.

Tego typu seriale w głównej mierze podlegają paradygmatowi złożonej narracyjności. O ile również na rynku europejskim obserwujemy coraz więcej produkcji jakościowych, o tyle należy zaznaczyć, że to amerykańska branża medialna narzuca wzorce opowiadania używane w serialach⁸. Schematy narracyjne propagowane obecnie przez szkoły filmowe czy na kursach scenarzystów są konglomeratem rodzimych praktyk (dotyczy to w szczególności miniseriałów) i amerykańskich teorii tworzenia fabuł serialowych. Podkreślam

7 J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019, s. 35.

8 Diagnozując seriale z perspektywy historycznej, odnotujemy, że na Starym Kontynencie powstały nowatorskie, wyprzedzające swoje czasy produkcje (np. *Berlin Alexanderplatz: Dzieje Franciszka Biberkopfa* (Berlin Alexanderplatz RAI, WDR, 1980), *Śpiewający detektyw* (*The Singing Detective*, BBC, 1986), *Królestwo I–III* (*Riget I–III*, DR, 1990–2022), co nie zmienia faktu, że to amerykańscy twórcy narzucili standardy (w sensie schematów narracyjnych).

wiodącą rolę tych drugich, szczególnie w dobie finansowania europejskich produkcji przez amerykańskie koncerny, kolokwialnie pisząc, „tworzenia scenariuszy pod platformy”. Analizując to zjawisko z perspektywy historycznej, zauważymy, że wzorce opowiadania wpisane w produkcje jakościowe, a później złożone narracyjnie ukonstytuowały się na gruncie amerykańskim. Modele struktur narracyjnych wywiedzione z seriali amerykańskich, zwłaszcza w erze postsopranowskiej, są również aktualne dla ewolucji obserwowanej w produkcjach europejskich czy w zdobywających popularność serialach azjatyckich.

Odrębną kwestią jest dobór seriali, na podstawie których zostały opisane funkcjonujące w narracji serialowej modele. Obecnie jesteśmy świadkami wręcz nadprodukcji serialowej. W samych tylko USA w 2023 roku wyprodukowano 516 seriali (zarówno nowych produkcji, jak i kolejnych sezonów już emitowanych seriali)⁹. Tak liczna grupa bazowa warunkuje konieczność stworzenia reprezentatywnej grupy. 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 tej grupy zdecydowali się na przeprowadzanie badań na zasadzie całkowitego przypadku, to znaczy przez losowanie analizowanych filmów¹⁰.

W niniejszej publikacji wybór seriali warunkowany był dwoma kryteriami. Po pierwsze, szczegółowej analizie zostały poddane serie, w których twórcy jako jedni z pierwszych skorzystali z nowego paradygmatu opowiadania. Drugim nadrzędnym kryterium był wybór produkcji najlepiej reprezentujących specyfikę danego modelu. Nie bez znaczenia pozostała rozpoznawalność danych seriali oraz liczne teksty naukowe dotyczące tych produkcji. Opis struktur narracyjnych dla poszczególnych modeli sporządzono na podstawie analizy pierwszych sezonów: *Rodziny Soprano*, *Mad Men*, *Prawa ulicy* i *Breaking Bad*. Aspekty narracji w poszczególnych modelach dodatkowo zostały opisane w czterech serialach, w odniesieniu do których zweryfikowano efektywność wyróżnionych czynników.

9 Number of original scripted TV series in the United States from 2009 to 2023, <https://www.statista.com/statistics/444870/scripted-primetime-tv-series-number-usa/> (dostęp: 1.03.2025).

10 Zob. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011, s. 347.

Dla kogo jest ta książka?

Publikacja jest przeznaczona dla osób zainteresowanych złożoną narracją we współczesnych serialach: filmoznawców, scenarzystów jak również studentów scenariopisarstwa, filmoznawstwa czy szerzej – kultury wizualnej. Kierowana jest do tych, którzy interesują się pisaniem scenariuszy serialowych, ale także tych, którzy są fanami serialowych opowieści. W tym sensie każda osoba chcąca poznać tajniki wielowątkowych struktur jest zaproszona do przeczytania tej książki. Niniejsza publikacja ma cechy podręcznika, który może służyć lepszemu poznaniu tego, co nas fascynuje i króluje w audiowizualnym *streamingu* (przegrywa jedynie z grami komputerowymi).

Układ treści został skomponowany zgodnie z czteroaktowym wzorcem tworzenia poszczególnych odcinków serialowych, na który składa się zwyczajowo: *teaser*, cztery akty i wybrzmienie często zastępowane *cliffhangerem*. Czytając ten tekst, kończymy *teaser*, czyli wprowadzenie do właściwych treści. Dalej nastąpią cztery akty. W pierwszych dwóch zawiązuję akcję i buduję kontekst dla kolejnych części. Opisuję rozwój narracji serialowej od czasów najdawniejszych aż po współczesność, by następnie rozważyć kwestie gatunkowości. Czy neoseriale to zupełnie nowy gatunek, czy tylko zjawisko w ogólnym dyskursie seriali? Jakie cechy według badaczy wyróżniają produkcje jakościowe na tle pozostałych seriali? Trzeci akt to zdefiniowanie siatki pojęciowej użytej w analizach seriali. W tym rozdziale próbuję pogodzić terminologię z różnych środowisk, to znaczy stricte branżowych, używanych przez akademików, jak również spopularyzowanych anglojęzycznych terminów, aczkolwiek nieposiadających bezpośredniego tłumaczenia na język polski. Oczywiście, próba dokonania syntezy w mnogości tez jest rzeczą niewykonalną, dlatego „poległy w boju” skłaniam się ku neoformalnym definicjom. W najważniejszym dla fabularnych historii finałowym akcie opisuję cztery modele struktur narracyjnych. Naturalnie, rozwój form serialowych nie skończy się na współczesnych superprodukcjach. Dlatego po czwartym akcie musi zaistnieć *cliffhanger*, czyli zdarzenie fabularne kończące dany odcinek i prowokujące pytanie – „Co dalej?”. Podobnie zaprezentowane struktury są tylko etapem przejściowym do kolejnego, nieznanego nam jeszcze schematu narracji. Może przed nami era seriali interaktywnych, krótkich form internetowych albo... powrotu do tego, co już było, bo jak wiemy, historia lubi się powtarzać. Zapraszam do lektury.