

Artur Borowiecki

Uniwersytet Łódzki

Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach

1. 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 odbiorców, odchodząc od polityki produkowania programów dla szerokiego grona. Efektem tego jest pojawianie się: kontrowersyjnych bohaterów, podejmowanie przez twórców szerokiego spektrum tematów, łamanie obyczajowego tabu. Jak zauważa Zuzanna Lewandowska (2015, s. 44), dynamiczny rozwój przejawia się nie tylko w ujęciu tematycznym, lecz również w zmianie konstrukcji czy wprowadzaniu nowych strategii narracyjnych. W odniesieniu do współczesnych seriali badacze są zgodni, iż mamy do czynienia z nowym paradygmatem opowiadania telewizyjnego¹, które Jason Mittell (2006) określa terminem złożonej narracyjności (*narrative complexity*)². Choć cezurą powyższego paradygmatu jest trudna do odnalezienia to, jak twierdzi Mittell

¹ Temat serialowych struktur narracyjnych w swych pracach podejmują między innymi: Jason Mittell (*Complex TV. The Poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, New York 2015), Kristin Thompson (*Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge 2003), czy Robert Thompson (*Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, The Continuum, New York 1997).

² Termin został użyty przez Jasona Mittella w artykule *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, „The Velvet Light Trap”, nr 58, 2006. W wydanym w 2015 podręczniku *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling* Mittell wprowadza termin złożonej telewizji (*Complex TV*) używany często wymiennie z terminem złożona narracyjność.

(2006, s. 29-31), jako pierwsze złożone narracyjnie seriale pojawiły się na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Wśród nowatorskich tytułów wymienia zarówno sitcomy: *Kroniki Seinfelda* (1989-1998), *Pohamuj entuzjazm* (2000-2011, wznowiony w 2017), *Bogaci bankruci* (2003-2006, wznowiony w 2013), ale przede wszystkim seriale dramatyczne (*serial drama*): *Miasteczko Twin Peaks* (1990-1991, wznowiony w 2017), *Z Archiwum X* (1993-2002, wznowiony w 2016), *Prezydencki poker* (1999-2006), *Rodzina Soprano* (1999-2007), *Zagubieni* (2004-2010).

W ogólnym ujęciu złożona narracyjność, jak twierdzi Jason Mittell (2006, s. 32), „polega na przedefiniowaniu form epizodycznych pod wpływem narracji serijnej – niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu, lecz na przeniesieniu środka ciężkości”. 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 coraz częściej twórcy korzystają z ciągłości wątków (*continuing*) dotyczących całego sezonu. Oczywiście forma narracji epizodycznej nadal jest wykorzystywana, jednak poszczególne wątki poboczne są ściśle skorelowane z ustawioną w centrum opowieści linią narracyjną zbliżoną schematem do konstrukcji filmów fabularnych (Borowiecki, 2017, s. 212). Wśród innych formalnych wyznaczników złożoności narracyjnej Mittell (2006, s. 32-35) wymienia między innymi: proliferację linii fabularnych wzajemnie na siebie wpływających oraz strategie narracyjne kształtowane między innymi poprzez narracyjne efekty specjalne (*narrative special effect*). Ten termin autor tłumaczy jako nieoczekiwane zwroty akcji czy zaburzenia w chronologii wydarzeń serialowych. Oczywiście wśród czynników będących częścią złożonej narracji Mittell (2006, s. 33-36) wymienia szereg dodatkowych elementów niezwiązanych z kompozycją narracyjną, jak choćby istnienie zjawiska „zbiorowej świadomości” fanów na forach internetowych czy swobodę twórczą scenarzystów. Zostaną one jednak tutaj pominięte, gdyż celem artykułu jest prześledzenie historii amerykańskiego serialu w kontekście rozwoju struktur narracyjnych.

Jak już wspomniano powyżej, złożona narracyjność na poziomie struktury głębokiej to nowy styl opowiadania charakteryzowany rozkładem wątku głównego na cały sezon i jego ścisłą korelacją z wątkami pobocznymi. Tematem głównym artykułu jest wskazanie seriali, poprzez które ukształtował się ten rodzaj narracji³.

³ Nasuwającym się pytaniem badawczym jest kwestia poszukiwania elementów złożonej narracyjności przez pryzmat schematów narracyjnych w oderwaniu od szeroko rozumianych czynników kulturowych. Jako punkt odniesienia można przywołać pracę Syda Fielda *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (Nowy Jork, 1979) dotyczącą konstrukcji dzieła filmowego, w której autor zbadał filmową strukturę narracyjną z pominięciem takich zagadnień jak czas powstania dzieła, gatunek czy styl filmowy.

2. Opera mydlana

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 większość 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 utworach nie odnajdziemy schematów narracji serialowej. Jak zauważa Jane Feuer (2007, s. 116) produkcje z tamtego okresu cechowała konwencja teatralna. Większość emitowanych programów była transmitowana na żywo, co dodatkowo zbliżało je do dramatów scenicznych.

Na początku lat pięćdziesiątych, gdy nowe medium stało się ogólnodostępne za sprawą obniżki cen odbiorników, „kultura wysoka” została wyparta przez nowe formaty telewizyjne, które miały za zadanie dostarczyć rozrywki szerokiemu gronu odbiorców. Było to spowodowane polityką stacji telewizyjnych, dla których jedyne źródła finansowania to wpływy od reklamodawców, a te zależne są od rankingów oglądalności danej stacji. Zjawisko schlebiana gustom masowego odbiorcy wiązało się z koniecznością układania ramówek z uwzględnieniem jego preferencji. Biorąc pod uwagę fakt, że gdy nowe medium potrzebuje widowni, zaczyna produkować seriale (Hagedorn, 1995, s. 29), emisje cieszących się popularnością oper mydlanych (*soap opera*) stały się idealnym produktem wpływającym na wysokie rankingi Nielsena⁴.

Pierwszą operą mydlaną emitowaną raz w tygodniu w paśmie wieczornym (*eveningtime*) była *Faraway Hill* (1946, reż. David P. Lewis), natomiast pierwszym serialem emitowanym pięć razy w tygodniu w paśmie „gospodyń domowych”, czyli dziennym (*daytime*) było *These Are My Children* (1949, reż. Norman Felton). To właśnie ten typ rozrywki zagościł na stałe w ramówkach, będąc regularnie emitowanym przez większość amerykańskich stacji telewizyjnych. Pomimo znikomej dramaturgii przyzwyczyły widzów do śledzenia wielowątkowych konstrukcji. Bez względu na czas emisji oraz częstotliwość ich nadawania budowę tasiemców charakteryzowało wiele wątków z wyraźnym brakiem zakończenia poszczególnych odcinków (Feuer, 1984, s. 4). Serializowane linie

⁴ Firma Nielsen jest pionierem badań oglądalności telewizji (od 1950 roku). Rankingi oglądalności były przygotowywane 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. Jim Ramsburg, *Network Radio Ratings, 1932–1953 – A History of Prime Time Programs Through the Ratings of Nielsen, Crossley and Hooper*, Jefferson 2012).

narracyjne (*serialized narratives*) oper mydlanych były jedynym przypadkiem w amerykańskiej telewizji, gdzie naruszono zasady kompozycji epizodycznej (Levine, Newman, 2012, s. 88-89). 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 było substytutem suspensu przynależnym do kina fabularnego, którego daremnie poszukiwać w operach mydlanych. Te bazowały na wielowątkowych historiach budowanych w oparciu o melodramatyczne relacje między bohaterami.

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* (1964-1969). Pomimo oparcia fabuły na powieści Grace Metalious z 1956 roku i reklamowania serialu jako produkcji wpisującej się w nurt antologii dramatów jej struktura narracyjna pozostawała pod wpływem dziennych oper mydlanych (Mittell, 2015, s. 241). Jednak sam fakt zaistnienia w paśmie największej oglądalności wielowątkowej, otwartej struktury 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 producentów telewizyjnych. Był to pojedynczy przypadek⁵, 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 wprowadzaniem zmian w strukturach serialowych.

Przełom nastąpił pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy stacja CBS w 1978 roku wyemitowała w paśmie największej oglądalności operę mydlaną *Dallas* (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 fabularna, „kręgosłup” struktury narracyjnej. W *Dallas* taką funkcję spełniał wątek konfliktu pomiędzy synami potentata naftowego Jocka Ewinga. Pomimo wielu pobocznych linii narracyjnych, właśnie ten wątek był osią konstrukcyjną serialu, na której oparto opowieść o sadze rodziny.

⁵ Często jako kolejne przykłady emitowania dramatów dziennych w paśmie *prime-time* wymienia się seriale: *Mary Hartman*, (1976-1977) oraz *Soap* (1977-1981), ale w rzeczywistości były to sitcomy z elementami oper mydlanych.

Innym znaczącym chwytym dramaturgicznym, dzięki któremu *Dallas* zapisał się na kartach historii telewizji, obecnie regularnie wykorzystywanym przez serialowych scenarzystów był *cliffhanger*, czyli zawieszenie dramaturgiczne akcji na końcu odcinka. Narzędzie to wcześniej wykorzystywali twórcy dziennych oper mydlanych, jednak dopiero w serialu *Dallas*, zawierającym nadrzędny wątek kontynuowany, *cliffhanger* doskonale spełnił swoją funkcję, wpływając na zwiększoną oglądalność kolejnych sezonów serii⁶.

Strategię nadrzędnego głównego wątku z powodzeniem zastosowano w kolejnych dużych produkcjach emitowanych w paśmie największej oglądalności, między innymi w serialu *Dynastia* (1981-1993) czy *Knots Landing* (1979-1993). Z czasem coraz więcej twórców telewizyjnych zaczęło korzystać z struktury narracyjnej wprowadzonej 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 głównej osi fabularnej.

3. Serial kontynuowany

Konstrukcja otwarta zachowująca ciągłość fabularną poszczególnych wątków pozostawała od samego początku istnienia telewizji domeną oper mydlanych. Równocześnie w telewizji amerykańskiej rozwijał się drugi typ narracji wielowątkowej – o budowie zamkniętej, samowystarczalnej⁷. Wszelkie linie narracyjne były przypisane do danego odcinka i kończyły się wraz z nim. Z tej formy struktury narracyjnej korzystali twórcy seriali epizodycznych i sitcomów. Przedstawiona sytuacja wynikała z kalkulacji ekonomicznych firm producenckich. Znając rankingi oglądalności, czyli potencjalne wpływy od reklamodawców, twórcy nie ponosili ryzyka finansowego. Seriale epizodyczne były stałym i pewnym źródłem zarobku⁸.

Jako pierwszy przypadek przełamania narracji epizodycznej wymienia się serial *Kocham Lucy* (1951-1957) – w trakcie realizacji drugiego sezonu sitcomu

⁶ 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% Amerykanów (53.3 w rankingu Nielsena). Ten rekord został pobity przez finałowy odcinek *M.A.S.H.* w 1983 roku (60.2 w rankingu Nielsena).

⁷ Jako jedne z pierwszych powstały *Mary Kay and Johnny* (1947-1950), *The Lone Ranger* (1949-1957).

⁸ Seriale epizodyczne podlegają procesowi syndykacji, czyli sprzedaży przez producentów „pakietów serialowych” dla regionalnych stacji. Jest to transakcja o tyle korzystna, że seriale o konstrukcji epizodycznej mogą być kupowane w dowolnych pakietach (niekoniecznie według kolejności ich produkcji).

Lucille Ball, grająca tytułową bohaterkę, była w ciąży⁹. Producenci zdecydowali się wykorzystać ten fakt w fabule serialowej, sukcesywnie rozwijając ów wątek (Kozloff, 1998, s. 93). Tym samym w konstrukcji epizodycznej został przełamany schemat powrotu „do punktu wyjścia opowieści” (Uszyński, 2004, s. 63).

Koncepcję stworzenia ciągłej linii narracyjnej skupionej na rozwoju głównej bohaterki (*charakter arc*) kontynuowali twórcy serialu *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977). Nie potrzebowali, jak w poprzednim przypadku, wydarzenia o charakterze katalizatora (ciąża), by pokazać przemianę głównej postaci – Mary Richards. W toku kolejnych odcinków zmieniały się cechy jej charakteru (Feuer, 1986, s. 112). Bohaterka dojrzewa wraz z „przemianami kulturowymi” Ameryki lat siedemdziesiątych.

Wskazując na zmiany w strukturach seriali epizodycznych, należy wspomnieć o serii *Ścigany* (1963-1967) ukazującej losy doktora Richarda Kimble’a. Bohater zostaje oskarżony o zabójstwo żony, ucieka przed wymiarem sprawiedliwości, poszukując prawdziwego zabójcy. Jednocześnie w każdym odcinku obrazowano epizodyczne wydarzenia z życia Richarda Kimble’a: pomoc napotkanym osobom, podejmowanie prac zarobkowych itd. Seria ma wyraźnie zarysowany początek oraz koniec wyjaśniający sprawę zabójstwa. Wprowadzenie wyrażście nakreślonej ekspozycji (w pierwszym odcinku) stworzyło podwaliny osi konstrukcyjnej. Serię można uznać za archetypiczną – nadrzędna linia narracyjna jest podstawą współczesnych seriali kontynuowanych.

W bardziej wyrazisty sposób zmian w strukturze narracyjnej seriali dokonała niezależna firma produkcyjna MTM Productions. Już we wspomnianym wcześniej sitcomie *The Mary Tyler Moore Show* wyprodukowanym dla stacji NBC zauważalny był zwrot w kierunku seryjności, jednak dwiema kolejnymi produkcjami: policyjnym *Posterunkiem przy Hill Street* (1981-1987) oraz medycznym *St. Elsewhere* (1982-1988) odmienili schemat konstrukcyjny odcinkowych realizacji telewizyjnych. W obydwu poszczególne wątki nie posiadały zamkniętych przebiegów dramaturgicznych, do których 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 odcinki¹⁰. Epizody zatraciły wyraźne granice fabularne. Oznaczało to, że wraz z końcem danego odcinka twórcy nie domykali wszystkich wątków, pozostawiając je otwartymi. Widz, by w pełni zro-

⁹ Faktycznie była w ciąży już w pierwszym sezonie, jednak z uwagi na reklamodawców (m.in. przedsiębiorstwo Philip Morris International) nie ujawniono tego faktu.

¹⁰ Dla przykładu w drugim odcinku pierwszego sezonu skorelowano wątki zachowujące ciągłość fabularną: „wizyta prezydenta”, „związek Furillo i Joyce Davenport”, „sprawa gwałcicieli”, „sprawa kradzieży w banku”.

zumieć fabułę, musiał śledzić kolejne odcinki. Niepokoilo to właściciele stacji telewizyjnych uważających, że odbiorcy nie będą chcieli oglądać tak zobowiązujących produkcji (przy czym jedynym punktem odniesienia dla tego typu narracji mógł być emitowany kilka lat wcześniej mini-serial *Pogoda dla bogaczy* [1976]). Kolejnym argumentem przeciwko przełamaniu epizodyczności była panująca w przemyśle telewizyjnym opinia, iż zbyt duża liczba wątków zniechęci widzów do śledzenia fabuły serialowej. Potencjał percepcyjny widzów oceniano na maksymalnie trzy różne historie w danym odcinku (Thompson, 1997, s. 70). Niedomknięte historie z kolejnych odcinków *Posterunku przy Hill Street* kumulowały się, co – jak przewidywali szefowie stacji – mogło zniechęcić widzów. Twórcy programu, Steven Bochco i Michael Kozoll dokonali rewolucyjnej zmiany na tej płaszczyźnie – jak twierdzi Bolesław Racięski (2016, s. 26), w jednym z odcinków „widzowie śledzić muszą aż 17 wątków”.

Niestety obawy decydentów stacji telewizyjnych okazały się słuszne. Choć nowatorskie seriale zyskały pozytywne noty wśród krytyków telewizyjnych, określających je mianem telewizji jakościowej, oraz zdobyły większość nagród Emmy¹¹, 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 ocenie (*25 Things You Never...*). Publiczność potrzebowała czasu by zaakceptować nową formę serializacji. Nie umniejsza to jednak zasługom tych programów w ukształtowaniu gatunku nazwanego przez Feuer (1998, s. 147) serialem kontynuowanym (*continuing serials*).

Pomimo niskich wskaźników Nielsena, schemat narracji z wątkami kontynuowanymi był w kolejnych latach z powodzeniem wykorzystywany przez scenarzystów, choćby w *Thirtysomething* (1987-1991) czy *Prawnikach z Miasta Aniołów* (1986-1994). Niektórzy twórcy nie tylko serializowali poszczególne wątki, lecz rozpisywali, jak zauważa Mittell (2006, s. 33-34), linię narracyjną całej serii, jak choćby w *Crime Story* (1986-1988) czy *Wiseguy* (1987-1990). Idee serialu kontynuowanego w mniejszym stopniu przeniesiono również na grunt sitcomów. Wymienić tu można *Zdrówko* (1982-1993), którego poszczególne wątki nie były domykane wraz z końcem odcinka, a kontynuowane w kolejnych (jako motyw przewodni wprowadzono również tak zwany wątek sezonowy w postaci romansu właściciela klubu – Sama Malone’a – z jedną z kelnerek – Diane Chambers).

¹¹ W pierwszym sezonie emisji (1981 rok) *Posterunek przy Hill Street* otrzymał 21 nominacji do nagrody Emmy i wygrał osiem z nich. Serialowi *St. Elswere* przyznano w całym okresie emisji 13 statuetek Emmy.

4. Postmodernizm w serialu

Nowo powstałe hybrydy, łączące elementy narracji seryjnej z epizodyczną, zdobywały coraz większą popularność wśród producentów telewizyjnych. Gdy widzowie zdążyli się już przyzwyczaić do tych formuł narracyjnych, stacja ABC dokonała kolejnej rewolucji, emitując jeden z najoryginalniejszych seriali lat dziewięćdziesiątych – *Miasteczko Twin Peaks*. Zdaniem Kristin Thompson (2003, s. 132) jest to jeden z dwóch seriali¹² przenoszących na mały ekran elementy kina artystycznego. David Lynch „zaszczepił” na gruncie serialowym postmodernizm jako paradygmat narracyjny z charakterystycznymi chwytami uduchowiającymi (między innymi „żonglowanie” motywami, nietypowe zwroty akcji, zaburzenie chronologii opowiadania). Kino artystyczne to oczywiście kategoria złożona i nie sposób jednoznacznie określić, które elementy wpływają na artyzm, a które mają jedynie pełnić funkcje rozrywkową. Poszukując punktu odniesienia, warto przywołać spostrzeżenia Davida Bordwella, wyróżniającego między innymi takie cechy kina artystycznego: pretekstowość fabuły, brak klarowności czasu i przestrzeni, wyraźny autorski komentarz. Jeżeli poprzez autorski komentarz rozumie się odejście od stylu zerowego na rzecz twórczej ekspresji autorów, to – jak zauważa Robert Thompson (1997, s. 59) – tego typu działania pojawiały się w amerykańskich serialach już w latach osiemdziesiątych. MTM Productions twórczo wykorzystywało takie elementy znane z kina artystycznego jak choćby filmowanie z ręki, nietypowa kompozycja kadru, wprowadzanie konwencji mockumentu (Thompson, 1997, s. 68-69) rozumianego jako fikcja stylizowana na film dokumentalny. Z kolei zaburzenia linearnej struktury opowiadania, ujmowanej przez Jasona Mittella (2006, s. 34-36) jako dezinformacji wywołanej narracyjnymi efektami specjalnymi, pojawiły się w serialach dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Zakłócenia linearności opowiadania flashbackami czy futurospekcjami obecne były już w serialach lat 50., na przykład w *Nietykalnych* (1959-1963) czy wspomnianym wcześniej *Ściganym*. Jak tłumaczy Mittell (2006, s. 33-37), używanie tego typu chwytów dramaturgicznych było elementem „narracji wyjaśniającej” – pełniło zatem funkcje użytkowe. Twórcy, używając tych narzędzi dramaturgicznych, wypełniali luki fabularne, by widz mógł lepiej zrozumieć daną historię. Tymczasem w serialach złożonych narracyjnie pełnią zupełnie inną funkcję – dezorientującą i zaskakującą widza. Przykładem takich rozwiązań w *Miasteczku Twin Peaks* są oniryczne wizje agenta Coopera, w których odwiedza on 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 doskonałą ilustracją

¹² Drugi to brytyjski miniserial *Śpiewający detektyw* (1986).

hybrydyzacji gatunkowej łączącej elementy kina kryminalnego, dramatu, horroru, *teen drama* z trybem opowiadania stosowanym w operze mydlanej. Lynch zestawia melodramatyczne relacje mieszkańców tytułowego miasteczka z tajemnicą zabójstwa Laury Palmer. Takie twórcze połączenia są regularnie wykorzystywane przez producentów dzisiejszych dramatów jakościowych.

Pomimo ograniczenia emisji serialu do dwóch sezonów (wyłączając wznowienie w 2017 roku) jego oddziaływanie było o wiele dłuższe. Tak jak kiedyś twórcy *Posterunku przy Hill Street* odważyli się przełamać „epizodyczne tabu”, tak Lynch i Frost wyznaczyli nowy kierunek swoim następcem, pragnącym twórczo eksperymentować ze strukturami narracyjnymi na małym ekranie.

4. Serial obecnie

Twórcy *Miasteczka Twin Peaks*, pomimo nowatorskiego ujęcia, nie przyczynili się do popularności tej formy. Lynch i Frost, szczególnie w drugim sezonie, zastosowali rozwiązania zarówno fabularne, jak i stylistyczne, które były zbyt wymagające dla przeciętnego widza. Niektóre stacje zrezygnowały z emisji godzinnych seriali kontynuowanych jako ryzykownych i potencjalnie nierentownych i. Na szczęście nie trwało to długo – już w 1993 roku powstał serial będący wręcz modelowym przykładem złożoności narracyjnej, a przy tym dużym sukcesem komercyjnym¹³ – *Z archiwum X*. Pomysłodawcom udało się połączyć elementy serii epizodycznych z ciągłym rozwojem linii fabularnej nie tylko w ujęciu sezonowym, ale także całego serialu (dziewięć sezonów, nie licząc wznowienia). Sukces wyników oglądalności produkcji wpłynął na inne stacje telewizyjne, które otworzyły swoje ramówki na kolejne złożone narracyjnie seriale: *Oz* (1997-2003), *Bufffy: Postrach wampirów* (1997-2003), *Anioł ciemności* (1999-2004), *Prezydencki poker*. Oprócz zastosowania wątków kontynuowanych (*Prezydencki poker*) struktury narracyjne ulegały kolejnym modyfikacjom. Na przykład w *Bufffy*... linearność opowiadania zaburzały flashbacki (rzeczywistości wprowadzane z pominięciem charakterystycznych zabiegów formalnych) i okazjonalne zmiany perspektywy opowiadania (Mittell 2006, s. 35-37).

Eksperymenty w warstwie temporalnej i rezygnacja z tradycyjnych modeli narracji serialowej powyższych produkcji były jedynie jaskółkami nadchodzących zmian. W 1999 roku *Rodzina Soprano*, wyprodukowana przez HBO, zainicjowała kolejny złoty okres telewizji z serialami złożonymi narracyjnie jako nieodzownymi pozycjami w ramówkach telewizyjnych.

¹³ Od pierwszego sezonu oglądalność w Stanach Zjednoczonych utrzymywała się powyżej 10 mln widzów na odcinek (Nielsen ratings for *The X Files*, https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings, dostęp: 12.01.2018 r.).

Transformacja schematów opowiadania jest nieustanna. Twórcy, chcąc wyróżnić swoje produkcje wśród setek programów telewizyjnych, korzystają z elementów ukonstytuowanych na gruncie kina. Dla przykładu producenci *Zagubionych* pokazali, że alinearność fabuły może być podstawową płaszczyzną gry z widzem oraz stałym elementem strategii narracyjnej, a w *The Affair* (2014-2017) konstrukcję opowiadania oparto na narracji pryzmatycznej. Coraz częściej twórcy telewizyjni korzystają z opowiadania w dwóch płaszczyznach czasowych, przykładem mogą być: *Channel Zero: Candle Cove* (2016), *Syn* (2017) czy *Westworld* (2016), którego linearna struktura jest gwałtownie zaburzana, a twórcy stosują zawile sploty narracyjne, używając „achronii”¹⁴, czyli niemożliwej do określenia fabularnej płaszczyzny czasowej. Strategia ta zdaje się być zresztą odzwierciedlona w tytule pierwszego sezonu – *Labirynt*.

Sposoby serialowych opowiadań cały czas ewoluują i wbrew opinii krytyków¹⁵ prawdopodobnie nie przestaną. Stacje kablowe, jak i platformy streamingowe rywalizują o pozycję na rynku mediów telewizyjnych przy pomocy narracyjnie złożonych seriali będących przestrzenią eksperymentów treściowych i formalnych. Jak twierdzi Jason Mittell:

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, romanсами oraz komediami, które wypełniały wtedy repertuary kin (2006, s. 29-30).

Z pewnością nowe typy seriali funkcjonują w masowej popkulturze zbyt krótko, by można było zweryfikować powyższą opinię. Niewątpliwie schemat narracyjny z nadrzędną linią fabularną wspomaganą wątkami pobocznymi i epizodycznymi oraz zapożyczeniami z szeroko pojmowanego kina artystycznego wydaje się obecnie jednym z najbardziej eksploatowanych form opowiadania serialowego.

¹⁴ Określenie „achronia” wprowadziła Mieke Bal w książce *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (s. 99).

¹⁵ Andy Greenwald w wywiadzie dla „Grantland” z 23 listopada 2013 roku stwierdził, że skończył się czas innowacji w serialach, a zaczął etap kopiowania.

Bibliografia

- Bal, M. (2013). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (przekład zespołowy pod redakcją E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Borowiecki, A. (2017). *Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego*. „Kultura i historia”, nr 32.
- Feuer, J. (1984). *Melodrama, Serial Form and Television Today*. „Screen”, vol 25, Issue 1.
- Feuer, J. (1986). *Narrative Form in American Network Television*, [w]: C. MacCabe (red.), *High Theory/Low Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Feuer, J. (1998). *Badanie gatunków a telewizja*, [w]: R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Zumacher.
- Feuer, J. (2007). *Defining Quality Aesthetics, Form, Content HBO and the Concept*, [w]: J. McCabe, K. Akass (red.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londyn: I.B. Tauris.
- Hagedorn, R. (1995). *Doubtless to be Continued. A Brief History of Serial Narrative*, [w]: R.C. Allen (red.), *To Be Continued... Soap Operas around the World*. New York: Routledge.
- Kozloff, S. (1998). *Teoria narracji a telewizja*, [w]: R. C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Kielce: Zumacher.
- Lewandowska, Z. (2015). *Złożoność współczesnego serialu telewizyjnego na przykładzie Breaking Bad Vince'a Giligana*. „Images”, vol. XVI, nr 25.
- Mittell, J. (2006). *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television”, no. 58.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: University Press.
- Mittell, J. (2011). *Perspective. Scholar Jason Mittell on the Ties Between Daytime and Primetime Serials*, [w]: S. Ford, A. De Kosnik, C. Lee Harrington (red.), *The Survival of Soap Opera. Transformations for a New Media Era*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mittell, J. (2011). *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, (tłum. D. Kuźma), [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Scholar.
- Newman, M. Levine, E. (2012). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. NY: Routledge.
- Nielsen ratings for *The X Files*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings, (dostęp: 12.01.2018).
- Potts K. (2014). *25 Things You Never Knew About 'Hill Street Blues. One of TV's Most Influential Dramas*. <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> (dostęp: 15.10.2018).
- Racięski, B. (2016). *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*. „Zeszyty Prasoznawcze” T. 59, nr 1 (225).
- Syska, R. (2010). *Słownik filmu*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.

Thompson, R. (1997). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: The Continuum.

Uszyński, J. (2004). *Telewizyjny pejzaż genologiczny*. Warszawa: Akademia Telewizyjna.

A progression of a complex narration in an American tv series

Modern television series are a product of quality television and thus significantly differ from the models that have been deeply rooted in serial culture since the very beginning of the media's existence. At that time, the dominating category constituted series with an episodic structure closed within one episode. Nowadays, the dominant format is the narrative continuity

The text aims to show the series in which the creators used innovative solutions as a result of which a new narrative paradigm was formed, described as a „narrative complexity”. The article briefly analyzes various series genres: soap operas, sitcoms and postmodernist series. All the examples cited represent a different types of multi-threaded balance, that affects the evolution of narrative patterns.

Słowa kluczowe: współczesny serial, narracyjna złożoność, dramat jakościowy, narracja ciągła

Keywords: modern drama series, narrative complexity, quality drama, continuing series