

# Niedyskretny urok seriali w epoce streamingu

EWA MAZIERSKA

W przeszłości oglądanie seriali uchodziło za przyjemność grzeszną. Ludzie uważający się za elitę kulturalną seriali nie oglądali albo się do tego publicznie nie przyznawali. Po przewrocie cyfrowym, a szczególnie w okresie określanym terminami „TVIII”, „internetowa telewizja” i „posttelewizja”<sup>1</sup>, kiedy to nastąpiła konwergencja telewizji i Internetu, sytuacja ta zaczęła się szybko zmieniać. Dziś oglądanie seriali nie tylko nie jest wstydliwą przyjemnością, ale świadczy o nadążaniu za duchem czasu, umiejętności wyszukiwania tego, co w światowej produkcji ruchomych obrazów najlepsze. W opinii wielu współczesnych krytyków, telewizja zastąpiła bowiem kino jako najważniejsze medium narracyjne<sup>2</sup>. Wskazują na to przymiotniki, którymi określa się współczesne seriale: szekspirowski, nietzscheański czy egzystencjalny.

Dalszą część moich rozważań poświęcę zaletom współczesnych seriali i sposobom ich odbioru, porównując je z medium, które serial zdezonizował – filmem kinowym. Będę się opierać nie na lekturze przedmiotu, a własnym doświadczeniu konsumpcji seriali. W ostatnich dziesięciu latach obejrzałam, między innymi, w całości albo znacznej części, *Gotowe na wszystko* (*Desperate Housewives*, 2004-2012), *Biuro* (*The Office* /2001-2003/), *Mad Men* (2007-2015), *Dexter* (2008-2013), *Fargo* (2014-), *Deadwood* (2004-2006), *Detektyw* (*True Detective*, 2014-2015), *Narcos* (2015-), *House of Cards* (2013-), *Orange Is the New Black* (2013-), *Współczesna rodzina* (*Modern Family* (2009-), *Czarne lustro* (*Black Mirror*, 2011-), *Sherlock* (2010-), *Better Call Saul* (2015-), *Zagubieni* (*Lost*, 2004-2010), *Skazany na śmierć* (*Prison Break*, 2005-2009) i *Breaking Bad* (2008-2013). Trzy ostatnie z tej listy są zarazem moimi faworytami. Serialowi maniacy pewnie zauważą, że na mojej liście przeważają seriale z gatunku dramatu (*drama*) i znajduje się na niej wiele z tych, które trafiły na listy najlepszych seriali. Stanowią one apogeum *quality TV* czy *must-see TV*<sup>3</sup>. Modelowym producentem takich seriali jest stacja HBO, która wyprodukowała, między innymi, *Mad Men*, *Deadwood*, *Breaking Bad* i *Grę o tron* (*Game of Thrones*, 2011). Mój sposób oglądania seriali jest też typowy dla współczesnego ich odbioru. Żadnego z nich nie oglądałam bowiem w okresie jego emitowania przez telewizję, tylko z DVD bądź z płatnej platformy Netflix (w wersji brytyjskiej). Ponadto, gdy zdecyduję się już na dany serial, to oglądam go praktycznie codziennie, często więcej niż jeden odcinek dziennie, razem z innymi członkami rodziny.

## Serial jako nowe kino

Moje rozważania zacznę od przypomnienia powodów, dla których kino, szczególnie kino artystyczne czy autorskie, do czasu posttelewizji, stanowiło szczyt

sztuki ruchomych obrazów. Po pierwsze, jak wskazuje sam przymiotnik „autorskie”, kino uchodziło za wyraz indywidualnej wizji autora-reżysera, który tę wizję przekazywał mimo ograniczeń wynikających z pracy w określonym systemie politycznym i ekonomicznym. Cieszył się on znaczną wolnością dzięki prestiżowi swoich produkcji, mierzonemu pochwałami krytyków i nagrodami na czołowych festiwalach filmowych. W powszechnej opinii telewizja, w przeciwieństwie do kina autorskiego, nie zapewniała ani prestiżu, ani nie nagradzała autorskich indywidualności. Produkcja seriali (nie wspominając już o innych produktach telewizji) pozostawiała ich twórcom niewielki margines wolności, gdyż była podporządkowana regułom gatunku i formatowi telewizyjnemu. Odcinek serialu musiał się zmieścić w ramówce, co oznaczało, że miał ściśle określoną długość. Ponadto, ponieważ telewizja była medium powszechnym, seriale były adresowane do szerokiego grona widzów. Stąd założenie, że nie stanowią one dla nikogo wyzwania intelektualnego. O ile nazwisko reżysera-autora było znane widzom i stanowiło główny powód oglądania ich dzieł, nazwiska twórców seriali pozostawały nieznane i obojętne widzowi. Nie byli oni traktowani jak autorzy-wizjonerzy, lecz wyrobownicy, a w najlepszym przypadku rzemieślnicy, których zadaniem było dostosować się do pewnego schematu.

Od reguł tych były oczywiście wyjątki i działały one w obie strony. Wielu reżyserów o najwyższym statusie nie gardziło możliwością zrealizowania serialu. Mają je na swym koncie takie gwiazdy, jak Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Ken Loach, a w Polsce Andrzej Wajda. Z drugiej strony pewne seriale uzyskały status produktów autorskich: najślynniejszym jest *Twin Peaks* (1990-1991), a w kontekście brytyjskim *The Singing Detective* (1986). W przypadku *Twin Peaks* autorstwo przypisywano przede wszystkim Davidowi Lynchowi, funkcjonującemu jako „twórca”, a w przypadku *The Singing Detective* scenarzyście Dennisowi Potterowi. Milcząco zakładana opozycja między tworzeniem kina jako sztuki artystycznej i autorskiej a anonimowo i taśmowo produkowanymi serialami dla przeciętnego odbiorcy od dawna była zatem problematyczna, choć prawdą jest, że w przeszłości większość czołowych „autorów” uzyskała ten status nie dzięki kręceniu seriali, ale filmów kinowych. Dotyczy to także w pewnym stopniu Lyncha. To, że przypisuje się mu autorstwo *Twin Peaks* w większym stopniu niż drugiemu z jego głównych twórców, Markowi Frostowi, wynika z tego, że Lynch rozpoczął realizację serialu, ciesząc się już opinią wybitnego reżysera filmowego.

W czasach posttelewizji obserwujemy dwa dopełniające się zjawiska. Z jednej strony mamy do czynienia z erozją pojęcia autorstwa filmowego. Myślenie o kinie jako kanonie dzieł wybitnych twórców uchodzi dziś jeśli nie za przestarzałe, to w każdym razie mało płodne. Uwagę historyków filmu coraz mocniej skupia kino nieautorskie i wkład do historii kina filmowców innych niż reżyserzy. Rośnie też zainteresowanie fenomenem autorstwa zbiorowego, którego model stanowi właśnie pisanie scenariuszy seriali i ich produkcja<sup>4</sup>. Z drugiej strony seriale, wcześniej uważane za produkty anonimowe, są coraz częściej traktowane jako dzieła autorskie, tak przez krytyków, jak i (zwykłych) widzów. Tacy scenarzyści i producenci seriali, czy *hyphenates* („łącznicy”, w jednej osobie skupiający kilka funkcji, np. scenarzysta i producenta wykonawczego) jak David Milch, Todd A. Kessler, David Chase, Damon Lindelof, Milch Hurvitz czy Jenji Kohan to nowe gwiazdy świata mediów.

Twórcy ci nie wybrali pracy dla telewizji dlatego, że nie było dla nich miejsca w kinie, ale dlatego, że telewizja zaferowała im lepsze warunki, a zwłaszcza to, co uchodzi za święty Graal autorstwa filmowego – swobodę artystyczną. Dotyczy to również aktorów. Podział na gwiazdy kina i telewizji zaciera się, bo gwiazdy filmowe trafiają do seriali (jak Kevin Spacey i Robin Wright, którzy grają w *House of Cards*). Sukces w serialu oznacza, że aktorzy są zasypywani propozycjami udziału w filmach kinowych, jak to było w przypadku odtwórcy głównej roli w *Breaking Bad*, Bryanem Cranstonem. Jedną z przyczyn, dla których talent aktorski przenosi się z kina do seriali, jest wolność twórcza. Na przykład Spacey i Wright nie tylko grają w *House of Cards*, ale są też jego producentami i reżyserami niektórych odcinków. Większej swobodzie artystycznej towarzyszy też większa swoboda finansowa. Od kilku lat media obiegają informacje o rekordach nakładów na produkcję seriali, ostatnio (super)serialu fantasy *Gra o tron*. Odcinki szóstego sezonu tego serialu kosztowały 10 milionów USD każdy<sup>5</sup>. Nic dziwnego, serial ten zachwyca, między innymi, pełną przepychu scenografią, setkami statystów, jakością efektów specjalnych i doskonałą ścieżką dźwiękową. Większy budżet sprzyja wyższej jakości, ale jej nie gwarantuje. Autorzy opisujący zjawisko *quality TV*, zwracają uwagę na takie jej cechy, jak kosmopolityzm, ujawniający się zarówno w wyborze bohaterów, wśród których przeważają przedstawiciele miejskiej, białej, wykształconej i zamożnej klasy średniej, czyli ta warstwa społeczeństwa, którą stać na podróżowanie, jak i w marketingu, który pozwala kierować seriale do publiczności międzynarodowej. Mowa jest także o formalnych cechach wysokojakościowych produkcji telewizyjnych, których zrozumienie i docenienie wymaga pewnego wyrobienia intelektualnego, a nawet kultury literackiej<sup>6</sup>. Do niektórych z tych cech powrócę w dalszej części moich rozważań.

Jak seriale podlegają zjawisku „kinoizacji”, tak współczesne kino podlega „serializacji”. Przykładem mogą być serie filmów fantasy, takie jak *Władca pierścieni*, *Harry Potter* czy *Opowieści z Narni*. To zbliżanie się do siebie kina i telewizji jest jednak inaczej oceniane w odniesieniu do filmów kinowych, a inaczej produkcji telewizyjnych. W pierwszym przypadku uchodzi ono za świadectwo konserwatywności i dzieciństwa kina; w drugim – dojrzewania, doganiania i nawet prześcigania kina przez telewizję.

### Radykalizm wyczerpania

Oglądanie seriali stanowi kompromis między potrzebą obcowania z rzeczywistością oswojoną a poznawania nowych rzeczy, jak również między prawdą a fantazją. Ponieważ seriale trwają dłużej niż filmy kinowe, ich tempo wydaje się bliższe tempu prawdziwego życia. Pozwala to jednocześnie na większy dynamizm postaci – bohaterowie mają szansę dojrzeć, złoczyńca stać się bohaterem i odwrotnie, a nawet zmienić swój charakter kilka razy. Bohater może także kilka razy popełnić ten sam błąd. Nie dziwi zatem, że wielbicieli seriali często tłumaczą swą fascynację tym, że seriale są bardziej „życiowe” niż filmy, nawet gdy zaludniają je postaci dokonują czynów na miarę bohaterów komiksów. Mam tu na myśli nie tyle ich realizm (jakkolwiek trudny to termin do zdefiniowania), ile zdolność wzbudzenia w widzach wiary w realność serialowych postaci, nakłonienia do przejścia się ich losem i podtrzymywania uwagi widzów przez długi czas, niekiedy ponad 100 godzin, jak w przypadku *Zagubionych*.

Współczesne seriale osiągają taki rezultat, korzystając ze wzorów wypracowanych przez wcześniejsze produkcje, ale także wzbogacając je o nowe elementy. Dlatego są pełne „wędrujących motywów”: powtarzają się tu typy bohaterów, rozwiązania narracyjne, ale też i sposoby eksperymentowania z nimi. Jeden z nich polega na mieszaniu gatunków. Prekursorami takiej praktyki były wspomniane *Twin Peaks* i *The Singing Detective*, seriale, które często określa się przymiotnikiem „postmodernistyczne”. Postmodernizm odnosi się zwykle do konserwatyizmu i wyczerpania współczesnej kultury kontrastujących z awangardowym impulsem modernizmu. Znakiem postmodernistycznego konserwatyizmu jest recykling dawnych stylów. Zdaniem Trishy Dunleavy mieszanie gatunków we współczesnych serialach polega na łączeniu tego, co już wcześniej się sprawdziło; współczesny serial to „rekombinacja” i intensyfikacja tego, co gwarantuje wysoką oglądalność<sup>7</sup>. Z tą opinią zgadzam się tylko częściowo, gdyż odwagą połączeń gatunkowych nowe seriale biją na głowę kultowe klasyki. Weźmy serial *Zagubieni*, który rozpoczyna się jak realistyczny dramat, by następnie włączyć elementy science fiction, fantasy i filmu historycznego czy *Skazanego na śmierć*, pozornie do końca jest utrzymywany w konwencji serialu realistycznego, ale korzysta obficie z konwencji produkcji o superbohaterach i filmów „gladiatorских”.

W parze z mieszaniem gatunków idzie narracyjna złożoność. Ma ona kilka właściwości. Pierwsza polega na zwiększaniu się liczby wątków serialu. Wątki te dotyczą działania różnych postaci, a niekiedy życia tego samego bohatera, ale w różnych rzeczywistościach. Struktura serialowa to już nawet nie struktura „matrioszki”, ale „supermatrioszki”, składającej się z kilku matrioszek, ułożonych jedna przy drugiej. Większość fabuł wymienionych przeze mnie seriali rozgrywa się nie tylko w czasie teraźniejszym, ale także mieści wątki dotyczące przeszłości bohaterów, a w niektórych narracja łączy teraźniejszość, przeszłość i przyszłość. Umożliwia to zarówno przedłużenie życia serialu, jak i pogłębienie sylwetek psychologicznych postaci. W przypadku *Zagubionych* i *Orange Is the New Black* owe *back-stories* uchodzą za najmocniejszy punkt serialu i wzmacniają poczucie widza, że obcując z bohaterami, ma wgląd w całe ich życie. Inna cecha współczesnych seriali to szybkie przechodzenie od wątku do wątku w jednym odcinku (*flexi-narrative*). Odcinki *Zagubionych* często opowiadają historie kilku bohaterów, toczące się w kilku miejscach, na przykład na wyspie i gdzieś w Afryce, a także w różnych planach czasowych. Inna właściwość współczesnych seriali to intertekstualność, której strategię odsyłają do parodii i autoreferencyjności<sup>8</sup>. W tym kontekście szczególnie często wymieniany jest *Mad Men*. Kolejna właściwość to intermedialność, czyli korzystanie z technik i „słownika” innych mediów. Z jednej strony jest to malarstwo, a z drugiej gry komputerowe. W serialach dochodzi też do łączenia elementów kinematograficznych i wideograficznych, czyli korzystania z ogromnej ilości materiałów. Weźmy II serię *Fargo*, w której opowieść jest przedstawiona jako ożywiona stara fotografia i adaptacja książki historycznej. Co więcej, ekran też zostaje podzielony, by pokazać to, co się dzieje w kilku miejscach jednocześnie, co z kolei przywodzi na myśl wideoklip. Dzięki tym technikom współczesne seriale można opatrzyć kolejnym przymiotnikiem: posthistoryczne. Nie tylko umożliwiają powrót pewnych trwałych motywów kulturowych, ale w pewnym sensie syntetyzują je, a więc i przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość sztuki.

Współczesne seriale cechuje również wysoka jakość dialogów. Wyróżniłabym pod tym względem *Deadwood*, *Fargo* i *Skazanego na śmierć*. W *Deadwood* dialogi są bardzo zindywidualizowane i odzwierciedlają przynależność klasową i etniczną postaci. Dzięki temu miasteczko Deadwood jawi się jako mikrokosmos amerykańskiego społeczeństwa, które – inaczej niż brytyjskie – do niedawna charakteryzowały mniejsze podziały klasowe i większa demokracja. Ponadto mieszkańcy Deadwood często posługują się metaforami albo na zadane im pytania odpowiadają opowieściami. Ich język jest archaiczny i poetycki, co sprawiło, że serial bywa określany jako z ducha szekspirowski<sup>9</sup>. I znów, ujawnia się tu zakorzenienie współczesnych seriali w kulturze wysokiej (a przynajmniej w tym, co dziś za nią uchodzi), a tym samym i żywotność pewnych motywów, takich jak żądza władzy, która prowadzi do walki i mordów, a ostatecznie do zachowania *status quo*, nawet gdy władcy się zmieniają<sup>10</sup>. By zrozumieć niuanse dialogów z *Deadwood*, należy posłuchać ich kilkakrotnie. Oczywiście, jest to niemożliwe, gdy ogląda się go w telewizji. W *Skazanym na śmierć* dialogi nie są specjalnie poetyckie, ale są zindywidualizowane i niekiedy bardzo zabawne; przykładem może tu być *captivity of negativity* (pułapka negatywizmu). Niewątpliwie lwią część najlepszych kwestii powierzono serialowemu złoczyńcy, T-Bagowi. Zabawnie brzmią też dialogi w *Fargo*. Na uwagę zasługują tu zwłaszcza powiedzonka złoczyńcy Malvo z I serii i prowincjonalnej feministki Peggy z II serii.

Choć złożoność narracyjna i indywidualizowanie postaci przez język cechowały niektóre seriale sprzed epoki streamingu, to jednak streaming sprzyja tym cechom w sposób szczególny. Oglądanie seriali bez długich przerw pomiędzy odcinkami sprzyja bowiem orientacji w komplikacjach narracyjnych i historiach wielu postaci. Istnieje też związek między tempem oglądania serialu a jego długością; widz, który jest w stanie pochłonąć 100 odcinków w ciągu kilku miesięcy, ma większy apetyt na długi serial niż ten, który potrzebował na to siedmiu czy ośmiu lat. Oczywiście, im dłużej trwa serial dramatyczny, tym trudniej ich twórcom zachować równowagę między spójnością narracyjną a dostarczeniem widzowi nowych atrakcji. Stanowi to wyzwanie dla scenarzystów i producentów, którzy często nie spodziewali się, że ich dzieło odniesie tak wielki sukces. Konieczność utrzymania zainteresowania widza prowadzi też do niewiarygodnych zwrotów akcji albo zmiany zasady, na której dany serial się opiera. Tę sytuację określiłabym jako radykalizm wyczerpania. Weźmy dwa seriale, o których plotka głosi, że początkowo miały być dużo krótsze: *Zagubieni* (118 odcinków) i *Skazany na śmierć* (80 odcinków). W pewnym momencie ich scenariusze powstawały na bieżąco, bez ogólnego planu narracji, co po angielsku określa się terminem *they made it up as they went along*. W *Zagubionych* wyczerpanie wątku bezludnej wyspy doprowadziło do rozchwiania fabuły i poszerzenia o motywy metafizyczne. Bezludna wyspa nie tylko okazuje się bardziej zaludniona i wielokulturowa niż nowojorski Manhattan, ale nieustannie wędruje w czasie i przestrzeni. Jej ostateczna inkarnacja to rzeczywistość, której status ontologiczny trudno określić – to coś w rodzaju zaświatów we współczesnym Los Angeles. Ponadto, inaczej niż w konwencjonalnie opowiedzianej historii, w której wątki są doprowadzone do konkluzji, w *Zagubionych* wiele z nich nie zostaje zamkniętych. Żeby jeszcze bardziej skomplikować fabułę, pozornie martwi bohaterowie powracają w nowej postaci bądź w ich ziemską powłokę wcielają się inni ludzie. W *Skazanym na śmierć* problemy narracyjne także

rozwiązywane są często przez uśmiercenie, a następnie wskrzeszenie bohatera. Postać, która zginęła w jednej serii, w następnej okazuje się cała i zdrowa, jako że jej zabójstwo się nie udało albo zostało sfingowane. Dotyczy to Claire, Kellermana, a w końcu i głównego bohatera, Michaela, który powrócił w nowej serii jako więzień w Jemenie. Nonszalancja, jaką wykazali się scenarzyści tych seriali wobec reguł klasycznej narracji, wzbudziła frustrację wielu widzów, jak dowodzą takie komentarze dotyczące *Zagubionych: Czym była Dharma Initiative? Kim byli Inni? Co robiła na wyspie bomba atomowa? Dlaczego jasne światło wywoływało silne pole magnetyczne? Jak udawało się Jacobowi wydostać z wyspy, by „dotknąć” każdego z późniejszych rozbitków? Kim była ta szalona zmilitaryzowana drużyna, która pracowała dla Jacoba? Dlaczego brat Jacoba zmieniał się w dymnego potwora, gdy schodził do tunelu? Dlaczego to samo nie stało się z Desmondem i Jackiem, kiedy oni także tam schodzili?... Co stało się z Michaelem (gdyby to kogoś obchodziło)? Czyżby wyrzucono go z alternatywnego wymiaru rzeczywistości? Odpowiedź na te wszystkie pytania brzmi: „Nie mamy pojęcia! Przejdźmy do dalszego ciągu. Wygląda na to, że Sawyer nie był jedynym oszustem w tym programie”<sup>11</sup>.*

O *Skazanym na śmierć* można przeczytać na stronie poświęconej serialowi: *Regułą „Skazanego na śmierć” było wprowadzanie bohatera, o którym nie wiadomo, czy jest dobry, czy zły. Gdy zaś już ustaliłeś tożsamość tej postaci, uświadamiałeś sobie, że już cię to nie obchodzi. Dodatkowo niekiedy wprowadzany był ktoś taki, jak Agent Kellerman: czarny charakter, który w toku akcji stawał się jeszcze czarniejszy, potem był postacią oporną, która stawała się pozytywna, w końcu ginął, po czym okazywał się figurą „kurczę, jak to się mogło stać, że on znowu żyje, to nie ma sensu”. Istotnie, Kellerman powraca z zaświatów na zakończenie ostatniego sezonu i jakby nigdy nic podchodzi do Michaela, mówiąc coś w stylu: „W porządku, kolego. Złapałem wszystkich złych i wszystko naprawiłem. Do zobaczenia przy następnej okazji”<sup>12</sup>.*

Sama nie dzieliłam takich frustracji i myślę, że należę do dużej grupy odbiorców seriali, którzy albo wybaczą błędy narracyjne ich twórcom, albo uważają je za pozytywną cechę produkcji telewizyjnych, wynikającą z tego, że rozgrywają się one w szerszej przestrzeni narracyjnej niż filmy kinowe. Na przykład w mojej rodzinie powstanie z martwych Agenta Kellermana zostało powitane wybuchem śmiechu. Nie był to jednak prześmiewczy chichot, ale śmiech radosny, gdyż Kellerman należał do naszych ulubionych bohaterów serialu i z jego śmiercią trudno było nam się pogodzić. Oczywiście, przeciwnicy takich rozwiązań zapewne stwierdzą, że ożywianie bohaterów seriali odbiera tym produkcjom powagę. Wyobraźmy sobie sytuację, w której Tołstoj, zachęcony przez fanów *Anny Kareniny* i wydawców pragnących zarobić na popularności książki, pisze kolejny tom swej powieści, w której okazuje się, że Anna nie wpadła pod pociąg, ale uciekła do obcego kraju z nowym kochankiem albo została odratowana przez nowego partnera. Z pewnością taki scenariusz zdegrustowałby miłośników powieści. Lektura współczesnych seriali różni się jednak od lektury klasycznej powieści. W serialach wszystko może się zdarzyć; powrót jest możliwy nawet wtedy, gdy wszystkie mosty zostały spalone.

Poszerzanie przestrzeni narracyjnej i powstawanie z martwych serialowych bohaterów wskazuje na ich podobieństwo do nowych mediów, a w szczególności gier komputerowych. Jak w grach, gdzie określenie „końcowy” (*final*) oznacza jedynie

„prowizorycznie końcowy”<sup>13</sup>, gdyż grę można cofnąć i zmienić jej przebieg, tak we współczesnych serialach między twórcą a odbiorcą istnieje ciche porozumienie co do tego, że lubiany bohater żyje w kilku wymiarach i nigdy nie umiera całkowicie. Być może dlatego, że nigdy naprawdę nie żył<sup>14</sup>.

Zasada ta obowiązuje też w niektórych powieściach modernistycznych, takich jak *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Przestrzeń, w której poruszają się bohaterowie Prousta, nie jest bowiem przestrzenią materialną, ale przestrzenią pamięci Marcela.

### Widz posttelewizyjny jako *binger* i twórca hiperdiegezy

Zmieniają się nie tylko seriale, ale także ich widzowie. W przeszłości oglądanie seriali kojarzyło się z pasywnością. Ich odbiorcą był ktoś, kto nie wybierał produktu, lecz zasiadał przed telewizorem o określonej godzinie, podporządkowując się siatce programowej: *coach potato*. Dzisiejszy dominujący odbiorca seriali, konsument *Amazon Prime* czy *Netflix (wo)man*, ma przed sobą archiwum składające się z ponad tysiąca seriali. Dokładna liczba zależy od tego, z jakiego serwisu korzysta i w jakim kraju, a także w jakim okresie zaczął korzystać z danej platformy. Paradoksem jest to, że w wielu przypadkach wybór się nie powiększa, ale maleje, na przykład w styczniu 2014 amerykański Netflix miał w swym katalogu 6494 filmów i 1609 programów telewizyjnych, a w styczniu 2016 roku 4335 filmów i 1197 programów telewizyjnych. W przypadku tych ostatnich oznacza to spadek aż o 26%<sup>15</sup>. Jednak nawet przy tej redukcji korzystający z oferty Netflixu mają ogromny wybór. Większości z nich nie starczy życia, by zapoznać się choćby z jedną dziesiątą tego, co Netflix proponuje. Problemem jest zatem nie ubóstwo oferty, lecz jej bogactwo, wymagające od konsumenta aktywności, orientowania się w tym, jaki serial jest wart oglądania. W tym przypadku nie wystarczy też śledzenie programu, lecz przysłuchiwanie się temu, co o danym programie się mówi, tak w codziennych konwersacjach, jak i na forach internetowych. Oczywiście, jak w przypadku każdej produkcji komercyjnej, istotnym czynnikiem jest też reklama. Jest ona w dużej mierze spersonalizowana<sup>16</sup>. Amazon i Netflix (podobnie jak Spotify w przypadku muzyki), proponuje abonentom pewne seriale na podstawie tego, co już wcześniej oglądali. W praktyce oznacza to, że przewaga produktów amerykańskich w światowej konsumpcji seriali jest większa niż filmów kinowych, choć od tej reguły zdarzają się wyjątki w postaci seriali brytyjskich czy skandynawskich.

W przeciwieństwie do staroświeckiego widza telewizyjnego od współczesnego widza serialu, korzystającego ze streamingu zależy nie tylko to, co ogląda, ale także jak ogląda. Netflix praktykuje umieszczanie w sieci całego sezonu serialu jednocześnie, a nie odcinek po odcinku, jak robiła to tradycyjna telewizja. Zachęca to do oglądania seriali w dużym natężeniu, w sposób, którego popularna nazwa to *binge watching*. O ile jednak kiedyś zjawisko to uchodziło za antyspołeczne i tym samym miało negatywne konotacje (*binge* odnosi się bowiem przede wszystkim do picia alkoholu), dziś jest promowane jako rzecz zdrowa, oznaka tego, że publiczność staje się inteligentniejsza i potrafi sama zdecydować, co, ile i jak chce konsumować. Stąd też alternatywna nazwa dla *binge watching* to *feasting* (uczutowanie)<sup>17</sup>.

Ocena *binge watching* zależy od tego, jak się postrzega samo wielogodzinne spędzanie czasu przed ekranem komputera i co widzowie konsumują. W tej części

zajmę się pierwszą z tych kwestii. Krytycy *binge watching* wymieniają tu takie negatywne aspekty, jak prowadzący do otyłości i chorób serca brak ruchu, bezsenność i samotność, a więc problemy szczególnie groźne w przypadku dzieci<sup>18</sup>. Natomiast zwolennicy takiego konsumowania seriali, podkreślają, że prowadzi on do podwyższenia jakości produkcji telewizyjnych. „Bingujący” widzowie więcej zauważają i pamiętają, dlatego nie można im oferować dużej dawki tego samego. Ponadto, taki sposób oglądania seriali likwiduje konieczność streszczenia poprzedniego odcinka na początku kolejnego i pozwala na dużą elastyczność ich długości, gdyż nie trzeba ich dostosowywać do telewizyjnej ramówki. Struktura odcinków przeznaczonych do oglądania na DVD czy w streamingu nie musi też być dopasowana do przerw na reklamy.<sup>19</sup>

Oglądanie seriali jest aktywne także dlatego, że prowokuje publiczne dyskusje na ich temat, często na wysokim poziomie. Fani potrafią przyłapać scenarzystów na najmniejszych błędach narracyjnych, wskazują nadużywanie klisz i porażki obsadowe etc. Ich komentarze wskazują też na głęboką wrażliwość estetyczną, jak również ogromną wiedzę intertekstualną. Przykładem może być taki komentarz fana na temat *Skazanego na śmierć: Trzecia seria przywodzi na myśl „Spartacus: Blood and Sand”*, nawet prowadząc do obsadzenia *T-Baga* w roli *Ashura* i z *nadadatką* w postaci *Bunny Colvina* z „*The Wire*” w roli *brutalnego szefa gangu narkotykowego*<sup>20</sup>.

Jakość komentarzy publikowanych przez amatorów na temat ulubionych seriali na poświęconych im forach internetowych czy w recenzjach na IMDb nierzadko wprawia w kompleksy zawodowych krytyków i historyków ruchomych obrazów. W klasycznej książce *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* opublikowanej na początku lat 90. Henry Jenkins zauważył: *Fani często wykazują się taką znajomością szczegółów telewizyjnej narracji, że przyprowadzają wykładowców o wstyd. Na polu kultury popularnej fani są prawdziwymi ekspertami; tworzą edukacyjną elitę, choć bez oficjalnego prestiżu i wpływów*<sup>21</sup>.

Od tamtego czasu jednak sytuacja się zmieniła, gdyż dzięki Internetowi siła widzów wzrosła. Internet umożliwia błyskawiczną reakcję na serial i oferuje przestrzeń, w której fani mogą się spotkać i wymienić poglądy. Przedłużają życie serialu także przez dopisywanie fabule dalszego ciągu albo sugerowanie alternatywnych rozwiązań narracyjnych. Tę paratekstualną działalność widzów Matt Hills w książce z 2002 roku określił terminem hiperdiegezy (*hyperdiegesis*). Owa hiperdiegetyzacja polega na *tworzeniu rozległej i szczegółowej przestrzeni narracyjnej, której tylko mała część jest widoczna na ekranie, a która jednak funkcjonuje zgodnie z wewnętrzną logiką tekstu serialu*<sup>22</sup>. Ta przestrzeń istnieje głównie w Internecie i obejmuje, między innymi, pamiętniki i historie z przeszłości bohaterów (*backstories*), alternatywne zakończenia i dalsze ciągi seriali. Zjawiskiem prekursorskim wobec takich działań, jak zauważa wielu autorów, był kult wyrosły wokół *Mia-steczka Twin Peaks*<sup>23</sup>

W przypadku seriali współczesnych do hiperdiegetyzacji dochodzi jednak częściej i jest ona rozleglejsza. Przykładem jest powstała w 2005 roku internetowa strona *Lostpedia*, zadedykowana serialowi *Zagubieni*<sup>24</sup>. Jest na niej umieszczonych ponad 7000 artykułów, publikowało tu 25 000 autorów. Co więcej, jej „strony-siostry” funkcjonują w kilkunastu językach, także polskim. Biorąc pod uwagę, że oglądalność *Zagubionych* waha się między 10 a 17 milionami widzów, można wyliczyć,



że fani uczestniczący w tworzeniu tego paratekstu, stanowią około 5 procent ogółu widzów serialu <sup>25</sup>. W porównaniu z reakcją zwykłych widzów na seriale z epoki telewizyjnej to duży odsetek.

Działalność hiperdiegetyczna nie pozostaje bez wpływu na samą diegezę. Twórcy seriali przyglądają się temu, co piszą fani i reagują na ich opinie. Weźmy taką informację z *Lostpedii*, przedrukowaną z „Entertainment Weekly”: *Zgubiony materiał z „Zagubionych” został odnaleziony! Netflix zgodził się na przywrócenie podwójnego końcowego odcinka „Zagubionych” do jego pierwotnej wersji po tym, jak jego współtwórca, Damon Lindelof, publicznie poparł protest fanów, spowodowany wycięciem z tego odcinka 18 minut* <sup>26</sup>.

Sam Lindelof także podkreślał, że serial powstał z myślą o widzach – nie tylko miał im się podobać, ale też zachęcać ich do tworzenia własnej rzeczywistości na bazie tekstu serialu. Z pewnością też wskrzeszenie *Miasteczka Twin Peaks* spowodowane jest faktem, że serial ten w pewnym sensie nigdy się nie zakończył, a tylko uległ hiperdiegetyzacji.

Hiperdiegetyzacja dotyczy również filmów kinowych, ale w tym przypadku najbardziej hiperdiegetyczne są te, które tworzą serie, a zwłaszcza *Gwiezdne wojny (Star Wars)* <sup>27</sup>. Ponadto sama długość seriali, a także to, że dzięki platformom w rodzaju Netflix są one skazane na długowieczność, sprawia, że mają głębszy i bardziej długotrwały wpływ na odbiorców.

#### **Demokratyzacja i wspólnotowość czy dofinansowywanie kapitalistów – serialowa kultura w oczach marksisty**

Ostatnią część moich rozważań pragnę poświęcić ocenie seriali z konkretnej perspektywy ideologicznej – marksistowskiej. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy seriale sprzyjają realizacji dwóch wartości promowanych przez tę ideologię. Jedną jest demokratyzacja/egalitarność, drugą amatorstwo. Jak przepowiada Marks, w idealnej społeczności komunistycznej ludzie będą sobie równi i nie będzie specjalizacji pracy, a jej członkowie będą *polować rano, łowić ryby po południu, a wieczorem filozofować* <sup>28</sup>.

Pozostawię na boku kwestię treści politycznej poszczególnych seriali, gdyż jest to sprawa wymagająca osobnego omówienia, a także kwestii realizmu – wypełnia ona wiele stron w pracach poświęconych produkcjom telewizyjnym, zwłaszcza brytyjskim <sup>29</sup>, ja sama również się nią wielokrotnie zajmowałam <sup>30</sup>. Skoncentruję się raczej na tym, co specyficzne dla seriali, a mianowicie na sposobie tworzenia postaci i wykorzystywania aktorów oraz na relacji producent – odbiorca serialu.

Jean-Luc Godard powiedział kiedyś, że aktorzy drugoplanowi są ważniejsi niż pierwszoplanowi. Gdy jednak chodzi o kino, tezę tę należy traktować raczej jako postulat niż opis rzeczywistej sytuacji. Większość filmów przeznaczonych do kin (także Godarda), jest bowiem oparta na dominacji jednej centralnej postaci. Filmy takie, jak *Pancernik Potiomkin* Eisensteina, które nie mają centralnej postaci, są w kinie rzadkością. Oglądając filmy, towarzyszymy przygodom głównego bohatera i pragniemy, by pokonał on przeszkody prowadzące do celu, który sobie wyznaczył: pokonania groźnego gangu czy zdobycia pięknej kobiety. Ta reguła w mniejszym stopniu odnosi się do seriali. Częściej niż filmy kinowe mają one zbiorowych

bohaterów. Dotyczy to szczególnie oper mydlanych, ale także seriali z gatunku dramatu czy sitcomu. Obwieszczają to już ich oryginalne tytuły, w których określenie jakiejś profesji, pozycji życiowej czy samo nazwisko występują w liczbie mnogiej, jak w przypadku *Mad Men*, *Desperate Housewives*, *The Sopranos* czy *Friends*. Można tu włączyć też tytuły doodnoszące się do miejsca, jak *Fargo*. Przekłada się to na fabułę, w której wartości zbiorowe biorą górę nad indywidualnymi: jednostka musi podporządkować się rodzinie, firmie, paczce przyjaciół czy grupie sąsiedzkiej. W wielu serialach wybujały indywidualizm jest wyśmiewany, a nawet karany śmiercią bohatera.

Nawet jednak w serialach, które mają indywidualnego protagonistę, konieczność wypełnienia długich godzin projekcji sprawia, że postaci drugiego planu mają szansę zabłysnąć i przyćmić tę główną. Jako przykłady podałybym Locke'a z *Zagubionych*, T-Baga i wspomnianego Agent Kellermana ze *Skazanego na śmierć* czy Saula z *Breaking Bad*. W przypadku tego ostatniego serialu zainteresowanie i sympatia, jaką wzbudził drugoplanowy bohater Saul, sprawiła wręcz, że powstał nowy serial z nim właśnie w roli głównej, *Better Call Saul* (2015-). Ponadto w serialach mamy do czynienia z większą niż w przypadku filmu bliskością aktora i roli. Wynika to z tego, że produkcja serialu trwa niekiedy wiele lat i w czasie pracy nad nim aktor ma niewiele czasu na inne zadania, jest więc przez dłuższy okres utożsamiany tylko z tą jedną rolą. Oznacza to często, że nie ma szans na inne większe role, jako że reżyserzy nie chcą ryzykować mozolnego „wyciągania” go z szuflady. Z drugiej strony gwiazdy filmowe, znane z tego, że w każdej roli grają siebie, także nie są idealnymi aktorami seriali. Do głównych ról są więc wybierani zwykle aktorzy mniej znani, którzy nie przychodzą na plan z ciężkim bagażem wcześniejszych kreacji, a więc mają niewielki kapitał aktorski (przynajmniej z punktu widzenia Hollywood). Dotyczy to chociażby Bryana Craystona, Wentwortha Millera i Jacka Foxa. Produkcja seriali do pewnego stopnia podważa zatem dominujący w Hollywood system polegający na absolutnej dominacji gwiazdy. Seriale dają też szansę zabłyśnięcia aktorom, którzy z racji wieku czy „plebejskiego” wyglądu mają niewielkie szanse na gwiazdorstwo filmowe, jak wspomniani wyżej Bryan Cranston (Walter White z *Breaking Bad*), Robert Knepper (T-Bag ze *Skazanego na śmierć*), Bob Odenkirk (Saul z *Breaking Bad* i niekompetentny, ale sympatyczny policjant Bill w *Fargo*) czy Ian McShane (Al Swearengen z *Deadwood*). Oczywiście, od tej reguły są wyjątki, jak we wspomnianym *House of Cards*, gdzie główne role grają gwiazdy. I w tym przypadku jednak są to gwiazdy w stosunkowo niewielkim stopniu zaszufladkowane.

Współczesne seriale zasługują na określenie „szekspirowskich” także dlatego, że jak dzieła Szekspira są one zrozumiałe (przynajmniej na pewnym poziomie) dla widzów niemających specjalnego przygotowania estetycznego. Tak więc są to produkcje w pewnym sensie egalitarne. Co więcej, abonament na platformie Netflix jest stosunkowo tani – w Wielkiej Brytanii wynosi miesięcznie mniej niż dwa bilety do kina.

Seriale są w pewnym sensie bardziej demokratyczne i amatorskie także przez to, że jak wspomniałam, fani biorą udział w ich produkcji przez tworzenie paratekstów i dostarczanie pomysłów ich producentom. Przełamana zostaje zatem bariera między autorem a odbiorcą dzieła, jak w modelu zaproponowanym dawno temu przez jednego z „ojców” postmodernizmu, Rolanda Barthes'a.

Z drugiej jednak strony praca fanów nad serialami pogłębia podział między amatorami i profesjonalistami. „Zbiorowa inteligencja”<sup>31</sup> fanów, wykorzystywana w produkcji hiperdiegezy i promocji seriali, jest bowiem źródłem wartości dodatkowej, która z kolei trafia do kieszeni producentów i dalej jest inwestowana w produkty, za które widzowie muszą płacić niezależnie od tego, czy i jak przyczynili się do ich powstania i podwyższenia jakości. W tym sensie widzowie wzmacniają strukturę piramidy, na której jest oparte Hollywood. Innym aspektem takiego dofinansowania kapitalistycznych „grubych ryb” telewizji jest crowdfunding. Jak na razie w przypadku seriali to rzadka praktyka – produkcja serialu *Veronica Mars* (2004-2007) jest tu wyjątkiem<sup>32</sup>, a nie regułą – można się jednak spodziewać, że w miarę upływu czasu będzie zataczać coraz szersze kręgi. W efekcie widz będzie inwestował coraz więcej w ulubioną rozrywkę, a amator będzie coraz dłużej czekał na szansę przebiccia się do świata profesjonalistów. Produkcja seriali potwierdza zatem tezę Jacques’a Rancière’a, że *kapitalizm jest w stanie tylko produkować kapitalizm*<sup>33</sup>, nawet gdy prezentuje się jako nowy typ socjalizmu oparty na kulturze partycypacji. Ten typ kapitalizmu jest bardziej perfidny niż staroświecki kapitalizm industrialny, opisywany przez Marksa, czy kapitalizm postindustrialny w krajach dobrobytu, atakowany przez Adorno i Marcusego, gdyż maskuje swój eksploatacyjny charakter i wykorzystuje czas wolny proletariusza już nie na odpoczynek i przygotowanie do pracy na rzecz kapitalisty, lecz na samą tę pracę, oferowaną kapitałowi bezpłatnie. Prawdopodobnie jednak uświadomienie sobie tego faktu nie zniechęci fanów seriali hollywoodzkich do porzucenia ich na rzecz prawdziwie amatorskich produktów czy zaprzestania blogowania na ich temat.

EWA MAZIERSKA

<sup>1</sup> Każdy z tych terminów ma nieco inne znaczenie, ale dla potrzeb tego artykułu nie ma potrzeby wyjaśniać różnic.

<sup>2</sup> P. Kramer, *The Lure of Big Picture: Film, Television and Hollywood*, w: *Big Picture, Small Screen: The Relations between Film and Television*, red. J. Hill, M. McLoone, John Libbey, Luton 1996, s. 9-46; D. J. De Fino, *The HBO Effect*, Bloomsbury, London 2014, s. 7.

<sup>3</sup> Prawdopodobnie pierwszy artykuł na ten temat opublikowała Charlotte Brunson: *Problems with Quality*, „Screen” 1990, nr 1, s. 77-90. Por. także P. Kramer, dz. cyt.; T. Dunleavy, *Television Drama: Form, Agency, Innovation*, Palgrave, Houndmills 2009, s. 28-33.

<sup>4</sup> E. Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*, Palgrave, Houndmills 2013.

<sup>5</sup> H. C. Cuccinello, „Game Of Thrones” Season 6 Costs \$10 Million Per Episode, Has Biggest Battle Scene Ever, „Forbes”, 22 kwietnia 2016, [\[cinello/2016/04/22/game-of-thrones-season-6-costs-10-million-per-episode-has-biggest-battle-scene-ever/&refURL=https://www.google.co.uk/&referrer=https://www.google.co.uk\]\(http://www.cinello/2016/04/22/game-of-thrones-season-6-costs-10-million-per-episode-has-biggest-battle-scene-ever/&refURL=https://www.google.co.uk/&referrer=https://www.google.co.uk\) \(dostęp: 27.12.2016\).](http://www.forbes.com/forbes/welcome/?toURL=http://www.forbes.com/sites/hayleycuc-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>6</sup> Por. P. Kramer, dz. cyt.

<sup>7</sup> T. Dunleavy, dz. cyt., s. 214-216.

<sup>8</sup> Tamże, s. 217-222; *How to Watch Television*, red. E. Thompson, J. Mittell, New York University Press, 2013.

<sup>9</sup> D. J. De Fino, dz. cyt., s. 113.

<sup>10</sup> Określenie „szekspirowski” w odniesieniu do *Deadwood*, *True Detective* czy *Fargo* potwierdza starą tezę Jana Kotta, że Shakespeare to „nasz współczesny”.

<sup>11</sup> Komentarz zamieszczony na stronie IMDb [http://www.imdb.com/title/tt0411008/reviews?ref\\_=tt\\_ql\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0411008/reviews?ref_=tt_ql_3) (dostęp: 5.05. 2017).

<sup>12</sup> *The Wasted Potential of „Prison Break”*, <http://www.denofgeek.com/us/tv/prison-break/175037/the-wasted-potential-of-prison-break> (dostęp: 5.05. 2017).

<sup>13</sup> Modelowym przykładem jest gra komputerowa *Final Fantasy*. Na kanale *Honest Trailers* do-

- stępnym na YouTube została wyśmiana jako rozrywka dla tych, którzy nie rozumieją znaczenia słowa „końcowy”.
- <sup>14</sup> Dean J. DeFino w swej książce o HBO twierdzi, że śmierć to główny temat *Zagubionych*, a sama wyspa jest rodzajem śmierci. Por. D. J. DeFino, dz. cyt., 107.
- <sup>15</sup> V. Luckerson, *The Number of Movies on Netflix Is Dropping Fast*, „Time”, 25 marca 2016, <http://time.com/4272360/the-number-of-movies-on-netflix-is-dropping-fast> (dostęp: 27.12.2016).
- <sup>16</sup> A. D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, 2007, s. 59.
- <sup>17</sup> M. McCracken, *TV Got Better*, „Wired”, <https://www.wired.com/partners/netflix/>. 2014 (dostęp: 3.01.2017); Ch. Tryon, *On-Demand Spectatorship: Eight Concepts for the Era of Digital Delivery*, w: *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*, red. J Dudkova, K. Misikova, Academy of Performing Arts in Bratislava and Institute of Theatre and Film Research of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava 2017, s. 117-137.
- <sup>18</sup> Kwestia komputerowego „bingowania” przez dzieci i dorosłych została potraktowana w humorystyczny sposób w jednym z odcinków *South Park: Informative Murder Porn*.
- <sup>19</sup> Ch. Tryon, dz. cyt.
- <sup>20</sup> *The Wasted Potential of „Prison Break”*, <http://www.denofgeek.com/us/tv/prison-break/175037/the-wasted-potential-of-prison-break> (dostęp: 5.05. 2017).
- <sup>21</sup> H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, London 1992, s. 86.
- <sup>22</sup> M. Hills, *Fan Cultures*, Routledge, London 2002, s. 137.
- <sup>23</sup> Zob. Tamże, s. 136-7; H. Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York University Press, New York 2006, s. 120; T. Dunleavy, dz. cyt., s. 214.
- <sup>24</sup> [http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main\\_Page](http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page).
- <sup>25</sup> A. Chiang, *Scoping Interactivity: Conceptualizing the Post-Television Viewer*, w: *Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception*, red. B. Mitu, S. Brancea, V. Marinescu, Cambridge Scholars, Newcastle 2014, s. 166.
- <sup>26</sup> *Netflix to Restore LOST Finale After Fan Outcry*, [http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main\\_Page](http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page) (dostęp: 5.01.2017).
- <sup>27</sup> Kiedy pytam fanów *Gwiezdnych wojen*, co w nich widzą, często uzyskuję odpowiedź, że same filmy nie są wybitne, ale to świetna rzecz należeć do „kultu SW” z wszystkim, co on obejmuje.
- <sup>28</sup> K. Marx, F. Engels, *The German Ideology, Parts I and III*, International Publishers, New York 1947, s. 22. Przykłady, których używa Marks w słynnym fragmencie z *Ideologii niemieckiej*, są przestarzałe i obraźliwe dla osób przeciwnych okrutnym sportom, ale idea amatorstwa pochodząca z tej książki jest jasna i wciąż żywa.
- <sup>29</sup> Por. na przykład J. Tulloch, *Television Drama: Agency, Audience and Myth*, Routledge, London 1990, s. 152-165.
- <sup>30</sup> E. Mazierska, L. Kristensen, *Introduction*, w: *Marxism and Film Activism: Screening Alternative Worlds*, red. E. Mazierska, L. Kristensen, Berghahn, Oxford 2016, s. 1-25.
- <sup>31</sup> H. Jenkins, *Fans...* dz. cyt., s. 134.
- <sup>32</sup> W. Brown, *The Lure of Becoming Cinema: the Role of the Internet in Amateur and Independent Filmmaking*, w: *Neoliberalism and Contemporary Cinema*, red. E. Mazierska, L. Kristensen, Routledge, London 2017 (książka w przygotowaniu).
- <sup>33</sup> J. Rancière, *On the Actuality of Communism*, w: *Post-Fordism and its Discontents*, red. G. Kirn, Jan van Eyck Academie, Maastricht 2010, s. 135.