

Między fikcją a faktami

Docusoap po polsku, czyli telenowela dokumentalna

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Genezą telenoweli dokumentalnej była reakcja polskich realizatorów na to, co działo się w latach 90. XX w. na europejskim rynku telewizyjnym. Pierwsze telenowele dokumentalne – zrealizowany w 1999 r. według pomysłu Stanisława Krzemińskiego *Szpital Dzieciątka Jezus* (reż. Nono Dragović, Grzegorz Siedlecki, TVP2) i *Pierwszy krzyk* (reż. Wojciech Szumowski, TVP 1, 1999) rozgrywający się na oddziale położniczym – powstały jako polskie odpowiedniki docusoap, niezwykle popularnego wówczas w wielu krajach telewizyjnego hybrydowego gatunku granicznego. Stanisław Krzemiński, który w 1998 r. brał udział jako konsultant w niemieckiej docusoap *Flughafen* (prod. ZDF) powiedział: *Ponieważ moim środowiskiem naturalnym jako producenta przez lata był dokument, a w Europie zaczęło się o tym coraz głośniejsze mówić, zacząłem zabiegać o to, by móc robić taką formę*¹. Pierwsze założenia tego 29-odcinkowego serialu Krzemiński miał już w 1996 r. Na rozpoczęcie realizacji czekał do 1998 r., kiedy to Nina Terentiew, ówczesna szefowa Programu 2 Telewizji Polskiej, postanowiła podjąć ryzyko tej produkcji. Sytuacja była więc odwrotna niż w Wielkiej Brytanii – kolebce docusoap, gdzie inicjatywa wyszła od nadawców telewizyjnych, którzy zachęcali producentów do realizacji tego typu programów. Inspiracją dla *Szpitala Dzieciątka Jezus* mogły być np. brytyjska ośmioodcinkowa docusoap o pacjentach, personelu medycznym i innych pracownikach szpitala dziecięcego w *Sheffield Children's Hospital* (BBC 1, 1996) czy o londyńskim szpitalu *Great Ormond Street Hospital* (BBC1 TV, 1996), oba nawiązujące z kolei do fabularnego serialu *Ostry dyżur* (*ER*). *Najpierw zamówiono u nas trzy odcinki, potem następne – wspominał Grzegorz Siedlecki. Producent wiedział, że na Zachodzie docusoap odnosi sukcesy, ale nie było pewności, czy u nas się przyjmie, mimo że korzystaliśmy ze sprawdzonych pomysłów, pokazując np. szpital i przeszczep nerki, którą żona oddała mężowi*². Kiedy zakończono pracę nad polskim serialem, na stronie internetowej producenta napisano: *Telenowela dokumentalna – tego gatunku jeszcze polscy widzowie nie znają*³. Duchowym „ojcem” telenoweli dokumentalnej w Programie 1 TVP był Andrzej Fidyk, ówczesny szef redakcji dokumentu. *Uczestnicząc w międzynarodowych konferencjach dokumentalistów, miałem wrażenie, że świat oszalał na punkcie nowego gatunku. Postanowiłem, że zrobimy w Jedyńce naszą własną docusoap – mówił Fidyk*⁴. Można przypuszczać, że wzorem dla twórców *Pierwszego krzyku* był zrealizowany w 1998 r. przez C5 Bazal serial o liverpoolskim szpitalu położniczym *Liverpool Mums* lub wyemitowany w marcu 1999 r. przez Arte serial o podobnej tematyce *Geburtsstation*. Szumowski zastrzegał jednak, że *Pierwszy krzyk* nie był kalką. *Wybraliśmy świadomie miejsce i temat, bowiem narodziny budzą wiele emocji. Nie pomyliliśmy się – kiedy w grę wchodziła niepewna przyszłość*

*dziecka albo gdy matki trafiały do Domu Samotnej Matki, wrywały się telefony – widzowie chcieli pomagać. BBC zrealizowało serial o porodach dopiero dwa lata po nas*⁵.

Docusoap – zaliczana do kluczowych zjawisk w przemianach współczesnej telewizji – rozwinęła się w połowie lat 90. XX w. w Wielkiej Brytanii, zdobywając tam ogromną popularność i rozprzestrzeniła się na inne kraje, odnosząc duży sukces m.in. w Niemczech. Najprawdopodobniej jako pierwszy⁶ użył tego terminu M. McFadyean w artykule na temat *Sylvania Waters* Paula Watsona, aby opisać hybrydowe właściwości tego serialu wyprodukowanego przez australijską stację ABC i brytyjską BBC (emisja BBC1, 1992). Fadyean napisał: *Serial łączy urok zniwielającej opery mydlanej, ironię i komizm satyry i brutalną codzienną rzeczywistość dokumentu. Można by go nazwać docusoap*⁷. Docusoap jest jednym z telewizyjnych gatunków granicznych⁸, które zaczęły się pojawiać w wyniku nowej sytuacji na rynku mediów w Europie. Telewizja publiczna potrzebowała odnowy, by stawić czoło rosnącej liczbie konkurencyjnych stacji komercyjnych. Dokument, któremu tradycja służby publicznej zapewniała – mimo niezbyt dużej oglądalności – wysoką pozycję w tygodniowych ramówkach, żeby przetrwać, musiał teraz zacząć walczyć tak jak fabuła o oglądalność i *prime time*. Pomysłem na odzyskanie publiczności była „telewizja lustra”, która koncentrowała się na odtwarzaniu rzeczywistości. W BBC np. miała miejsce swoista ofensywa na rzecz faktualnych wieloodcinkowych seriali, w rozrywkowy sposób pokazujących historie z życia „prawdziwych, zwykłych” ludzi. Seriale te zapożyczały styl i środki dramatyczne od seriali fikcyjnych. Brytyjscy nadawcy telewizyjni zauważyli, że w popularnej faktualnej rozrywce tkwi znaczny potencjał, jeśli chodzi o przyciąganie publiczności. Żeby zmniejszyć ryzyko, koszty i trudności, zaczęto czerpać elementy ze sprawdzonych, przetestowanych form, nadając im nową, żywotną jakość.

Nowe gatunki i formy, o których tu mowa, są określane jako graniczne, hybrydowe, faktualne czy dokufikcyjne i wszystkie te nazwy są uprawnione, bo choć do pewnego stopnia pokrywają się, to jednak każde z określeń obejmuje zestaw czasem dość odległych od siebie egzemplifikacji. Gatunki te cechuje tymczasowość, niepewność, element zabawy i samodeprecjacji – elementy typowe dla ery postdokumentu, w której publiczność ma nabierać wprawy w odbiorze nowych form faktualnych i nie zapominać o relatywności, przypadkowości i warunkowości prawdy. Choć publiczność jest coraz sprawniejsza w rozszyfrowywaniu tajników dokumentu i innych form faktualnych, to jednak ciągle można spotkać widzów, którym kino dokumentalne dostarcza pewnika w rodzaju „zobaczyć to uwierzyć” (*seeing is believing*) i którzy – co więcej – doszukują się tego pewnika w gatunkach faktualnych z założenia takiej pewności widzowi niedających, bo zaspokajają one przede wszystkim potrzebę rozrywki.

Jak zauważa Margarete Lünenborg⁹, żeby gatunek docusoap mógł powstać, konieczne było spełnienie kilku wstępnych warunków technicznych, społecznych, ekonomicznych i związanych z mediami: łatwo dostępny i tani w eksploatacji sprzęt wideo, upowszechnienie się kamer wideo i zwyczaj wizualnego dokumentowania prywatnych wydarzeń oraz rosnąca popularność web kamer, wreszcie przekroczenie granic między prywatnym i publicznym w dyskursie medialnym i społecznym. Warunkiem ekonomicznym zdaniem Lünenborg było to, co Hachmeister nazwał *nową ekonomią dokumentu* na oznaczenie *globalnego nie-fikcjo-*

nalnego przemysłu, z jego stałą zmiennością¹⁰. Chodzi tu o fakt, że po długim okresie, w którym dokument był właściwie produktem niszowym, przyciągnął on uwagę globalnego marketingu, co nie oznacza jednak międzynarodowego ujednolicenia samego produktu. Historie i struktura narracji wydają się ciągle zakorzenione w strukturach narodowych i językowych, ale eksportuje się idee, pomysły i formaty, które muszą być kulturowo zaadaptowane do kraju, który je importuje. Niemiecka badaczka wskazuje też na zmieniające się przyzwyczajenia widzów, które wymagały nowych form dokumentalnych. Dokument potrzebował nowych formatów i rytmów pasujących do telewizyjnej serialowej rutyny¹¹. Istotne też było zniesienie ustalonych różnic między rzeczywistością a spektaklem, serialowymi opowieściami i niefikcyjnymi filmami a telewizją¹². Dokument nie został wyparty, ale w wyobraźni popularnej przywłaszczony przez nowe gatunki graniczne, realizujące z powodzeniem pierwsze przykazanie twórców ery „postdokumentalnej”, które brzmi: *Musisz bawić*¹³. Od połowy lat 90. XX wieku coraz częściej jakaś część klasycznego dyskursu dokumentalnego jest przeznaczana do innych niż klasycznie pojmowane dokumentalnych celów, to znaczy poważny tryb produkcji, uznane kody, konwencje i procedury zostają użyte w celach rozrywkowych¹⁴.

Docusoap to serial, który godząc właściwości dokumentalizmu obserwacyjnego z elementami opery mydlanej, przez pewien czas pokazuje grupę ludzi, których łączy miejsce, profesja lub podobna sytuacja życiowa. Producent Andrew Bethell podał taki oto przepis na docusoap: *Weź jakiś aspekt brytyjskiego życia – mogą być to zakupy, parkowanie, podróżowanie, jedzenie, opieka nad zwierzętami domowymi lub clubbing. Znajdź ograniczoną lokalizację, gdzie posłuszna obsada postaci zaangażuje się w te działania lub – co ważniejsze – wejdzie w interakcję z brytyjską publicznością. (...) Skup uwagę na jednej lub dwu postaciach, które staną się twoimi „gwiazdami” (...) To nie jest niezbędne, ale w kilku pierwszych odcinkach przyda się przynajmniej jedno krzyczące małżeństwo i komentarz: „niestety nie wszystko Tracy się udało”*¹⁵. Poza cechami strukturującymi – zdaniem Dorothy Hobson, która określiła docusoap *dzieckiem opery mydlanej*¹⁶ – soap opera mogła zaoferować nowemu gatunkowi *rzeczywistość*, którą cechowała *zwykłość*, w odróżnieniu od dokumentu pokazującego *rzeczywiste*, ale w jakiś sposób wyjątkowe, ważne wydarzenia i historie czy niezwykle bądź interesujące osoby, niosąc przy tym wartości poznawcze. Treść docusoap stanowią najczęściej „nie-wyjątkowe” i w skali historycznej lub globalnej nieważne zdarzenia i zjawiska, „nie-wielkie” historie i zwykłe, niczym niewyróżniające się osoby, bez istotnych dokonań i zasług. Realizatorzy oprócz tego, że wybierają medialne postacie, muszą wykazać się też znaczą pomysłowością, by te małe historie z uczestników wydobyć, często interweniując mocniej niż było to przyjęte w tradycyjnych formach dokumentu. Jeremy Mills, który był zaangażowany w realizację serii *Airport* (BBC 1, 1996) i *Driving School* (BBC 1, 1997) uznanych przez Richarda Kilborna za złoty standard dla przyszłych brytyjskich produkcji docusoap¹⁷ tak powiedział o funkcji postaci: *Seriale były zbudowane wokół postaci, które nie miały dużych historii do opowiedzenia, a właściwie wokół dużych postaci z małymi historiami. Dawniej uważaliśmy, że musisz mieć naprawdę ważną historię, by przykuć uwagę publiczności, ale teraz uświadamiamy sobie, że całkiem małe, osobiste historie mogą być wprowadzone w rozrywkową, narracyjną mieszankę*¹⁸. A tak skomentował montowanie materiału do obu seriali: *To nie jest obserwacyjność w tradycyjnym sensie...*

to jest bardziej wścibstwo i antycypacja... musisz być w stanie przewidzieć rodzaj odpowiedzi bohatera, jeśli chcesz mieć określoną sytuację i musisz wyjść z odpowiednimi, wywołującymi iskrę pytaniami, które musisz zadać tak, by zdobyć te cudowne, bezpośrednie materiały, które będą zabawne lub objaśnią historię ¹⁹.

Dla nowych form i gatunków „telewizji realności”, w tym także dla docusoap, istotna jest sensacja, ludyczność i emotywność. Elisabeth Klaus i Stephanie Lücke ²⁰ opisały pewne strategie inscenizacyjne, odnosząc je do *reality tv* (jako ogólnej kategorii), gdyż jak większość niemieckich teoretyków mianem docusoap określają one rozmaite, znacznie różniące się od siebie gatunki należące do tej rodziny. Opis ten można jednak odnieść do docusoap w węższym gatunkowym rozumieniu, a także do telenoweli dokumentalnej. Strategie przez nie wyróżnione to: personalizacja (oznacza istotną rolę jednostki dla pokazywanych wydarzeń i rozwoju wypadków), emocjonalizacja (wzmocnienie działania personalizacji i jeszcze mocniej angażuje widzów w przebieg wydarzeń), intymizacja (filmowanie pewnych aspektów prywatnej codzienności protagonistów, odsłaniających ich cechy charakteru i postępowanie; potęguje voyeurystyczne pragnienia odbiorców, ale jednocześnie zaspokaja je), stereotypizacja (ujawnianie tylko wybranych cech charakteru i zachowań protagonistów), dramatyzacja (wywoływanie momentów sztucznego napięcia, które jest z kolei wzmocniane przez emocjonalizację). W wyniku stosowania m.in. tych strategii telenowele dokumentalne często przekraczają granice prywatności i wystawiają na widok publiczny intymność zachowań, które przed „telewizją realności” nieczęsto gościły na ekranie. Czasem mogły pojawić się w reportażach, których zadaniem nie jest analizowanie czy podsumowywanie sytuacji, ale pokazanie „na gorąco” kawałka współczesnej rzeczywistości. Dlatego mówiąc o aktualnych problemach społecznych prezentowanych przez pryzmat zdarzeń z życia pojedynczych osób czy grup, realizatorzy kierowali czasem kamery na osoby w stanie najwyższego napięcia i nieukrywające zdenerwowania, rozgoryczenia czy rozpacz. Jak np. w jednym z reportaży Macieja Szumowskiego z realizowanego w latach 60. i 70. cyklu *Polska zza siódmej między*, w którym oglądamy dramatyczne sceny z krzyczącą coś histerycznie wiejską kobietą i w akcie desperacji kładącą się przed nadjeżdżającą maszyną rolniczą. Szumowski starał się w trudnych czasach pokazywać rzeczywistość bez propagandowych zafałszowań i bez autocenzury. Zależało mu na wiarygodności i autentyczności przekazu, zdarzało się więc, że pokazywał sceny tak pełne emocji. Wiele lat później, na fali przemian politycznych i w efekcie stosowania nowych strategii w ukazywaniu rzeczywistości w mediach, intymność złości, niechęci, agresji, desperacji, bólu, łez, rozgoryczenia, biedy, intymność starości, cierpienia i bezsilności jednostek trafiła do filmów dokumentalnych m.in. za sprawą Ewy Borzęckiej i jej *Trzynastki* (1996), *Arizony* (1997), *Onych* (1999), *Damsko-męskich spraw* (2001), *U Danusi* (2002) oraz Marcina Koszałki i jego filmów: *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) i *Jakoś to będzie* (2004), które obnażały bohaterów, pozwalały im „wygrać” się przed kamerą, wyrzucić z siebie wszystkie – nie zawsze kontrolowane – słowa i gesty, choć i bez nich filmy te byłyby czytelne i przejmujące. Wzbudziło to różnej natury wątpliwości i kontrowersje. Wielu widzów i komentatorów odebrało filmy Borzęckiej i Koszałki jako przejaw ekshibicjonizmu połączonego z voyeuryzmem oraz manipulacji i wykorzystywania. Telenowela dokumentalna pojawiła się w Polsce obok tych filmów przełamujących rozmaite tabu. Natomiast z telewizyjną

formą serializującą rzeczywistość polscy widzowie mieli okazję zaznajomić się dość wcześnie, bowiem za prekursorów polskiej telenoweli dokumentalnej można uznać dwa seriele zrealizowane dla Telewizji Polskiej w latach 1977-1978 przez Jerzego Śladkowskiego i Stanisława Krzemińskiego. *Dzień po dniu: Kędzierzyn Koźle* i *Dzień po dniu: Puławy*. Struktura tych seriali była typowo docusoapowa: ci sami bohaterowie śledzeni przez wiele tygodni, a na antenie pokazywani przez wszystkie odcinki. Stanisław Krzemiński, który po latach powrócił do podobnej formy, tym razem już świadomie nazwanej telenowelą dokumentalną, stając się pomysłodawcą *Szpitala Dzieciątka Jezus* powiedział: *W środowisku dokumentalistów tego typu idee krążyły, gdzieś się to pojawiało, choć nasi dokumentaliści nie wiedzieli wtedy o istnieniu „The Family” czy „The American Family”*²¹. Oczywiście w kontekście *Dzień po dniu* nikt wtedy nie mówił o docusoap czy telenoweli dokumentalnej, ale seriele te były najbliższe ich modelowi. Dokumentacja sześciu odcinków pierwszego serialu trwała dwa i pół miesiąca, drugiego prawie trzy miesiące. Jak wspomina Krzemiński: *to był luksus tamtej sytuacji. TVP nie miała konkurencji. Nikt aż tak na wyniki ekonomiczne nie patrzył, jak dziś. Oczywiście seriele te były skażone pewnym klimatem ówczesnej telewizji. Komentarz momentami odezwany był od rzeczywistości, bo nie można było mówić ani o gitowcach, ani o bezrobociu, ani o beznadziei itd., nie można było mówić wprost. A jednak użyliśmy w tym Kędzierzynie Koźlu wybiegu, tzn. czołówka brzmiała tak: „Do redakcji przyszedł list. Mieszkam w Kędzierzynie Koźlu, chcę stąd uciec, tu nie ma nic do roboty, ani żadnych szans na życie”. Oczywiście list napisaliśmy my, ale takie listy do redakcji przychodziły. I to było formalne wprowadzenie. Propagandowym elementem było to, że usiłowaliśmy dowieść, że w takim miejscu można znaleźć swoje miejsce i że tam żyją fascynujący ludzie, ale ten pretekst mówił też o pewnym klimacie na tyle, na ile wtedy można było to powiedzieć*²².

Miejscem akcji pierwszej polskiej docusoap jest I Szpital Kliniczny Akademii Medycznej w Warszawie im. Dzieciątka Jezus. Przez ponad miesiąc (październik i listopad 1998 r.) autorzy przygotowywali się do pracy, rozmawiając z dziesiątkami lekarzy i ponad setką pacjentów. Potem, po wybraniu bohaterów, przez osiem tygodni ekipa filmowa realizowała zdjęcia na kilku oddziałach szpitala. Emisja zaczęła się w lutym 1999 r. Aktorami tego serialu są rzeczywiste postaci: lekarze, pielęgniarki oraz pacjenci z ich prawdziwymi dolegliwościami, stresami, zwycięstwami i klęskami. Kamera towarzyszy im w domach, w drodze do szpitala i w samym szpitalu. Obserwuje chorych, jak przygotowują się do przeszczepów, jak uczestniczą w zabiegach i rutynowych badaniach. Wśród bohaterów był m.in. poważnie okaleczony i wielokrotnie operowany po wypadku Marek, chory na hemofilię Roman, pan Stanisław z nowotworem żuchwy czy siedemnastoletnia dziewczyna, która urodziła niechciane dziecko i pod wpływem przyjaznej atmosfery szpitala przekonała się do macierzyństwa. Autorzy wybrali szpital jako miejsce akcji z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że ten gatunek opiera się na emocjach, a tych w szpitalu jest wiele – cierpienie, lęk, smutek choroby i radość wyzdrowienia. A także dlatego, że rozgrywane tam wydarzenia mogą stać się udziałem każdego, są więc dla widza swego rodzaju zwierciadłem, w którym ogląda siebie i może bez trudu identyfikować się z bohaterami. Grzegorz Siedlecki podobno pragnął też w ten sposób podziękować lekarzom, którzy pomogli mu, gdy znalazł się na granicy życia i śmierci. Nono Dragović natomiast – jak mówił – chciał przez

tę telenowelę pomóc ludziom uwierzyć, że warto nie tracić nadziei oraz by po obejrzeniu filmu byli bardziej świadomi, czego mogą dziś oczekiwać od medycyny, lekarzy, szpitali. Stanisław Krzemiński powiedział: *Szpital był po prostu miejscem, które gwarantuje dramaturgię. Są dwa takie miejsca, o które chciałem się zaczepić: albo szpital albo rodzinny zakład pogrzebowy, ale w naszej kulturze ten drugi temat jest nie do ugryzienia, ale tam są emocje na wyciągnięcie ręki*. Realizatorzy szukali lokalizacji w okolicach Warszawy. Producent rozmawiał z około dwudziestoma dyrektorami szpitali. Odwiedzili osiem warszawskich placówek i wybrali I Szpital Kliniczny Akademii Medycznej w Warszawie im. Dzieciątka Jezus, bo tu lekarze najpełniej zrozumieli (zdaniem Krzemińskiego) intencje realizatorów i uwierzyli, że nie chodzi im o epatowanie widowni krwawymi sensacjami, lecz o pokazanie ludzkiego losu i ciężkiej pracy pracowników szpitala. Krzemiński powiedział: *Dyrekcja tego szpitala podjęła ryzyko. Zadecydowała tu otwarta głowa dyrektora. Inni się bali, bo było to coś nowego, a przecież musieli „na głębę” zaufać obcym ludziom*²³. Po wejściu do szpitala ekipa przyglądała się na bieżąco wszystkim przypadkom, jakie tam trafiały i wybierała medialnych pacjentów, którzy byli otwarci i dawali się przekonać do tego projektu. Jak ubolewa producent, nie mieli wtedy środków, żeby kilka ekip równolegle towarzyszyło różnym bohaterom jak w *The Great Ormond Street Hospital*. Na stronie internetowej producenta czytamy: *Przed kamerą pojawiają się w serialu pacjenci i lekarze tego szpitala, a ich losy i emocje są głównym tematem filmów. W naszym serialu głównie chodzi o psychologiczną, a nie sensacyjną zawartość kolejnych odcinków. Nie można dopuścić do epatowania tragediami ludzi. To „bycie razem”, a nie czekanie na dramat, jest tworzywem filmów. Szpital jest tłem prezentacji ludzkich losów, a nie celem prezentacji. Mamy w serialu pacjentów, którzy musieli poddać się transplantacji, spotykamy dziewczyny, które przechodziły skomplikowane operacje kręgosłupa i wraz z ich rodzinami lękamy się o ich wynik. Wspólnie przeżywamy radość na ślubie jednego z lekarzy, również razem niepokoiimy się o losy odrzuconego przez matkę noworodka. Jesteśmy razem z niektórymi bohaterami w ich domach, razem z nimi odbywamy podróże do naszego szpitala*²⁴. W prasie pojawiły się różne opinie. Krytyk filmowy Tadeusz Sobolewski pisał: *W przypadku „Szpitala” fabuła jest historią choroby i wyzdrowienia. „Szpital” ma pewne cechy dokumentów Kieślowskiego. (...) Celem filmu nie jest podpatrywanie samego życia, ale szukanie w nim jakiegoś porządku, sensu, budowanie więzi z postaciami. W polskiej szkole dokumentu filmowanie wycinka rzeczywistości zawsze kryło jakąś ideę. Tu jest podobnie. Mimo dramatycznego napięcia – każda z sytuacji niesie zagrożenie życia – film działa kojąco, niesie jakąś nadzieję*²⁵. Anita Piotrowska na łamach „Tygodnika Powszechnego” chwaliła brak ambicji pedagogicznych serialu i niechęć do żerowania na trudnych problemach. Krytykowała unikanie tematów trudnych, znanych z pierwszych stron gazet czy naszych prywatnych doświadczeń, jak niezadowolenie, łapówki, bałagan i niedostatek panujące w służbie zdrowia, ale też zaraz wyjaśniła, że tego rodzaju seriale nie mają intencji demaskatorskich. Jej zdaniem *prawdziwa wartość filmów w rodzaju „Szpitala Dzieciątka Jezus” wynika nie tyle z ich dokumentalnej wiarygodności, ile z całkowitego zerwania z wszelką – również emocjonalną – atrapą. Co najważniejsze, nasza „rola” w takim filmie nie zostaje ograniczona do nachalnej wścibskiej obserwacji. Przeżywając cierpienia pacjentów warszawskiego szpitala, spotykamy się z czymś, co jeśli na co dzień nie dotyczy*

nas bezpośrednio, zazwyczaj gdzieś umyka, zostaje zepchnięte do sfery tabu. Nie przystając do lansowanych przez reklamy wizerunków ludzi zawsze pięknych, szczególnie i zdrowych. Oglądając „Szpital...”, przenosimy się do świata, z którym najchętniej wolelibyśmy nie mieć zbyt wiele wspólnego²⁶. Mirosław Pęczak krytykował wprawdzie sztuczność dialogów, ale twierdził, że dużym walorem jest sytuacja, w której widzimy *niepokój pacjentów przed operacją albo lzy matki dziewczynki z poważną chorobą kręgosłupa, nie wątpimy w autentyczność tych zachowań*²⁷. Natomiast Katarzyna Jabłońska z „Więzi” zarzucała serialowi zbyt naturalizm, przejawiający się choćby w długim ujęciu pokazującym rozkrojoną rękę bohatera, chociaż *przecież trud lekarzy, cierpienie chorego i dramatyzm całej sytuacji można by pokazać bez tych scen. Wystarczy przypomnieć „Szpital” Kieślowskiego*²⁸. U Wiesława Godzica (z perspektywy kilku lat) głęboki niesmak, a także wątpliwości natury prawnej budziły takie sceny, jak rozmowa przed kamerą (dla kamery!) psychologa z kilkunastoletnią dziewczynką, którą czekał przeszczep nerki²⁹. Na przełomie lat 1998-1999, kiedy pierwsze odcinki *Szpitala...* były już zmontowane, Andrzej Fidyk rozpoczął, jako producent, prace nad 24-odcinkowym *Pierwszym krzykiem*, którego emisja zaczęła się 5 września 1999 r. *Pierwszy krzyk* wyreżyserowany według własnego scenariusza przez Wojciecha Szumowskiego opowiadał o życiu kilkunastu rodzin spodziewających się dziecka. Zrealizowany dla TVP1 serial rozgrywa się w dużej mierze w szpitalu, ale ekipa filmowa towarzyszyła też z kamerami kilkunastu parom (w maju i czerwcu 1999 r.) podczas rodzinnych przygotowań do przyjęcia dziecka, tworząc tym samym niejako domowe pamiętniki z ostatnich dni przed rozwiązaniem. Serial pokazuje tragiczne historie dzieci niechcianych, nieuznanych przez biologicznych ojców czy porzucanych przez matki tuż po urodzeniu i historie o upragnionych owocach małżeńskiej miłości. Zanim Andrzej Fidyk zaproponował Szumowskiemu realizację tego serialu, długo zastanawiali się z dyrektorem szpitala, czy filmowcy nie przekroczą pewnej granicy. Ekipa z kamerą towarzyszyła bohaterom podczas wizyt u lekarza, w szkole rodzenia, w pracy, w czasie rodzinnych i towarzyskich spotkań, urządzania dziecięcego pokoju i wreszcie podczas porodu. Chyba po raz pierwszy polski reżyser wkroczył z kamerą do sali porodowej, by rejestrować jedno z najbardziej osobistych zdarzeń w ludzkim życiu³⁰. *Wiedzieliśmy, że ten temat będzie widza obchodził. Chyba nie ma innego wydarzenia, poza śmiercią, które byłoby wspólne wszystkim ludziom. Chodziło o to, żeby nasz serial nie był obojętny dla widzów – mówił Wojciech Szumowski*³¹ i dodawał, że serial ten stanowił dla niego wyzwanie, gdyż nie jest łatwo opowiadać losy ludzi z odcinka na odcinek. *Pierwszy krzyk* powstawał w Szpitalu im. R. Czerwiakowskiego, zwanym przez krakowian szpitalem na Siemiradzkiego. *Tytuł serialu przyszedł mi do głowy, gdy śledząc nakręcone przez operatora zdjęcia, usłyszałem wyjaśnienie lekarza: „pierwszy krzyk to pierwszy oddech dziecka, które łapiąc powietrze rozplątuje sobie zasuplane w macicznym łonie płucka”. Uznałem to za fascynujące – łapanie oddechu równoznaczne z łapaniem życia – powiedział reżyser. Temu łapaniu życia towarzyszy zwykle radość i wzruszenie rodziców, co ekipa Szumowskiego starała się z wyczuciem zarejestrować. Można przypuszczać, że wpływ na podjęcie realizacji tego projektu miała inspiracja zagranicznymi produkcjami i chęć odpowiedzenia na wyzwania stawiane przez światowe medialne mody. Polski nadawca – jak wynika z ówczesnych materiałów prasowych Telewizji Polskiej promujących serial – miał świadomość, że „serial*

dokumentalny” – jak pisano – jest gatunkiem szturmem podbijającym filmowy rynek na świecie, coraz częściej wygrywającym z filmami fabularnymi i programami rozrywkowymi. Wśród komentatorów serial wzbudził rozmaite reakcje. Te same cechy i aspekty serialu stawały się podstawą dla różnych krytyków do uznania go za dobry albo za co najmniej wątpliwy, zwłaszcza pod względem etycznym. Z perspektywy kilku lat Tadeusz Pikulski w swojej historii telewizji nazwał go serialem niezwykle odważnym i uznał, że spełnił on edukacyjną rolę wobec mężczyzn i lekarzy. Pisał: *Poród był do tej pory wydarzeniem niezwykle intymnym. Teraz mogliśmy go widzieć w pełnej krasie. Przelamane zostało pewne tabu. Sam akt rodzenia został zdesakralizowany, mieliśmy tu do czynienia z fizjologią w czystej postaci. Z drugiej strony pokazywał, że narodziny człowieka to coś wspaniałego. Sadzę, że wielu mizoginistów nabrało szacunku dla kobiet, gdy zobaczyli, w jakim trudzie przyszli na świat* ³². W bieżących recenzjach Agnieszka Wrzesień i Katarzyna T. Nowak w „Przekroju” pisały, że realizacja *Pierwszego krzyku* była dla jego twórców wielką lekcją szacunku i pokory, poszanowania drugiego człowieka, jego prawa do intymności, do cierpienia, ale też do radości i szczęścia ³³. Serial chwaliła też Anita Piotrowska na łamach „Tygodnika Powszechnego”: *Nasze polskie doświadczenia związane z gatunkiem documentary soap są na szczęście budujące: oglądając „Pierwszy krzyk” czy „Szpital Dzieciątka Jezus” trudno nie zauważyć, jak bardzo (może nawet za bardzo) ich autorzy starają się wspomnianą granicę zachować, jak usilnie starają się przesunąć nas z wygodnej pozycji świadka na pozycję zaangażowanego uczestnika. Twórcom dokumentalnych telenowel szczególnie zależy na zaprzyjaźnieniu widzów z bohaterem (...). Każde narodziny to okazja do zaprezentowania nie tylko różnych sytuacji rodzinnych, ale i różnych postaw, reakcji. Serial nie sentymentalizuje samego aktu narodzin: jest nawet pod tym względem dosłowny, by nie rzec brutalny* ³⁴. Natomiast u Katarzyny Jabłońskiej z „Więzi” mieszane odczucia budziła nieadekwatność słów padających na wstępie każdego odcinka telenoweli – *Nasz film jest opowieścią o cudzie narodzin* – do tego, co serial rzeczywiście pokazywał. Twórcom (...) *udaje się zarejestrować wiele poruszających momentów, czy jednak udaje się im sfotografować cud narodzin? Czy cud w ogóle można sfilmować? A tym bardziej – czy można o nim opowiadać w konwencji telenoweli? (...) Jak sfotografować intymność, w tak istotny sposób ją zakłócając – kamera oraz najbardziej nawet dyskretna ekipa zawsze w takich sytuacjach są intruzami. Bohaterowie, pomimo wcześniejszej zgody, czują się ich obecnością skrzepowani. I rzecz nie tylko w tym, że to widać na ekranie, ale że to chyba jakoś przeszkadza w wydarzaniu się cudu (czy tylko na ekranie?), a w każdym razie w istotny sposób zakłóca intymność* ³⁵. Serial był oczywiście gorąco dyskutowany w środowisku lekarzy położników. Miał swoich zagorzałych zwolenników i przeciwników. Szumowski mówił: *Zdjęliśmy zasłonę, która zakrywa ten szczególny dla człowieka moment: chwilę, w której biologia łączy się z metafizyką* ³⁶.

W 2000 roku zrealizowano 8 telenowel dokumentalnych. W kolejnych latach ich produkcja utrzymywała się na podobnym poziomie ³⁷. Obok telenowel powstawały w tym czasie także cykle realizowane w docusoapowym stylu, różniące się od telenoweli tym, że między ich odcinkami nie ma narracyjnego łącznika; każdy odcinek opowiada inną historię i pokazuje innych bohaterów, których zespala jednak podobna sytuacja życiowa, miejsce lub zajęcie i dlatego cykle te mogą być ko-

jarzone z telenowelami dokumentalnymi (*Komornicy*, *Single*, *Granice*, *Trzeba żyć*). Od 2005 r. (w którym nie odnotowałam żadnego przykładu telenoweli) produkcja zaczęła słabnąć (2006 – 3, 2007 – 3, 2008 – 1, 2009 i 2010 – nie odnotowałam przykładów, 2011 – 1). Najwięcej telenowel dokumentalnych powstało w telewizji publicznej na zamówienie Programu 1 i Programu 2. Były nadawane najczęściej w wieczornym paśmie *prime time*. Liczyły od 5 odcinków (*Oddam życie za pracę*) do ponad 170 (*Kochaj mnie*). Jeśli chodzi o ich treść, to część realizatorów sięgnęła do sprawdzonego m.in. w Wielkiej Brytanii i Niemczech repertuaru docusoap, realizując telenowełe o tematyce szpitalno-zdrowotnej (obok *Szpitala Dzieciątka Jezus* i *Pierwszego krzyku* z 1999 r., w roku 2000 powstały: *Centrum nadziei*, *Klinika cudów*, *Pamiętnik rodzinny. Pierwszy krzyk*; w 2004 r. – *To nie jest koniec świata*; w 2008 r. – *Szpital odzyskanej nadziei* i w 2011 r. – *Operacja życie*). Ich wzorcem mogły być chociażby *The Doctor* (BBC1, 1990), *Children's Hospital* (BBC 1, 1996), *Great Ormond Street Hospital* (BBC1, 1996) oraz *Liverpool Mums* (C5 Bazał, 1998) i *Geburtsstation* (Arte, SFB, 1999). Pojawiły się też telenowełe dokumentalne o tematyce weterynaryjnej – szczególnie ulubionej przez Brytyjczyków (*Lecznica pod św. Franciszkiem*, 2000; *Klinika małych stworzeń*, 2004), dla których inspirację mogły stanowić *Animal Hospital* (BBC 1, 1995) lub *Vets in Practice* (BBC 1, 1997-2002). W 2001 r. powstała *Nauka jazdy*, polska wersja popularnego w Wielkiej Brytanii serialu *Driving School* (BBC1, 1997)³⁸, który stał się formatem realizowanym w wielu krajach, np. niemiecki serial *Die Fahrschule* (SAT.1) czy norweski *Klar, ferdig, kjør* (TV Norge, 1999). Realizatorzy telenowel dokumentalnych podejmowali zarówno tematy ponadczasowe, jak i związane z aktualnymi wydarzeniami i problemami społecznymi, uniwersalne i bardziej lokalne. Powstało sporo seriali, których centrum zainteresowania stanowiły przede wszystkim dzieci i młodzież: *Kochaj mnie* (2001) o losach dzieci z domów dziecka, *Przedszkolandia* (2002), której bohaterami były dzieci z warszawskiego Przedszkola nr 334 na Bielanach, *Adopcje* (2003) pokazujące dzieci, dla których najważniejszym momentem w życiu było znalezienie nowych rodziców i dorosłych, którzy zdecydowali się na adopcję, *Dziewczęta z ośrodka* (2003) o nastolatkach z poprawczaka, *S.O.S.! Dzieciom* (2007) o dzieciach znajdujących się w patologicznych sytuacjach. Tematyce emigracyjnej poświęcone były seriale *Zielona karta* (2002), *Chicago* (2002), *Bitwa o Anglię* (2004) i *Wyjechani* (2007). Nakręcono dwie telenowełe dokumentalne na temat wojska: *Kawaleria powietrzna* (2000) – historia grupy poborowych i *Babilon.pl* (2004) o polskich żołnierzach biorących udział w misji stabilizacyjnej w Iraku. Także policja i straż miejska stały się tematami telenowel: o pracy policjantów z Komendy Stołecznej Policji opowiadał serial *Prawdziwe psy* (2001), o funkcjonariuszkach warszawskiej straży miejskiej – *Aniolki* (2001), a starania kilku młodych kobiet o to, by dostać się do szkoły policyjnej, ukazywała *Akademia policyjna* (2006). Z tematem wymiaru sprawiedliwości jest związana także telenowela dokumentalna *Gorzka miłość* (2006), opowiadająca o osadzonych kobietach wychowujących swoje dzieci w więzieniu. Próby wyjścia z nałogu pokazuje serial *Ja, alkoholik* (2003). Samotność i poszukiwanie partnera są tematem serialu *Nieparzyści* (2000) opowiadającego o klientach biur matrymonialnych i serialu *Kochankowie z Internetu* (2006) o ludziach szukających partnerów w sieci. Dziewczyny marzące o tzw. wielkim świecie i wielkiej karierze stały się tematem telenowel dokumentalnych *Modelki* (2000) i *Ballada o lekkim zabarwieniu eroty-*

cznym (2003). Tematykę wiejską podął serial *Złote Łany* (2000) i telenowela drogi *Delegacja* (2003), w której kamera towarzyszyła przedstawicielom polskiej wsi odwiedzającym jeszcze przed przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej kraje już do niej należące. Problem bezrobocia znalazł odzwierciedlenie w serialu *Serce z węgla* (2002) – o zwalnianych z pracy górnikach i serialu *Oddam życie za pracę* (2002) o bezrobotnych z małej gminy w województwie zachodniopomorskim, zaś problemy, na jakie natrafiają młodzi, pokazuje telenowela *Młode rekiny* (2004) o ludziach, którzy jeszcze jako uczniowie lub studenci zakładają własne firmy. Z kolei telenowela *Zupełnie zwyczajne życie* (2007) opowiada o osobach poszukujących pracy i samotnie wychowujących dzieci. Odchodzący już świat ukazywał serial *U nas na Pekinie* (2004) o ostatnich mieszkańcach przedwojennej warszawskiej kamienicy przy ul. Złotej 83 i *Jarmark Europa* (2004) ukazujący obrazki z życia polskiej stolicy na początku XXI w. zarejestrowane na warszawskim stadionie X-lecia, przekształconym w wielkie targowisko. Jedyną chyba telenowelą, która pokazując współczesność jednocześnie dużo mówi o przeszłości, jest *Dusza kresowa* (2004) o ludziach przesiedlonych po wojnie z Kresów Wschodnich. Jedna telenowela podjęła tematykę klęsk żywiołowych: serial *Powodzianie* (2001) opowiadał o ludziach dotkniętych skutkami powodzi, jaka nawiedziła Polskę w lipcu 2001 r. Wśród telenowel o zdecydowanie lżejszej tematyce można wymienić serial przedstawiający nowy wówczas w Polsce zwyczaj dopingowania zespołów sportowych – *Czirliderki* (2001) o dziewczętach z założonej w latach 90. w Pruszkowie grupy K-12, *Ach, jak przyjemnie* (2002) pokazujący grupę młodych ludzi, którzy zapisują się na obóz żeglarski, *Noc poślubna, ale kino* (2002) o filmowcach amatorach próbujących zrealizować temat „Noc poślubna”. W latach 1999-2004, czyli w okresie rozkwitu telenoweli dokumentalnej największą popularnością cieszyły się: *Pierwszy krzyk*, *Złote Łany*, *Przedszkolandia*, *Prawdziwe psy*, *Kochaj mnie*. Niektóre telenowele dokumentalne wzorem telenowel fabularnych zawierają *idea placement*, czyli propagują i rozpowszechniają akcje społecznie istotne, np. *Operacja życie*, która została zrealizowana pod patronatem Ministerstwa Zdrowia z inicjatywy Prezesa Polskiej Federacji Pacjentów „Dialtransplant” w 45. rocznicę pierwszego udanego przeszczepienia nerki w Polsce, miała postawiony wyraźny cel – zachęcenie do deklarowania chęci bycia dawcą organów.

Wymienione wyżej telenowele dokumentalne zasadniczo wpisują się w relatywne stały zespół cech formalnych docusoap³⁹. Są to: a) związki z dokumentem – seriale przekazują silne poczucie „bycia tam” dzięki filmowaniu w konkretnym miejscu, dialogom w większości nie pochodzącym ze scenariusza i pokazywaniu autentycznych postaci; nachylenie dokumentalne gatunku przejawia się w użyciu tekstu narracji czytanego przez głos z offu (są to głosy znanych aktorów, np. Krystyny Jandy, Franciszka Pieczki, Janusza Gajosa, Mariana Kociniaka, Andrzeja Zaorskiego i lektorów często kojarzonych z filmami dokumentalnymi, np. Jolanty Niewiadomskiej i Krystyny Czubówny); b) operowo-mydlane struktury – telenowele dokumentalne są najczęściej skoncentrowane w jednym miejscu, z którym – w miarę rozwoju akcji – widzowie coraz bardziej się zaznajamiają; przedstawiają widzom głównych bohaterów, z którymi będą oni w stanie ustalić ten sam rodzaj relacji, jaki widzowie ustanawiają z ulubionymi postaciami z oper mydlanych; są prezentowane w stylu serialowym, z materiałem „popakowanym” w zazwyczaj półgodzinne odcinki i stosującym ten sam, co w operach mydlanych, rodzaj zawiesz-

nia akcji w dramatycznym momencie (*cliffhanger*) oraz podobne mechanizmy roztania, np. pytania lektora odnoszące się zazwyczaj do jednego ze „starych” nierozwiązanych jeszcze wątków i zapowiadające nowy, który będzie wprowadzony w następnym odcinku ⁴⁰; większość telenowel dokumentalnych ma też podobne jak w operach mydlanych introdukcje, których zadaniem jest wprowadzenie widzów w tematykę serialu, czasem przypomnienie tego, co wydarzyło się w odcinkach poprzednich, a niekiedy wprowadzenie widza w odpowiedni nastrój; telenowełe dokumentalne używają odcinkowego modelu prezentowania historii, z trzema lub więcej wątkami przeplatającymi się w każdym odcinku, co pomaga np. w rozszerzaniu zainteresowania na szereg postaci i tworzy w ten sposób wrażenie żyjącej, pulsującej społeczności, ułatwia zmianę perspektywy między różnymi sceneriami w znanym miejscu i jest środkiem, który kontroluje przepływ wydarzeń narracyjnych (w szczególności pozwala scenarzystom na nadanie tempa, urozmaicenie relacji narracyjnej i ukrycie znikomości wątków); wykorzystują standardowe napięcie pochodzące z fikcyjnych historii; tak jak w operach mydlanych, dużą rolę odgrywa tu podsłuchiwanie prywatnych rozmów, angażowanie się w rozwój relacji między postaciami i uczestniczenie w momentach wyznań; muzyka w telenowelach dokumentalnych – jak w wypadku seriali fabularnych – bywa wykorzystywana jako motyw charakterystyczny dla danej telenoweli, jej znak rozpoznawczy, sygnał, jest też istotnym – jak w fabule – elementem budującym nastrój; c) koncentrowanie uwagi na głównych postaciach – istotną rolę odgrywa tu wybór odpowiednich mocno zróżnicowanych „medialnych” postaci, które intuicyjnie wyczuwają, jakiego rodzaju zachowań się od nich oczekuje, mają łatwość dzielenia się swymi myślami, są chętne do osobistych wyznań, są w stanie wejść w interakcje z innymi postaciami, dostarczając żywego, zajmującego występu i generują zainteresowanie publiczności; od tych osób oczekuje się swego rodzaju performansu; d) imperatyw rozrywkowy – w przypadku telenowel dokumentalnych nie jest może tak silny jak w docusoap, po części z racji podejmowania głównie poważnych społecznych tematów, ale większość telenowel także nie ma badawczego zamiaru, ambicji dawania nowego wizerunku w świat i jego mechanizmy; dostarczają one rozrywki, zaspokajając ciekawość i skłonności voyeurystyczne. Mimo koncentrowania się na doświadczeniach i przeżyciach jednostek (np. w środowiskach pracy), unikają takich kwestii, jak dyskryminacja płciowa, mobbing, warunki pracy etc. Ich celem nie jest odsłanianie braków instytucjonalnych czy organizacyjnych, ale ukazanie serii relatywnie niewinnych historii opartych na codziennym doświadczeniu zwykłych ludzi. Wykazują tendencję do incydentalności i nie są częścią szerszej argumentacji lub krytyki. Ich troską jest koncentrowanie się na jednostkach, które raczej ożywiają miejsce pracy, niż naświetlają problemy. Realizatorów telenowel dokumentalnych interesuje przede wszystkim to, co dziennikarzy tabloidów – ludzki wymiar historii, które śledzą; e) znaczenie miejsca – głównym kryterium selekcji miejsc jest możliwość wyodrębnienia grupy telegenicznych, medialnych postaci. W miarę ograniczona lokalizacja tworzy scenę, na której grupa osób („ludzi takich jak ty i ja”) może być zgromadzona i filmowana podczas interakcji z innymi osobami, a czasem z realizatorem, którego jedną z ról jest bycie powiernikiem głównej postaci. Lokalizacja dostarcza punktu wyjścia lub dekoracji dla serii sekwencji skoncentrowanych na postaciach i gdy jest w miarę stała, wytwarza u widza rodzaj zażyłości, jak miejsce w ulubionej operze mydlanej; f) kontrast – jest zasadą konstrukcji telenoweli doku-

mentalnej. Jeśli konflikt czy trudno rozwiązywalny problem nie wynika z samej opowiadanej w serialu historii (a tak dzieje się najczęściej), realizatorzy chcąc wprowadzić do programu napięcie, generują drobne konflikty, np. kontrastowo dobierając skrajnie różnych bohaterów, których konfrontacja gwarantuje konflikt (podobnie jak w *talk show*). Mogą w ten sposób zaprogramować niezręczne sytuacje, złość, łzy, kłótnie i inne emocje. Przy wątych historiach wprowadza się np. osobę kłótniawą i spokojną, agresywną i zrównoważoną, gadułę i milczka, gbura, aroganta i osobę miłą z poczuciem humoru, osobę pewną siebie i zakompleksioną, otwartą i wycofaną.

Richard Kilborn twierdzi ⁴¹, że docusoap charakteryzuje lekki ton i że umiejscowiona jest na „lżejszym” końcu dokumentalnego spektrum. Od samego początku gatunek ten nie ukrywał przed widzami, że nie ma zamiaru zmuszać ich do śledzenia dyskusji o świecie, ale raczej zaprasza do dzielenia poglądów i doświadczeń wielu miłych lub kapryśnych postaci, z ich zabawnymi anegdotami lub czasami z ledwo wiarygodnymi historiami z życia. Bohaterowie wiedzą więc, że nie będą wciągnięci w krytykę organizacji i środowisk, do których należą i miejsc, w których się znajdują. Oznaczało to, że organizacje, które zgadzały się zaangażować w projekty docusoap, nie musiały się obawiać medialnego zdemaskowania. Kilborn zauważa, że w przeszłości firmy podchodziły nieufnie do dokumentalistów. Teraz instytucje potrzebujące rozgłosu same szukają dojścia do twórców programów, co świadczy o charakterystycznej nijakości tego gatunku, gdyż organizacje i instytucje postrzegają docusoap w kategoriach reklamy, a nie w kategoriach ewentualnego ujawnienia szkodliwych rewelacji. Kwestie te odnoszą się także do rodzimej telenoweli dokumentalnej, może z wyjątkiem lekkości tonu, typowej dla docusoap, gdyż ta cecha wyróżnia tylko część tytułów. Spora część telenowel dokumentalnych krąży bowiem wokół dramatów, chorób i nieszczęść. Z uwagi na obfitość i różnorodność przykładów docusoap trudno szukać jakichś bardziej szczegółowych różnic między nią a telenowelą dokumentalną. Powołując się jedynie na obserwacje brytyjskich komentatorów tego gatunku, można przypuszczać (nie wdając się głębsze analizy), że podstawową różnicą jest częstsze sięganie polskich realizatorów telenowel dokumentalnych do poważniejszych tematów. Brian Winston docenia w brytyjskich docusoapowych formach np. to, że w większości nie traktują zwykłych ludzi jak ofiar społecznych lub w kategoriach problemu i przełamują tradycyjną powagę dokumentów, wykorzystując humor, jaki niosą przedstawiane przez nich opowieści. Również Breton i Cohen ⁴² wskazują, że docusoap (jako forma faktualna) odkryła poczucie humoru, że dzięki liczным humorystycznym scenom z życia w miejscu pracy jej oglądanie stało się łatwiejsze, bardziej wciągające. W polskich telenowelach dokumentalnych jest dokładnie odwrotnie. Dominuje w nich poważna tematyka, a zestawione ze sobą stanowią niemal inwentarz społecznych (i nie tylko) problemów, klęsk i niepowodzeń, co jednak nie oznacza, że nie celebrytują banału i nie szczytą się nim, jak wszystkie docusoap. Kilborn twierdzi, że publiczność docusoap coraz bardziej identyfikuje się z postaciami (podobnie jak w operach mydlanych), co konstytuuje jedną z podstawowych atrakcji tego gatunku. Jeśli chodzi o telenowełe dokumentalne, identyfikacja dotyczy tylko pewnej grupy widzów. Widzowie spoza tej grupy porównują raczej swoją sytuację z sytuacją bohaterów (na niekorzyść bohaterów). Ma to związek ze sposobem pokazywania postaci w niektórych telenowelach do-

kumentalnych i z humorem kojarzącym się nie z lekkością, ale raczej z szyderstwem. Brytyjczycy także zaczynali przygodę z docusoap od spraw poważnych, jak ludzkie zdrowie czy zdrowie zwierząt, ale potem było życie w budynku opery, zdarzenia na lotnisku, nauka jazdy, rejs statkiem wycieczkowym, życie hotelu i farmy zdrowia etc. Z kolei u nas też nie brakuje pogodniejszych i lżejszych produkcji, że wspomnę o *Ach, jak przyjemnie*, *Kresowej duszy*, *Akademii policyjnej*, *Nauce jazdy*, *Czirliderkach*, *Delegacji* czy do pewnego stopnia *Złotych Łanach*, *Pierwszym krzyku* i *Klinice cudów*, ale i tak dominuje tematyka bezrobocia, alkoholizmu, sieroctwa, chorób, samotności, wojny, przestępczości, trudnego startu młodych w dorosłe życie, wychowania dziecka za murami więziennymi oraz wszelkie problemy, jakie możemy dostrzec przez pryzmat policji, straży miejskiej, poborowego, emigrantów, imigrantów czy powodzian. Nawet te, które z założenia miały mieć lżejszy charakter, jak *Modelki*, *Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym*, *Noc poślubna*, ale kino czy *Kochankowie z Internetu*, okazały się dość przynębiające i nieprzyjemne w swej wymowie, dlatego że wyzierały z nich smutne (pomijając już, że łatwe) diagnozy społeczne, a w nie mniejszym stopniu także ze względu na dobór postaci i (często ośmieszający) sposób ich pokazywania. Docusoap jest bardziej przywiązana do tego, co banalne, codzienne i zwyczajne i niezbyt często wyraża ambicje edukacyjno-informacyjne. Najczęściej pokazuje widzom świat już im znany, którego nie analizuje, a nawet – jak twierdzą brytyjscy komentatorzy – nie interpretuje, tylko wycelowuje kamerę i „głosem Boga” dodaje kilka zdań komentarza określającego scenę. Zdaniem Bretona i Cohena docusoap odrzuciła cel i znaczenie społeczne i swobodnie upaja się plotkami i banalnością. Według Doveya⁴³ docusoap jest bardziej powierzchowna nie tylko w porównaniu z dokumentem, ale nawet samym operowo-mydlanym aspektem swej kompozycji. Kilborn uważa, że docusoaps skoncentrowane na osobach i interakcjach między postaciami tylko mimochodem rzucają czasem światło na kulisy rozmaitych profesji, organizacji pokazywanych w serialach i bardzo rzadko próbują zaangażować się bardziej analitycznie i krytycznie, jak to bywa w tradycyjnym dokumencie śledczym⁴⁴. Telenowela dokumentalna niekiedy udaje serial społeczny, ale rzadko wybiega poza banał i codzienność, tyle że penetruje przy tym margines życia i niziny społeczne, co wnosi pewien element informacyjny (choć informacja nie zawsze jest pełna i rzetelna) i przede wszystkim sensacyjny. Ogólnie jednak telenoweli dokumentalnej bliżej chyba pod względem treści i stylu do brytyjskiej opery mydlanej, która często pokazuje problemy społeczne, a najpopularniejsze jej produkcje sprawiają wrażenie, jakby służba publiczna była obowiązkową funkcją tego gatunku, niż do brytyjskiej docusoap, która wystrzega się treści i wagi, gdyż jak się okazało – co potwierdzają brytyjscy komentatorzy – zwiększa to jej atrakcyjność w oczach widzów.

Wśród polskich dokumentalistów i nadawców nie rozgorzała jakaś szczególnie gorąca dyskusja na temat zagrożeń, jakie niesie dla dokumentu telenowela dokumentalna i *reality tv* w ogóle. Realizatorzy telenowel dokumentalnych oczywiście podkreślali przede wszystkim ich pozytywną rolę. Wojciech Szumowski mówił w 1999 r., że telenowela dokumentalna podbija publiczność telewizyjną na całym świecie, bo losy zwykłych ludzi stają się dziś bardziej interesujące niż fikcyjnych postaci i że jest to próba zachowania równowagi w świecie, w którym dominuje fikcja. Andrzej Fidyk powiedział zaś: *Ten gatunek udowodnił, że nic tak dobrze*

nie robi filmowej opowieści jak możliwość rejestrowania upływającego czasu. Kino długo szukało sposobu, by pokazać upływ czasu według innego klucza niż wyłącznie za pomocą retrospekcji. W dokumentalnej telenoweli ten problem rozwiązuje kamera. Po prostu wszystko dzieje się na naszych oczach. Fakt, że nasi bohaterowie naprawdę mają konkretne adresy, a widzowie mogą nawet ich odnaleźć i podyskutować o tym, co im się przydarzyło, daje poczucie uczestnictwa w zdarzeniach, które śledzą na ekranie. Skojarzenie z reality show wydawałoby się oczywiste, jest jednak błędne. Bohaterowie wszelkich programów tego typu zamykani są bowiem w sztucznie odseparowanym od rzeczywistości środowisku. Nasi pozostają we własnym otoczeniu, a my filmujemy ich codzienność. Jednym słowem: kawał prawdziwego życia⁴⁵. Dokumentaliści niezaangażowani w realizację telenowel dokumentalnych odnosili się raczej krytycznie do tego gatunku. Marcel Łoziński w 2004 r. mówił: *W większości telenowel dokumentalnych nieznosny jest komentarz, w którym opisuje się to, co sami zobaczyliśmy lub za chwilę zobaczymy na ekranie.... Infantylny, płaski sposób widzenia i opowiadania*⁴⁶. A po latach (w 2011 r.), zapytany o siłę współczesnego dokumentu, powiedział: *Ludzie mają dość bajek, telenowel, tych różnych podrabianych dokumentów i sensacyjek. Mam poczucie, że coraz częściej szukają gdzieś odbicia samych siebie, swych niepokojów, zmartwień, czyli tego wszystkiego, co w nich samych siedzi*⁴⁷.

Choć wśród autorów telenowel dokumentalnych znalazło się kilku znaczących twórców, nie miały one szansy stać się osiągnięciami, bo ta niemożność jest wpisana w ich „genotyp”. Zaprojektowane zostały bowiem dla obszaru faktualnej rozrywki, a nie dla obszaru należącego do tradycyjnie pojmowanego dokumentu bazującego na istotnych kwestiach. Zresztą wiele zarzutów na bieżąco formułowanych wobec kolejnych telenowel dokumentalnych przez recenzentów – a z perspektywy lat przez badaczy – wpisuje się w zespół cech dystynktywnych tego gatunku: losy realnych postaci są prezentowane (czasem inscenizowane) w stylu fikcyjnej telenoweli, z jej odcinkową konstrukcją, kilkoma zwartymi wątkami mającymi trzymać w napięciu, jednoznacznymi, wyrazistymi bohaterami, jasno przedstawionym problemem, prostymi, wyrazistymi emocjami, często dookreślanymi przez natrętnego narratora. Wśród polskich komentatorów byli tacy, którzy dostrzegali w telenoweli dokumentalnej odtrutkę na fikcję i podkreślali jej prawdziwość⁴⁸. Inni zastanawiali się nad możliwościami rozwoju gatunku i dostrzegali w nim szansę na odnalezienie własnego miejsca przez telewizyjne medium. Marcin Niemojewski pisał: *Być może podglądanie rzeczywistości na bieżąco, śledzenie ludzkich losów w każdym ich aspekcie jest dla tego środka komunikacji szansą, sposobem na wypracowanie formuły tak niepowtarzalnej i wartościowej, jak ambitna powieść czy słuchowisko radiowe o nieodpartym uroku*⁴⁹. Niektórzy dawali instrukcję obsługi telenoweli dokumentalnej: *Kiedyś w socrealistycznych formach przemycano się moralny niepokój, a w kabarecie publicystyczne analizy. Teraz wartościowe społecznie obserwacje ubiera się w kostium telenoweli. I jak dawniej... po prostu trzeba umieć czytać między wierszami*⁵⁰.

Jednak w przeważającej mierze głosy komentatorów były krytyczne. W 1999 r. Mirosław Pęczak pisał: *Wymyślona przez Anglików documentary soap (dokumentalna telenowela) nie jest przeznaczona dla koneserów. Stara się raczej trafić do mniej wybrednych konsumentów telewizyjnej oferty. W Polsce mogą to być na przykład wielbiciele „Esmeraldy”...*⁵¹. Jerzy Uszyński w 2001 r. krytykował eskapizm

telenoweli dokumentalnej, symulacje rzeczywistości, uproszczenia myślowe i powtarzalność sytuacji. Dostrzegał, że podstawowa zasada pełnienia przez dokument roli narzędzia poznawczego została zaprzepaszczone, zaś telenowełe stają się afirmatywnym poradnikiem mającym potwierdzić słuszność naszych (widza) wyobrażeń o świecie ⁵². A kilka lat później (w 2003 r.) Wiesław Godzic mówił: *W telenoweli dokumentalnej przeszkadza mi ciągła gra na najniższych instynktach. Autorom trudno przejść od podglądania do próby refleksji o społeczeństwie* ⁵³. Jego niesmak brał się ze zderzenia surowego materiału rzeczywistości w rękach filmowca i jego pragnienia, by interpretować te zjawiska: *dzięki temu gatunkowi realizatorzy bardzo wyraźnie sugerują, że występowanie „elementów prawdziwych” stanowi wystarczającą rękojmię prawdziwości całego utworu* ⁵⁴. W podobnym tonie pisała też w 2005 r. Małgorzata Hendrykowska, zarzucając telenoweli, że nie ufa „prawdziwym” ludziom i tylko podpowiada im, jak mają odgrywać swoje własne role, że uprzedmiotawia swoich bohaterów, którzy stają się tak atrakcyjni, jak bohaterowie świata zwierzęcego, sęp czy boa dusiciel: *Bowiem tak zwane prawdziwe życie, we wszystkich swoich przejawach, w przeważającej większości telenowel dokumentalnych staje się widowiskiem, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o ból i cierpienie (psychiczne!). Ile spośród telenowel emitowanych w ostatnich pięciu latach w telewizji przekroczyło granicę „pokazywania” świata na rzecz lepszego zrozumienia, głębszej interpretacji otaczającej nas i raczej powikłanej rzeczywistości?* ⁵⁵ Mirosław Przyłipiak za podstawową słabość wszystkich polskich telenowel uznał grzech arbitralności: *Za kryterium oceny przyjmuję przy tym rzecz w dokumentalizmie najważniejszą, tj. szacunek dla obserwowanej rzeczywistości. Ten zaś wyraża się otwarciem na nią, wsłuchiwaniem się w nią. Przeciwnieństwem szacunku jest arbitralny i instrumentalny stosunek do rzeczywistości, kiedy wykorzystujemy ją po to jedynie, aby przeprowadzić z góry założoną tezę* ⁵⁶. Przychylnie natomiast wyrażał się o zdominowaniu telenowel dokumentalnych przez wyraźną tendencję dydaktyczną: *poruszają na ogół ważne tematy, zawierają ważne przesłania* ⁵⁷. Godzic dostrzegał w telenoweli niepokojący mechanizm. Twierdził, że wyciska ona łzy nie po to, żeby zmusić do przemyślenia rozsądnego planu przeobrażenia społeczeństwa, ale po to, żeby – *pozostawiając telewidza biernym na poziomie racjonalnym, pozwalając mu pasywnie konsumować słowa i obrazy – sugerować, że jest jakaś instancja, która potrafi wszystko zrobić mądrze, skutecznie i dobrze. Czemu jej właśnie nie oddać się w niewolę? To pytanie jest logiczną konsekwencją sposobu opowiadania proponowanego przez telenowełe dokumentalne* ⁵⁸. Małgorzata Hendrykowska nazwała telenowelę dokumentalną rodzajem szkicownika uporządkowanego tak, aby zilustrować z góry założoną tezę. *Nie ma tu miejsca na niedopowiedzenie, ciszę, dyskreję, tajemnicę, każde uczucie trzeba obnażyć, każdą myśl skomentować do końca. (...) Telenowela w punkcie wyjścia ma już gotowe wnioski, a całość jest zaledwie ilustracją stworzonego w wyobraźni, gotowego w punkcie wyjścia modelu rzeczywistości. Innymi słowy, telenowela dokumentalna oferuje nam gotowe już wnioski, ilustracje powierzchownych schematów, w których bohaterowie, zdarzenia, obserwacje zbierane są pod kątem z góry założonej tezy. Odwołując się do modnego i nadużywanego dziś słowa „interaktywność”, można by powiedzieć, że to właśnie klasyczny dokument jest w porównaniu z papką telenoweli formą interaktywną. O takim, a nie innym kształcie telenoweli dokumentalnej decyduje także pośpiech zdjęć, a w konsekwencji po-*

wierchowność rejestracji, byle jaki montaż, interesowność niektórych bohaterów, którzy czują, że przy okazji emisji można będzie pomóc własnej sprawie ⁵⁹.

Słabości i wady telenoweli dokumentalnej wynikają w dużej mierze z jej cech gatunkowych i do pewnego stopnia można je usprawiedliwiać. Materiał dokumentalny będący mieszkanką pierwiastka estetycznego z poznawczym dodatkowo ma tu pełnić funkcję rozrywkową, dostarczać przyjemności, jaka płynie z opery mydlanej. W efekcie widz nie otrzymuje w telenoweli dokumentalnej zbyt dużo materiału do refleksji o społeczeństwie, do głębszej interpretacji rzeczywistości, która go otacza, ale interpretacyjnego gotowca, który ma tylko potwierdzić słuszność wyobrażeń o świecie, jakie widzom podsuwają popularne media (z ich fikcjonalnymi i faktualnymi tekstami) i jakie codziennie serwuje nam inforozrywka. Ale nie tylko te zagadnienia były przedmiotem krytyki. Ostre reakcje wywołała strona etyczna telenowel dokumentalnych. Jak w przypadku większości gatunków „telewizji realności”, kontrowersje budzą praktyki stosowane przez realizatorów zarówno wobec bohaterów, jak i widzów oraz rola voyeura, do jakiej został sprowadzony widz. *Motywy pragnienia, by podglądać rzeczywistego sąsiada, wydają się niejasne. A przynajmniej niejasne moralnie. Lecz faktem jest, że widzowie coraz chętniej oglądają i identyfikują się z bohaterami seriali dokumentalnych. Prawdziwi ludzie – ich kłopoty, zmagania życiowe, prawdziwe łzy i prawdziwy uśmiech – to fascynuje w „Pierwszym krzyku”, „Szpitalu Dzieciątka Jezus”, „Kawalerii powietrznej” – pisała w 2000 r. jedna z recenzentek* ⁶⁰. Reżyserskie interwencje i zabiegi inscenizacyjne stosowane w telenoweli dokumentalnej właściwie nie powinny nikogo dziwić, bo wiadomo, że utrzymane w pewnych granicach są normą nawet w dokumencie. Wojciech Szumowski powiedział: *Używam pewnych chwytów filmowych, które udają transmisję – to jest kwestia konwencji. Widz nie musi i nawet nie powinien zdawać sobie z tego sprawy. Od tego jestem ja, który wybieram pewną estetykę. Ale to, gdzie ustawię kamerę, na co ją skieruję i z jakiego punktu widzenia scena jest filmowana – to przede wszystkim kwestia moralności, a nie tylko estetyki* ⁶¹. Jako klasyczny przykład manipulacji Stanisław Krzeмиński podaje sytuację, kiedy w danym momencie na jakiś sygnał dzwoni matka czy ojciec dziecka leżącego w szpitalu, bo wiadomo, że chore dziecko zareaguje. *Z kolei montaż to „wyciskanie” z materiału w miarę zajmującej, ale prostej opowieści i przykrawanie jej do operowo-mydlanego modelu, co wiąże się np. ze skracaniem wypowiedzi bohaterów, by w nieskomplikowanej, prostej formie uzyskać maksimum treści. Ludzie bowiem mają zwykle tendencję do rozwlekłych opowieści, których wszystkie meandry, asocjacje i skojarzenia są im znane, a widzom nie, więc ci ostatni niczego by nie zrozumieli* ⁶². Trudno powiedzieć, jakie wrażenie na widzach wywoływały informacje, że np. miejscowość pokazana w *Złoty Łanach* nosi zupełnie inną nazwę, a pary skojarzone w *Nieparzystych* były tylko parami filmowymi, zaś Joanna Naturalny z *Ballady o lekkim zabarwieniu erotycznym*, która w ostatnim, 22. odcinku na oczach kilku milionów widzów oświadczyła, że się rozwodzi z mężem Mirkiem, jest z nim nadal i w wywiadach mówi, że to było wyznanie na potrzeby filmu. Wśród recenzentów i komentatorów pojawiały się natomiast pewne pytania, wątpliwości i związane z inscenizowaniem zarzuty. Agnieszka Zwiefka pisała we „Wprost” w kontekście *Nieparzystych*: *Nie do końca ufamy kamerze telewizyjnej wylapującej z tłumy pierwsze spojrzenia ludzi ze związku, który dopiero ma się narodzić. Skąd realizatorzy programu wiedzą, że to*

właśnie oni będą później parą? ⁶³ Inni zarzucali sztuczność wielu scen i wypowiedzi, podglądanie zainscenizowanego życia intymnego. Ale być może nie o sam fakt pewnych manipulacji tu chodziło, ale o jakość efektu, jakie one dawały. Tak się bowiem złożyło, że przekraczanie granic etycznych w telenowelach dokumentalnych zawsze pociągało za sobą mizериę estetyczną. Zasada ta dotyczy też wysoce szkodliwej i nieetycznej – w moim odczuciu – manipulacji widzem (ale godzącej przede wszystkim w bohaterów), jaką jest symulowanie wrażliwości społecznej i zainteresowania ważkimi problemami społecznymi. Symulowanie prospołeczności (przez wybór tematu i odpowiednie deklaracje) w niektórych telenowelach dokumentalnych (*Nieparzyści*, *Serce z węgla*, *Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym*, *U nas na Pekinie*) ujawnia się – moim zdaniem – w nieadekwatności zabiegów warsztatowych wobec tematów. Ta rażąca niekiedy nieprzystawalność tematu do formy podawczej i stylu nie wynika tylko z samych ograniczeń gatunkowych, ale z braku umiejętności ustalania priorytetów przez reżysera. Alternatywa jest taka: albo kierować się przede wszystkim ambicją edukacyjno-informacyjną, która skłania do podejmowania poważnych, trudnych tematów, albo raczej imperatywem rozrywkowym gatunku, który narzuca pewne praktyki tę powagę osłabiające. Wbrew pozorom telenowelowy dokumentalista ma tu pewien margines wyboru. Podobnie jak przy decydowaniu o sposobie pokazywania bohaterów. Niektórzy realizatorzy nie mogli się zdecydować, czy chcą np. pokazać, jak młode, naiwne dziewczyny z prowincji, marzące o lepszym życiu, są wykorzystywane i poniżane przez podejrzanych osobników, czy też chcą „zabawić” widzów, pokazując (na tle dziewczyn topless walczących w kisielu), jak głupi i prymitywni są ludzie, którzy jedyną drogę do lepszego życia widzą w kupczeniu urodą swych córek, a nie np. w wysyłaniu ich do szkół. W kontekście telenoweli dokumentalnej często podejmowano temat wykorzystywania bohaterów. Niektórzy twórcy, z powodu przyzwolenia i gorliwości potencjalnych uczestników, czuli się zwolnieni z odpowiedzialności za swoich bohaterów. Inni, zdając sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie ten gatunek niesie, starali się na własny użytek ustalić pewne zasady, których przestrzeganie uchroniłoby ich przed estetyką i etyką *Big Brother*a. Najmniej wątpliwości tego rodzaju budziły te seriale, w których wyczuwało się szacunek realizatorów wobec tematu, a przede wszystkim bohaterów, wyrażający się w umiejętności wyłączania kamery w pewnych momentach lub wycięcia pewnych scen w montażu. W tym wypadku znowu – moim zdaniem – potwierdza się zasada, że tam gdzie widać ten szacunek, gdzie realizatorzy nie patrzą na bohaterów z poczuciem wyższości i nie ośmieszają ich, gdzie nie pokazują wszystkiego, co zobaczyli i zarejestrowali, tam mamy do czynienia z niebudzącymi większych zastrzeżeń, a nawet najlepszymi telenowelami dokumentalnymi. O istnieniu marginesu wolności w „mydłanym” dokumencie świadczą najbardziej – moim zdaniem – udane telenowełe dokumentalne *Dusza kresowa* (2004) i *Ja, alkoholik* (2003). Ewa Straburzyńska (autorka także jednej z najgorszych telenowel *Nieparzyści* z 2000 r.) w *Duszy kresowej* próbowała odpowiedzieć na pytanie o możliwości adaptacyjne człowieka odciętego od swoich korzeni, przesiedlonego do nowego, oddalonego o tysiące kilometrów miejsca, przedstawiając rodowitych Kresowiaków oraz ich potomków zainteresowanych swoim pochodzeniem, którzy udowadniają, że przesiedlona rodzina nie przestaje tęsknić za dawnymi stronami, nie przestaje się z nimi utożsamiać. Tym razem reżyserka nie wybrała na bohaterów ludzi-atrakcji,

osób nadmiernie „medialnych”, nie potraktowała ich protekcyjnie i zapewne nie pokazała wszystkiego, czego była świadkiem. Podobnie jak Jacek Bławut w *Ja, alkoholik*, pokazując alkoholików, którzy się nie poddali i zdeterminowani usiłują powrócić do normalnego życia, potraktował temat poważnie, przez dwa lata dokumentując ich życie i z szacunkiem podszedł do swoich bohaterów. *Nigdy nie pokażę wszystkiego. Trzeba wyznaczyć sobie pewne granice i trzymać się ich przez cały czas* – powiedział⁶⁴. Reżyser nakręcił np. materiały pokazujące bohaterów podczas libacji, ale nie wykorzystał ich w filmie. *Jak mógłbym później spojrzeć im w oczy? Nie można schodzić poniżej pewnego poziomu artystycznego*⁶⁵.

Telenowełe dokumentalne w pewien sposób uchwyciły obraz polskiej rzeczywistości przełomu wieków i początku nowego, tyle że w zniekształcony, tendencyjny i niereprezentatywny sposób. Jerzy Uszyński stwierdził, że telenowełe stworzyły swoistą socjograficzną „mapę” Polski⁶⁶ i rzeczywiście jest to mapa swoista, „docusoapowa”. Mamy na niej reprezentantów miast i wsi, różnych regionów, obu płci, wszystkich grup wiekowych, pewnych zawodów i grup społecznych, ale dobór pokazywanych środowisk, a także wybór ich konkretnych przedstawicieli w wielu wypadkach natychmiast wskazuje na obszar, do którego ten gatunek przynależy. Najczęściej wybierane były takie środowiska, które nie tylko zaspokajały ciekawość widzów (bo raczej nie potrzeby poznawcze), ale także mogły łatwo dostarczyć: 1) wzruszeń i emocji (szpitale, domy dziecka, kliniki weterynaryjne, bezrobotni, ofiary klęsk żywiołowych), 2) mocnych scen rodem z fikcyjnych fabuł i elementu sensacji (wojsko, policja, straż miejska, więzienie, poprawczak), 3) mocnych wrażeń innego rodzaju (modeling, branża erotyczna). Księgowi czy nauczycielki raczej nie mieli szans na swoje telenowełe dokumentalne. Z kolei ze środowisk, które nie gwarantowały odpowiedniej ilości wyżej wspomnianych elementów (klienci biur matrymonialnych, ludzie szukający miłości przez Internet, mieszkańcy kamienicy przeznaczonej do rozbiórki), wybierane były nie tylko osoby medialne, chętne do współpracy, otwarte, ale takie, które same stanowiły rodzaj „atrakcji” (łatwo wchodziły w konflikt z innymi bądź ich życiowe pragnienia i aspiracje były rażąco nieadekwatne do ich możliwości i tego, co sobą reprezentowały, albo też miały pewnego rodzaju deficyty). Obraz polskiego społeczeństwa (jego obyczajowości, stylu życia, mentalności i poziomu intelektualnego), jaki wyłania się z telenowel dokumentalnych, jest dość przerażający. Wynika to z jego jednostronności. Zawiera elementy prawdziwe, ale jest pozbawiony przeciwwagi, brakuje mu złożoności i wieloznaczności, której doświadczamy na co dzień i którą próbujemy zrozumieć. Pewna część społeczeństwa (całe środowiska, ale też określone typy osobowości) wyraźnie pozostaje poza kręgiem zainteresowań telenowel dokumentalnych, pomijając oczywiście telenowełe szpitalne, które dotyczą każdego.

W historii polskiej telenoweli dokumentalnej kilka seriali z rozmaitych względów wyróżniło się na tle innych. *Kawaleria powietrzna* (2000) Jacka Bławuta i Wojciecha Maciejewskiego o poborowych, wcielonych 6 października 1999 r. do 25. Brygady Kawalerii Powietrznej stała się dość głośna za sprawą osób, które – jak się wydaje – zbulwersował fakt odsłonięcia w filmie kulisów życia armii, choć wojskowi, którzy znali realia i byli konsultantami serialu, akceptowali to. Po emisji trzech odcinków sytuację w jednostce zainteresowała się prokuratura, bo – jak pisała „Gazeta Wyborcza”⁶⁷ – zobaczyła, że szeregowi żołnierze są wyzywani, poniżani i upokarzani przez przełożonych, a kaprale każą podwładnym czołgać się

po betonie czy ogolić w minutę. *Dostaliśmy mnóstwo telefonów od wojskowych oburzonych filmem. Musimy teraz obejrzeć wszystkie odcinki i sprawdzić, na ile zdjęcia w filmie są prawdziwe, a na ile wyreżyserowane* – mówił łódzki prokurator garnizonowy⁶⁸. Był to pierwszy przypadek w Polsce badania przez prawników ilości elementu inscenizacyjnego w telenoweli dokumentalnej. Przeciw temu, co zobaczył w filmie, zaprotestował też biskup połowy Wojska Polskiego Sławoj Leszek Głódź w liście otwartym do szefa sejmowej komisji obrony narodowej. Przeciw serialowi wypowiadał się też dyrektor departamentu społeczno-wychowawczego MON: *Oglądałem trzy odcinki filmu i jestem oburzony. Taki obraz na pewno nie sprzyja wizerunkowi polskiej armii. Oddaje rzeczywistość? Bzdura. Trzech kaprali klnie, kreując obraz całego Wojska Polskiego. Według mnie to wyreżyserowane. Ktoś na siłę próbuje przenieść tradycje amerykańskie na polski grunt*⁶⁹. Realizatorzy odpierali zarzuty o inscenizowanie oraz manipulowanie i zarzucali wojskowym zza biurka, że mają niewielki kontakt ze swymi podwładnymi. Pozytywną stroną zaistniałej sytuacji był fakt – jak zauważył dokumentalista Bolesław Sulik – że autorzy serialu wywołali nim dyskusję, gdyż najgorszym wyjściem byłoby zdjęcie go z ekranu⁷⁰. Z kolei serial *Kochaj mnie* (2002, TVP 2) Atheny Sawidis i Grzegorza Siedleckiego o dzieciach z domów dziecka i placówek opiekuńczych wyszedł poza ramy istnienia ekranowego i zaczął żyć własnym życiem (stał się w pewnym sensie instytucją, przekształcił w swego rodzaju magazyn interwencyjny). *Kochaj mnie* wzbudził wśród widzów duże emocje (co stanowi zadanie telenoweli dokumentalnej), ale też sprowokował konkretne decyzje dotyczące pomocy pokazywanym dzieciom, włączając adopcję niektórych z nich. Po każdym odcinku do redakcji dzwonili widzowie. W odpowiedzi na ich zainteresowanie w pewnym momencie uruchomiono specjalny numer telefonu pokazywany w trakcie emisji każdego odcinka serialu, pod którym widzowie mogli uzyskać informacje dotyczące adopcji pokazywanych dzieci. W pomoc dla bohaterów serialu zaangażowała się fundacja „Przyjaciółka”. Została też uruchomiona, aktualizowana raz na tydzień, strona internetowa, która nie tylko zawierała streszczenia poszczególnych odcinków, podawała numer telefonu, ale także dostarczała niezbędnych informacji na temat procedur adopcyjnych. Filmowe kryteria oceny tego serialu straciły znaczenie na rzecz jego użyteczności społecznej. Największą wrzawę wywołała jednak 22-odcinkowa telenowela dokumentalna Ireny i Jerzego Morawskich *Balada o lekkim zabarwieniu erotycznym* (2003, TVP1) o rekrutowaniu i zatrudnianiu dziewcząt jako atrakcji prowincjonalnych dyskotek, gdzie prezentują bieliznę albo walczą na ringu w oleju, pianie, makaronie czy kisielu, znosząc upokorzenia. Serial nie tylko stał się pożywką dla prasy brukowej⁷¹, ale też spowodował dyskusję w poważniejszych gremiach, w wyniku czego Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji nałożyła karę na TVP za rozpowszechnianie nagannych treści audycji, niebezpiecznych dla zdrowia fizycznego i psychicznego, demoralizujących nieletnich przez przedstawianie m.in. stręczycielstwa jako zachowania naturalnego. Warto jeszcze wspomnieć jedną telenowelę ze względu na okoliczności jej powstania. Otóż to, co spontanicznie wytworzyło się wokół serialu *Kochaj mnie*, w wypadku telenoweli *Zupełnie zwyczajne życie* (2007, TVP3 Lublin) zostało zaplanowane. Serial jest częścią dużego projektu badawczego @lterEgo należącego do programu EQUAL finansowanego przez Unię Europejską, którego celem jest likwidacja barier związanych z wejściem na rynek pracy kobiet i mężczyzn samotnie wychowują-

cych dzieci i sprawujących opiekę nad osobami zależnymi. Zadaniem telenoweli było rejestrowanie na bieżąco wszystkich zdarzeń z życia wybranej grupy beneficjentów programu – zdarzeń związanych z poszukiwaniem pracy. Telenowela dokumentalna stanowiła tzw. dobrą praktykę wypracowaną podczas realizacji zadań projektowych. Co ciekawe, w opisie wdrażania tej praktyki autorzy projektu napisali: *W odróżnieniu od innych form produkcji telewizyjnej ma [telenowela dokumentalna] dwie cechy charakterystyczne, mające konsekwencje także dla samego toku produkcji. Bardzo istotny jest pozatelewizyjny, społeczny wymiar zjawiska. Najważniejszym elementem jest zdanie sobie sprawy ze społecznego oddziaływania tej formy przekazu. Zarówno sposób realizacji, jak i wymiar oddziaływania powoduje, że należy się liczyć ze zjawiskiem „instytucjonalizacji” telenoweli. Zaczyna ona realnie uczestniczyć w życiu swoich bohaterów, staje się dla nich instytucją rozwiązującą problemy, pośredniczy w relacjach między bohaterami i widzami, organizuje życie bohaterów, także poza planem filmowym. Powoduje to konieczność specyficznej organizacji pracy (konieczność pracy dokumentalisty oraz organizatora produkcji – oprócz kierownika produkcji). W produkcji telenoweli najważniejszy jest wybór bohaterów. W przypadku telenoweli „Zupełnie zwyczajne życie” proces rekrutacji bohaterów był podporządkowany procesowi rekrutacji beneficjentów do projektu. Realizatorzy projektu korzystali z danych uzyskanych we właściwym procesie rekrutacji, znali więc poziom motywacji życiowej, gotowość do zmian, szybkość i sprawność myślenia, stopień komunikatywności potencjalnych bohaterów*⁷². Projekt zakładał podczas rekrutacji wybór bohaterów atrakcyjnych zarówno z punktu widzenia projektu, jak i telewizji. Telenowela dokumentalna przynależy do faktualno-fikcyjnego continuum, a jej poszczególne realizacje – w zależności od wspomnianych wyżej czynników – sytuują się czasem na obrzeżach, a czasem bliżej (umownego) centrum obszaru faktualnej rozrywki.

Na marginesie docusoap i telenoweli dokumentalnej warto dodać, że kolejne formy hybrydowe, jakie powstały z docusoap, to celebrity docusoap występująca w dwóch wersjach. W pierwszej widzowie mogą przez dłuższy czas podglądać codzienne życie znanej osoby i jej rodziny (np. domu). Przykładami celebrity docusoap jest relacja z życia gwiazdora rocka Ozzy’ego Osbourne’a i jego rodziny *The Osbournes* (MTV, 2001). Druga wersja celebrity docusoap to łączenie znanych formatów docusoap z elementem celebrity, tzn. np. zamiast grupy zwykłych ludzi próbujących zrobić prawo jazdy, jak w *Driving School*, oglądamy zmagania grupy znanych osób próbujących zdobyć prawo jazdy, jak w *Celebrity Driving School* (BBC1, 2003). Interesującą hybrydą jest też przyrodnicza docusoap, czyli serial przyrodniczy opowiedziany w stylu docusoap. Jego narracja przypomina trochę dawne Disneyowskie fabularne opowieści o zwierzętach, z tą różnicą, że jest to opowieść serialowa, eksponująca swój telenowelowy charakter. Przykładem takiego serialu jest *Prywatne życie surykatki (Meerkat Manor)*⁷³. Docusoap doczekała się już nawet formy w Wielkiej Brytanii i Niemczech określanej jako pseudo docusoap, a przez polskich producentów i dziennikarzy nazywanej serialem paradokumentalnym, a niekiedy też telenowelą dokumentalną, choć z telenowelą nie ma nic wspólnego. Jest to forma całkowicie inscenizowana według scenariusza i zagrana przez naturszczyków wyłonionych w castingu. Przykładami są tu emitowane na antenie Polsatu *Trudne sprawy* (2011), *Dlaczego ja?* (2010) i *Pamiętniki z wakacji* (2011) oraz niemieckie serie *Verdachtsfälle* (RTL 2009), *X-Diaries* –

love, sun & fun (RTL 2, 2010), *Familien im Brennpunkt* (RTL, 2011), *Family Stories* (RTL 2, 2011) i *Berlin – Tag & Nacht* (RTL 2, 2011).

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

- ¹ Rozmowa przeprowadzona przez autorkę ze Stanisławem Krzemińskim 14.11.2006.
- ² M. Piwowar, *Coraz mniej zahamowań*, „Rzeczpospolita” nr 72, 26.03.2006, s. 11 A.
- ³ http://www.besta.pl/produkcja/szpital_dzieciatka_jezus/szpital_dzieciatka_jezus_pl.html (dostęp: 10.01.2012).
- ⁴ J. Kobus, *Big Górnik*, „Wprost”, 28.10.2001, s. 110.
- ⁵ M. Piwowar, dz. cyt.
- ⁶ Cyt. za R. Kilborn, *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*, Manchester University Press, Manchester– New York, 2003, s. 93.
- ⁷ M. McFadyean, *Family entertainment*, „Guardian” (Part 2), 19.04.1993, s. 13.
- ⁸ Po raz pierwszy określenie to pojawiło się w sierpniu 1999 r. podczas panelu zorganizowanego na UCLA, zatytułowanego *Border Genres: Facts, Fictions and Spaces Between*.
- ⁹ M. Lünenborg, *Journalism as Popular Culture. Docu-Soap: A new Genre crossing the Border of Fact and Fiction*. Referat wygłoszony na konferencji IAMCR w Barcelonie w 2002 r., s. 11. http://www.portalcomunicacion.com/bcn200-2/n_eng/programme/prog_ind/papers/1/pdf/1006_lunen.pdf (dostęp: 10.01.2012).
- ¹⁰ L. Hachmeister, *Im Supermarkt der Wirklichkeit. Zur Ökonomie des Dokumentarfernsehens*, „Funkkorrespondenz” 1998, nr 45, s. 1-5.
- ¹¹ M. Lünenborg, dz. cyt.
- ¹² J. K. Ruoff, *A Bastard Union of Several Forms. Style and Narrative in „An American Family”*, w: *Documeting the Documentary*, red. K. Berry, G. Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit 1998, s. 288-289.
- ¹³ Pogląd Dereka Pageta. Zob. D. Paget, *Seven Theses about Border Genres / Five modest Proposals about Docudrama*. Referat wygłoszony podczas konferencji „Visible Evidence” (Utrecht–Amsterdam, 2000) i na konferencji w Australii (Brisbane, 2001) <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/paget/dpfr14b.htm> (Dostęp: 10.01.2012).
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ A. Bethell, *A Job, Some Stars, and a Big Row*, *Media Watch* 99, „Sight and Sound”, London 1999, s. 14.
- ¹⁶ D. Hobson, *Soap Opera*, Polity Press, Cambridge 2003, s. 208.
- ¹⁷ R. Kilborn, dz. cyt., s. 96.
- ¹⁸ Wywiad R. Kilborna z J. Millsem, Londyn 1998. Cytat za R. Kilborn, dz. cyt., s. 96-97.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ E. Klaus, S. Lücke, *Reality Tv – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Relity Soap and Doku Soap*, „Medien&Kommunikation”, Jahrgang 2/2003, nr 51, s. 195-212.
- ²¹ Rozmowa przeprowadzona przez autorkę ze Stanisławem Krzemińskim 14.11.2006.
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Cyt za T. Pikulski, *Prywatna historia telewizji publicznej*, Muza S.A., Warszawa 2002, s. 423.
- ²⁶ A. Piotrowska, *Jak sfilmować czyjeś łzy*, „Tygodnik Powszechny” nr 51-52, 19-26.12.1999.
- ²⁷ M. Pęczak, *Kamera w brzuchu*, „Polityka” 1999, nr 18 (1.05.1999).
- ²⁸ K. Jabłońska, *Na żywo*, „Więź”, listopad 1999.
- ²⁹ Zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 207.
- ³⁰ Niewątpliwie dostęp ekipy filmowej do oddziału położniczego (wcześniej twierdzy nie do zdobycia nawet dla mężów pacjentek) był możliwy dzięki przemianom w polskim położnictwie, jakie zachodziły w latach 90. w bardzo dużej mierze dzięki prowadzonej od 1994 roku akcji „Rodzić po ludzku”, uznanej przez specjalistów od *public relations* za jedno z najbardziej skutecznych działań medialnych tamtych lat.
- ³¹ A. Wrzesień, K. T. Nowak, *Człowiek się rodzi*, „Przekrój” 1999, nr 51-51.
- ³² T. Pikulski, dz. cyt., s. 424.
- ³³ A. Wrzesień, K. T. Nowak, dz. cyt.
- ³⁴ A. Piotrowska, dz. cyt.
- ³⁵ K. Jabłońska, dz. cyt.
- ³⁶ A. Wrzesień, K. T. Nowak, dz. cyt.
- ³⁷ Warto dodać, że w Wielkiej Brytanii w szczytowym dla docusoap okresie przypadającym na lata 1995-2000 tylko w roku 1998 wyprodukowano 75 seriali tego typu.

- ³⁸ Jeden z odcinków *Driving School* pokazany 15 lipca 1997 r. zgromadził 12,45 miliona widzów (ok. 53 procent widzów).
- ³⁹ Częściowo odwołuję się do zespołu cech wyodrębnionych przez Richarda Kilborna w: R. Kilborn, dz. cyt.
- ⁴⁰ W operze mydlanej jest to trailer.
- ⁴¹ R. Kilborn, dz. cyt.
- ⁴² S. Brenton, R. Cohen, *Polowanie na ludzi. Za kulisami reality TV*. Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S.A., 2004, s. 38.
- ⁴³ J. Dovey, *Freakshow: First Person Media and Factual Television*, Pluto Press, London–Sterling 2000.
- ⁴⁴ J. Izod, R. Kilborn, M. Hibberd, *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries*, University of Luton Press 2000, s. 112.
- ⁴⁵ Cyt. za J. Kobus, dz. cyt.
- ⁴⁶ A. Uszyńska, *Być dokumentalistą*. Rozmowa z M. Łozińskim i J. Bławutem, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 3, s. 94.
- ⁴⁷ Źródło: Tomasz Barański/PAP Life.
- ⁴⁸ Patrz: A. Zwiefka, *Transmisja z cudzego życia*, „Wprost” nr 17, 23.04.2000, s. 112-114.
- ⁴⁹ M. Niemojewski, *Serce z węgla*, „Wizja Publiczna” 2001 nr 11.
- ⁵⁰ P. Legutko, *Dokument mydłem pachnący*, „Nowe Państwo” 2003, nr 11.
- ⁵¹ M. Pęczak, dz. cyt.
- ⁵² Zob. J. Uszyński, *Potrzebny kawał życia i proza realistyczna sprzed półtora wieku*, „Wizja Publiczna” 2001, nr 4.
- ⁵³ Cyt. za J. Romanowicz, *Sensacja na uwięzi*, „Newsweek” nr 40, 5.10.2003.
- ⁵⁴ W. Godzic, dz. cyt., s. 208.
- ⁵⁵ M. Hendrykowska, *Telenowela dokumentalna*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 103.
- ⁵⁶ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 319.
- ⁵⁷ M. Przyłipiak, *Najnowsze tendencje dokumentalizmu tv*, „Zeszyty telewizyjne” 2003, nr 1, s. 35.
- ⁵⁸ W. Godzic, dz. cyt., s. 213.
- ⁵⁹ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 98-99.
- ⁶⁰ I. Smoczyńska, *Marzyciele i podglądacze*, „Kino” 2000, nr 7/8, s. 31.
- ⁶¹ A. Zwiefka, dz. cyt., s. 212.
- ⁶² Rozmowa przeprowadzona przez autorkę ze Stanisławem Krzezińskim 14.11.2006.
- ⁶³ A. Zwiefka, dz. cyt., s. 112-114.
- ⁶⁴ Cyt. za J. Romanowicz, dz. cyt.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004, s. 94.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ Tamże.
- ⁷⁰ J. Grabarski, *Kawaleria przeklinająca*, „Gazeta Wyborcza”, nr 032, 8.02.2000.
- ⁷¹ *Erotyczny skandal w TVP*, „Super Express” 26.02.2004.
- ⁷² *Recepta na zmianę. Katalog dobrych praktych*. Publikacja Krajowych Sieci Tematycznych Inicjatywy Wspólnotowej EQUAL (temat G), Warszawa 2008, s. 141.
- ⁷³ Prod. Southern Star Entertainment, UK, 2005; producent z Animal Planet – Mark Wild, producent serii – Lucinda Axelsson, redaktor serii – Caroline Hawkins.