

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.556>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Beata Kosińska-Krippner
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0001-8096-9708>

Problemy genologiczne z pejzażem telewizyjnym. Propozycja klasyfikacji faktualnych gatunków hybrydowych i gatunków *reality TV*

Słowa kluczowe:
faktualne gatunki
hybrydowe;
klasyfikacja gatunków
telewizyjnych;
telenowela
dokumentalna;
scripted-docu;
reality TV

Abstrakt

Synkretyzm i hybrydyzacja wpisane w definicję gatunku filmowego dla licznych form telewizyjnych, które pojawiły się w czasach neotelewizji, stały się wyróżnikami gatunkowymi. Fala *docusoap* w połowie lat 90. XX w. i dynamiczne rozprzestrzenianie się innych gatunków hybrydowych sprawiły, że wielu widzów i komentatorów czuło się zagubionych w telewizyjnym pejzażu genologicznym. W Polsce historia powtórzyła się na fali kolejnej proliferacji nowych gatunków telewizyjnych i pojawienia się *scripted-docu*. Ponowny chaos pojęciowy dotknął jednak tym razem także prac naukowych. Autorka odnotowuje zjawisko wtórnego rozmywania pojęciowego nazw gatunkowych z obszaru genologii telewizyjnej w drugiej dekadzie XXI w. Opisuje zmagania badaczy z klasyfikowaniem i nazywaniem telewizyjnych gatunków hybrydowych oraz konsekwencje problemów genologicznych. Przedstawia także propozycję klasyfikacji telewizyjnych gatunków granicznych mającą pomóc w częściowym zapanowaniu nad pojęciowym chaosem na tym obszarze. Autorka oddziela grupę hybryd faktualnych od hybryd *reality TV*.

*Gatunek jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy*¹.

Andrew Tudor

Przeprowadzenie podziału gatunkowego – tak ważnego w badaniach nad sztuką i mediami – na obszarze filmu, a zwłaszcza telewizji, nie jest łatwe, gdyż nawet okrzepłe gatunki filmowe charakteryzują się nikłym stopniem normatywności². Ponadto przekazy medialne często zaprzeczają istnieniu czystych kategorii, coraz trudniej jest je po prostu określić i nazwać. I choć niekiedy rodzi to – jak w przypadku Edwarda Buscombe’a³ czy Caroline Dover⁴ – pytania o sens stosowania rozgraniczeń gatunkowych w ogóle, to jednak większość badaczy i odbiorców odczuwa potrzebę klasyfikowania dokonań na tych właśnie polach. Określenie gatunkowe przekazów medialnych nie tylko projektuje oczekiwania widza wobec nich i pomaga w ich interpretacji, ale też ułatwia badaczom opis i analizę pejzażu medialnego. Gerd Hallenberger nazwał to *kompetencjami genologicznymi*⁵. Nie wdając się w rozważania gatunkowe, gdyż wymagałoby to przytoczenia licznych definicji, za gatunek uznaję tu system reguł budowy materiału filmowego i repertuaru właściwych mu środków wyrazu, za pomocą których indywidualny utwór określa swą tożsamość genologiczną czyniącą go rozpoznawalnym w procesie komunikacji⁶. W kontekście telewizyjnym pojęcie gatunku było i jest wielowymiarowe⁷, a na dodatek dynamiczne i chwiejne – czasem pojawienie się nowej cechy w kolejnej produkcji znanego już gatunku wymusza ukucie nowej kategorii, gdyż cecha ta całkowicie zmienia jego dotychczasowy charakter, wymowę bądź strukturę⁸.

Problemy definicyjne na tym polu zawsze tkwiły w wielości rozmaitych gatunków telewizyjnych, zwłaszcza że te często mieszały się ze sobą. Jednak ich rosnąca od lat 80. hybrydowość do pewnego momentu była w miarę rozpoznawalna albo takie rozpoznanie w ogóle nie było konieczne do satysfakcjonującego odbioru. Hybrydyzacja stała się wyraźniejsza, kiedy paleotelewizja zmieniła się w neotelewizję, a warunki techniczne, społeczne, ekonomiczne i związane z mediami zaczęły sprzyjać powstawaniu nowych gatunków (czasem wręcz wymuszały ich powstawanie)⁹. Pojawiły się różne oblicza konwergencji¹⁰, którą można utożsamiać m.in. z procesem zmieniających się i wzajemnie przenikających zależności między treściami medialnymi, kulturowymi i komercyjnymi oraz ich twórcami i odbiorcami¹¹, a także z estetyką np. mieszania form dokumentalnych i niedokumentalnych¹². Synkretyzm gatunkowy i hybrydyzacja gatunków – cechy typowe dla neotelewizji – są wprawdzie wpisane także w definicję gatunku filmowego, tyle że mają one wówczas charakter opcjonalny, podczas gdy dla wielu nowych form (np. *docusoap* i telenoweli dokumentalnej) stają wyróżnikami gatunkowym. Badacze na bieżąco śledzili dynamiczny rozwój nowych gatunków hybrydowych i form *reality TV*. Nadawali im nazwy, opisywali je i klasyfikowali, próbując opanować chaos pojęciowy spowodowany brakiem konsensusu i konsekwencji w nazywaniu pojawiających się produkcji. W Polsce nowe, nierzadko z różnych powodów szokujące programy stawały się też tematami prywatnych rozmów, z których często wynikało, że widzowie czuli się zagubieni w telewizyjnym pejzażu genologicznym. Dziennikarze, na bieżąco odnotowując każdą produkcję nowego typu, spopularyzowali niektóre nowe nazwy gatunkowe w takim stopniu, że prawie każdy je znał, choć z braku rzeczywistych kompetencji genologicznych w tym zakresie nie każdy wiedział, co dokładnie oznaczają. Kiedy weszły do języka potocznego, straciły

precyzję. Stały się popularne, więc widzowie, dziennikarze i niekiedy badacze używali ich dowolnie na określenie każdej produkcji, która była nowa i dla nich trudno rozpoznawalna (definiowalna). Konwergencja coraz intensywniej zaznaczała swą obecność w życiu użytkowników mediów¹³. Historia powtórzyła się w Polsce w drugiej dekadzie XXI w., kiedy przysłała kolejna gwałtowna fala proliferacji nowych gatunków telewizyjnych. Chaos pojęciowy, który znowu się pojawił, tym razem dotknął jednak także prac naukowych.

Docudrama i dramadoc

Docudrama (documentary drama) to jeden z gatunków od lat inspirujących bodaj najwięcej dyskusji wśród badaczy. Janet Staiger pisze, że w niektórych definicjach (np. w USA) traktuje się docudramę nie jako gatunek, ale jako metodę przedstawiania rzeczywistości łączącą dokument i fikcję, realizowaną w rozmaitych gatunkach (thriller, dramat sądowy, kryminalny, melodramat etc.)¹⁴. Także Steven N. Lipkin uznaje docudramę raczej za sposób prezentowania niż gatunek¹⁵, jednak takie podejście nie zmienia korpusu filmów uznawanych za docudramę. Dla Johna Cornera dokumentalność docudramy przejawia się w jej odniesieniach do konkretnych wydarzeń rzeczywistych (prywatnych lub publicznych, bądź obu na raz), ale też w sposobie ich przedstawiania¹⁶. Derek Paget, od lat 80. badający docudramę, w pierwszym wydaniu książki *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television* uznał *dramadoc (dramatised documentary)* i docudramę za dwie wersje – poważną brytyjską i bardziej rozrywkową amerykańską – jednego gatunku¹⁷. Jednak w drugim wydaniu, które nosi tytuł *No Other Way to Tell It: Docudrama on Film and Television*, zrewidował wcześniejszy pogląd, zauważając, że klucz narodowy w badaniach nad docudramą już się nie sprawdza¹⁸. Autorzy niektórych anglojęzycznych tekstów nadal odwołują się do definicji podawanej kiedyś przez *The Free Dictionary*, uznającej termin *docudrama* za synonim *dramadoc* (a także *docufiction*), a ich różne desygnaty – za dwie formy tego samego gatunku. Obecnie definicja w *The Free Dictionary* została zmieniona i nie wspomina już o *dramadoc*, a także zaznacza, że utożsamianie docudramy z *docufiction* jest mylne¹⁹. Wiesław Godzic, pisząc o docudramie, używa zamiennie terminu „dokument fabularyzowany”, a elementy docudramy odnajduje np. w filmie Kazimierza Karabasa *Franciszek* (2006), programie Bogusława Wołoszańskiego *Sensacje XX wieku* (TVP2, 1983-2005), serialu fabularnym *Czas honoru* (TVP1, 2008) i fabularyzowanej serii dokumentalnej *Wielkie ucieczki* (TVN, 2006)²⁰. Większość badaczy (ich zdanie podzielam) wytycza jednak wyraźną granicę między docudramą, czyli dramatem fabularnym opartym na faktach (czasem z krótkimi scenami z materiałów archiwalnych), a dokumentem fabularyzowanym (*dramadoc*), zawierającym konwencjonalny materiał dokumentalny obok sekwencji udratyzowanych²¹. W pejzaż wieloletniej dyskusji wokół definicji tych dwóch gatunków nie powinno się oczywiście wpisywać błędne utożsamianie docudramy np. ze *scripted-docu*²².

Przypadek docusoap i scripted-docu

W drugiej połowie lat 90. w Wielkiej Brytanii skryształowała się dojrzała forma *docusoap* i tam właśnie dał się zauważyć jej największy rozkwit. Światowe stacje, zachęczone sukcesem tej hybrydy u widzów brytyjskich, zaczęły realizować

kopie seriali BBC albo nieco różniące się od nich własne wersje narodowe (przykładem polska telenowela dokumentalna produkowana od 1999 r.). Definicja gatunku, ukuta wtedy na podstawie obserwacji powstających seriali, nie budziła większych wątpliwości. Co ciekawe, zgodnie z nią (praktycznie bez modyfikacji) seriele tego typu są realizowane do dziś. Jako że wspomniany okres wiązał się z szybką proliferacją hybrydowych gatunków telewizyjnych, trudności, jakie napotykali wówczas badacze *docusoap* i telenoweli dokumentalnej, były związane głównie z dużą ilością materiału filmowego do przeanalizowania – w Polsce na początku XXI w. większość kanałów telewizyjnych prawie codziennie emitowała tego typu seriele. Osoby zajmujące się wówczas badaniem *docusoap* (a w Polsce telenoweli dokumentalnej) nie miały jednak problemu z rozpoznaniem jej cech dystynktywnych, umiejscowieniem na tle innych hybryd telewizyjnych czy przypisaniem konkretnych produkcji do tego gatunku. Śledząc rozwój telenoweli dokumentalnej od około 2004 r. i bazując na własnym doświadczeniu, wiem, że trudno było ją wtedy pomylić z inną formą. Uważam przy tym – biorąc pod uwagę rozwój gatunków telewizyjnych w kolejnych latach – że *docusoap* i telenoweli dokumentalnej przypisywano wówczas bliższe pokrewieństwo z formami *reality TV* niż się ono wydaje dzisiaj.

Inna trudność związana z pierwszymi badaniami *docusoap* (telenowela dokumentalna sprawiała mniej problemów) dotyczyła zamieszania spowodowanego niekonsekwentnym stosowaniem nazewnictwa, bowiem określenie *docusoap* nie od razu i wtedy jeszcze nie wszędzie się przyjęło, ale też używaniem tej nazwy – głównie przez dziennikarzy – w odniesieniu do produkcji, które z tą kategorią miały niewiele wspólnego. Ówczesne recenzje nowych form telewizyjnych mogą więc dzisiaj wprowadzać w błąd, bowiem bez znajomości materiału filmowego nie możemy mieć pewności, jakiego typu produkcji dotyczą. Również badaczom nie było łatwo klasyfikować i nadawać nazwy nowym zjawiskom – oni też dopiero zdobywali kompetencje w tej materii. Większość dostrzegала jedynie równoczesność powstania *docusoap* i rozkwitu *reality TV*, a niektórzy, jak np. James Monaco²³, uznawali *docusoap* za kolejny etap rozwoju programów *reality*, co jest sprawą bardzo dyskusyjną. Co ciekawe, np. w Niemczech sami nadawcy manipulowali określeniami gatunkowymi swoich produkcji, raz nazywając je *docusoaps*, a raz serialami dokumentalnymi, czego efektem – jak pisze Fritz Wolf – było odbieranie *docusoap* jako formy zarówno rozrywkowej, jak i poważnej, dokumentalnej²⁴. W Polsce mieliśmy do czynienia z podobną sytuacją. Dokumentalny charakter tej formy i wiążące się z nim poważne zamiary twórców ujawniały się w samym nazewnictwie, zaś w Niemczech od początku istniała tendencja do dodawania powagi takim serialom. Wolf pisze, że w stacji SWR mówiło się raczej *Doku-Serie*, dzięki czemu produkcje te nie wydawały się tak splecione strategiami narracyjnymi opery mydlanej; natomiast ZDF rzeczowo nazywała swoje seriele dokumentalnymi opowieściami filmowymi. BBC – w pewnym sensie matka tego gatunku – z dozą autoironii określała (i nadal tak czyni) ten gatunek jako *docusoap*, nie ukrywając jego rozrywkowego charakteru. Inne stacje publiczne – w Niemczech, ale i w Danii czy Szwecji – nazywały go seria dokumentalną (*documentary series*) lub dramatem codzienności (*everyday drama*), zwłaszcza na oznaczenie *docusoap* o poważniejszej tematyce. W Polsce producenci pierwszych seriali tego typu nazywali je telenowelami dokumentalnymi lub *docusoap*, ale wiele późniejszych – zwłaszcza emitowanych w TVP1 i TVP2 – często określano jako seriele dokumen-

talne (takie nazwy pojawiały się w prasie telewizyjnej, w bazie internetowej Film-polski.pl i w napisach początkowych samych seriali). Prawdopodobnie wynikało to z obawy nadawców publicznych przed kojarzeniem ich głównie z rozrywką, a zaniechaniem misji publicznej.

Nazywanie *docusoap* serialem dokumentalnym mnoży wprawdzie nieścisłości i utrudnia ustalenie korpusu badań, ale nie jest błędem, gdyż może odsyłać do definicji ogólniejszych, nie gatunkowych. Przykładowo w XXI w. większy zamęt wprowadzało określanie przez autorów raportów medialnych jako *docusoap* prawie wszystkich programów z rodziny *reality TV*²⁵, czyli odwrotnie niż uważał w 1999 r. James Monaco²⁶ bądź w 2015 r. Wiesław Godzic²⁷, uznający *docusoap* za etap czy pochodną *reality TV*, choć *docusoap* powstała wcześniej. W Niemczech etykietką *docusoap* opatrzone nawet pięcioczęściowy dokument *Das Kanzleramt* (Arte, 2004), pokazujący życie w domu kanclerza i opowiadający historie ludzi, którzy tam pracują (sprzątaczką, dozorca, ministrowie, protokolanci etc.)²⁸. *Docusoap* jest wprawdzie gatunkiem czasów *reality TV* i ma z tymi programami elementy wspólne, ale nazywanie jej serialem *reality* nie uwzględnia cech dystyngowanych tego gatunku.

W drugiej dekadzie XXI w., po latach doświadczeń medialnych z *docusoap*/telenowelą dokumentalną i pomimo niezmienności gatunku, podobny problem ujawnił się w Polsce – i to nie tylko za sprawą dziennikarzy czy nadawców, ale też badaczy. Nie dotyczy on już wyłącznie samego użycia nazwy, ale błędu, który polega na ignorowaniu cech wyróżniających poszczególne hybrydowe gatunki graniczne, posługiwaniu się określeniami potocznymi (dziennikarskimi czy zaczerpniętymi z internetowych forów lub blogów, a kwalifikującymi wszystkie te formy w obrębie jednego worka pojęciowego) oraz odwoływaniu do definicji nieaktualnych bądź nieprecyzyjnych. Sprawa nazewnictwa skomplikowała się w 2010 r., kiedy nastąpiła ekspansja serii *scripted-docu*, którą można porównać z rozwojem *docusoap* na przełomie XX i XXI w. Zaczęły się pojawiać teksty naukowe analizujące tę formę (skądinąd ciekawe; do kilku z nich odwołuję się poniżej), ale ich autorzy nie mogli sobie poradzić z jej poprawnym nazwaniem, a w konsekwencji – z umiejscowieniem wśród innych gatunków. Do jej opisu stosowano nazwy *docusoap*, *docudrama*, a nawet *mockdocumentary*, uznając je za tożsame, chociaż każda z nich odnosi się do innej formy i odmiennego zespołu cech. W najlepszym wypadku używano ogólnego i nieprecyzyjnego określenia „seriale paradokumentalne”, przy czym opisywane programy nie były serialami, tylko seriami²⁹.

Docusoap to niefikcyjny wieloodcinkowy serial telewizyjny, który łącząc styl filmu dokumentalnego (reporterski, sprawozdawczy) z elementami opery mydlanej (struktura i dramaturgia), przez pewien czas pokazuje tę samą grupę ludzi (łączy ich miejsce, profesja lub sytuacja życiowa). To serial o zwyczajnych ludziach i wydarzeniach, zrealizowany przez profesjonalistów w celach rozrywkowych, a czasami „edukacyjnych”, przedstawiający historię w sposób apelujący w pierwszej kolejności do uczuć, a potem do intelektu. Przed kamerami postacie grają same siebie i opowiadają własne autentyczne historie, zestawione w montażu paralelnym. Obok scen dokumentalnych pojawiają się sceny inscenizowane (widz może się tego jedynie domyślać), a łuk napięcia przechodzi z odcinka na odcinek. Ich zadaniem jest przybliżanie widzom nie tyle niezwykłych faktów, ile nieznanymi im, ale codziennymi sytuacjami. Seriale te mają spory potencjał informacyjny

i poznawczy³⁰. Natomiast *scripted-docu* to forma fabularna (najczęściej seria) mająca sprawiać wrażenie dokumentu (a ściślej: *docusoap*), ale jej podstawę stanowi scenariusz, zaś przed kamerami występują aktorzy (zazwyczaj amatorzy)³¹.

Chaos pojęciowy – przykłady

Jak wspominałam, od lat śledzę losy telenoweli dokumentalnej/*docusoap* i z ciekawością sięgam po publikacje na jej temat, najczęściej kierując się tytułem pracy, co niekiedy przynosi duże zaskoczenie. Twórcom jest wszystko jedno, jak recenzenci czy teoretycy sklasyfikują i nazwą ich pracę³². Dla badaczy ma to jednak (lub powinno mieć) większe znaczenie, bo brak precyzji może skutkować mnożeniem błędów i nawarstwiającym się chaosem pojęciowym. Przykładem jest tu tekst z 2013 r.³³, który ma w tytule *docusoap*, ale analizuje popularne w Polsce *scripted-docu*³⁴. Jego autorka uznała za tożsame określenia *docusoap*, *scripted-docu* i *docu reality*, pomijając fakt, że nazwa *docusoap* funkcjonuje już od lat 90. XX w., a w Polsce pierwsza *docusoap* (nazywana także telenowelą dokumentalną), czyli *Szpital Dzieciątka Jezus* (TVP), została zrealizowana w 1999 r. (jej pomysłodawca Stanisław Krzemiński chciał ją nakręcić już w połowie lat 90.). Nazwa *docusoap* nie powstała więc w drugiej dekadzie XXI w. – jak twierdzi badaczka – i nie na użytek wymienionych w artykule programów³⁵. Trudno też się zgodzić z nowatorstwem przypisanym przez autorkę seriom *scripted-docu*, które jej zdaniem polegało *na stwarzaniu pozorów prawdziwości oglądanych treści, co idealnie wpisuje się w obecny etap rozwoju telewizji*³⁶. Jak możemy się dowiedzieć chociażby z wydanej w 2001 r. pracy Jane Roscoe i Craiga Highta³⁷ czy polskich publikacji z roku 2006³⁸ i 2012³⁹, praktyka stwarzania pozorów prawdziwości oglądanych treści sięga kilkudziesięciu lat wstecz. W dokumencie jest stosowana od początku, ale nie stanowi jego cechy gatunkowej. Jest natomiast wpisana w strukturę i definicję np. mockdokumentu, który zaczął powstawać w XX w. (słowo *mockumentary* pochodzi z lat 60., a spopularyzowane zostało w połowie lat 80.). Autorka słusznie zauważa, że strategia ta wpisuje się w – scharakteryzowaną przez nią cytatem z pracy (z 2012 r.) innej badaczki – *telewizję, która multiplikując obrazy, rozwijając procesy inscenizacji, dramatyzacji i estetyzacji, wytworzyła nową przestrzeń, na tyle atrakcyjną, że pojawił się problem w weryfikowaniu tego, co jest autentyczne, a co jest fałszywe*⁴⁰. Tyle że użyte przez nią sformułowanie „obecny etap rozwoju telewizji” sugeruje, że chodzi o telewizję XXI w., a przecież procesy, o których jest mowa w przytoczonym cytacie, pojawiły się wiele lat wcześniej, zaś kierunek rozwoju telewizji zaczęły wytyczać w połowie lat 90.⁴¹

Równie anachroniczne jest stwierdzenie, że *w kontekście współczesnego zjawiska zacierania się granic między rzeczywistością telewizji i realnością codzienności oraz płynności ekranowej narracji trudno określić przynależność tych produkcji do określonego gatunku*⁴². Faktem jest, że w czasach rodzenia się *reality TV*, kiedy powstawały nowe gatunki i panował chaos w ich nazewnictwie, trudno było określić przynależność licznych tytułów do konkretnego gatunku. Niektóre formy opisywano jednak na bieżąco, a w XXI w., zwłaszcza w drugiej dekadzie, ich rozpoznanie jest już znacznie lepsze, a wiele z nich ma już znaczenie ugruntowane w filmo- i medioznawstwie. Intuicja badawcza podpowiada autorce, że nie jest do końca słuszne określanie omawianych programów mianem *docusoap*, jak to najczęściej bywa w ramówkach telewizyjnych. Badaczka obdarza jednak zau-

faniem opisy ramówkowe i na tej podstawie prowadzi dalszy wywód, odwołując się przy tym do definicji *docusoap* z 2001 r., już wówczas wymagającej aktualizacji⁴³, uznającej za ten gatunek paradokumentalne filmy telewizyjne relacjonujące dramatyczne sceny z codziennej pracy jednostek straży pożarnej, policjantów lub pracowników pogotowia ratunkowego. Dziś można je nazwać *victim docu*, ale i wtedy (artykuł Bucknall-Hołyńskiej jest z 2013 r.) – poza tą jedną definicją Hendrykowskiego – nie były one utożsamiane z *docusoap*. W rezultacie tych nieporozumień w tekście dochodzi do pomieszania pojęć *docu-crime* i *court show* z *docusoap*, do pominięcia ich cech dystynktywnych⁴⁴ oraz zbędnego wyjaśnienia, że omawiane programy nie są operą mydlaną. Wycucie badawcze przez chwilę ponownie daje o sobie znać, gdy w tekście pojawia się określenie *scripted-docu*, ale autorka uznaje je za niewłaściwe, wyjaśniając, że oznacza ono inscenizowany dokument, który kojarzy się widzom raczej z filmem fabularyzowanym, ale jednak opartym na faktach. Następnie *docusoap* zostaje skojarzona z *documentary-style reality television*. Wprawdzie rozważania przynoszą konstatację, że *produkcje te wymykają się z jakiegokolwiek dotychczasowej klasyfikacji*⁴⁵, ale kontynuacja wywodu doprowadza do uznania przedmiotu badań za docudramę (choć dyskusja na temat, czym jest *docudrama*, tocząca się od lat 90. w wielu publikacjach⁴⁶, wyklucza materiał filmowy analizowany przez badaczkę), a następnie za serial paradokumentalny – *semidocumentary film* (czy *pseudo-documentary*) i *mockdocumentary*. W artykule uznano, że te dwa pojęcia mogą być stosowane wymiennie, chociaż istota mockdokumentu była już w tym czasie dobrze rozpoznana⁴⁷.

Nieściłości genologiczne i zaniechanie uwzględnienia telewizyjnej dynamiki gatunkowej doprowadziły autorkę do anachronicznych stwierdzeń, jak choćby takiego, że w ostatniej dekadzie (!) widać wzmożone zainteresowanie paradokumentalizmem zarówno w filmie fabularnym, jak i formach telewizyjnych czy Internecie, bądź takiego, że to *docudrama* [autorce chodziło o *scripted-docu*] *dopuszcza do głosu (i to dosłownie) marginalizowaną do tej pory przez telewizję, bo nieuprzywilejowaną grupę społeczną i zaczęła prezentować bliższy odbiorcy obraz świata, bez idealizacji, taki, jaki ma na co dzień*⁴⁸. Dokładnie taką samą zasługę przypisywano dziesięć lat wcześniej prawdziwym *docusoap* (*U nas na Pekinie* /TVP, 2004/, *Złote łany, Serce z węgla* /TVP1, 2001/, *Ja, alkoholik* /TVP2, 2003-2004/ etc.). Zastanawiające jest też traktowanie jako punktu odniesienia dla gatunku, który pojawił się w 2010 r., zagranicznych oper mydlanych z XX w. (i przywoływanie tekstów na ten temat z 1991 r.), a nie mających zupełnie inny charakter rodzimych telenowel, które zaczęły się pojawiać od 1997 r. (*Klan, Złotopolscy* /TVP2, 1997-2010/, potem także *Plebania* /TVP1, 2000-2012/), telenowel dokumentalnych powstających w Polsce od 1999 r. czy chociażby serialu *Świat według Kiepskich* (Polsat, 1999-), który autorka również anachronicznie umieściła w kontekście wyłącznie kryzysu ekonomicznego telewizji i obniżenia się gustu polskiego społeczeństwa, chociaż po pierwszym szoku odbiorczym dość szybko dostrzeżono jego wieloznaczność.

Opisane pobłędzenie genologiczne miało swoje skutki. W 2016 r. wszystkie wymienione nieściłości zostały powtórzone w zamówionym przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji raporcie⁴⁹, którego autorzy w kwestii taksonomii gatunków telewizyjnych powołali się na artykuł Bucknall-Hołyńskiej. Także w 2016 r. został opublikowany kolejny tekst na temat *scripted-docu*, jak można sądzić po doborze materiału badawczego. Autorka, powołując się na ten sam artykuł, uznała serial

fabularno-dokumentalny, telenowelę paradokumentalną, *documentary soap*, *docu-soap* i *scripted-docu* za tożsame i – podobnie jak poprzedniczka – nie ustrzegła się anachronizmu, pisząc, że zarówno pojawienie się telenowel paradokumentalnych, jak i ich popularność, to dający się przewidzieć efekt coraz gwałtowniejszego poszerzania sfery tabloidyzacji zarówno w mediach, jak i w kulturze w ogóle⁵⁰. O coraz gwałtowniejszym poszerzaniu sfery tabloidyzacji można było mówić w latach 90., a w Polsce pod ich koniec. Jednak w 2016 r. to już nie był proces, tylko codzienność (zwłaszcza medialna). Anachronizmem było zresztą samo powołanie się na tekst z roku 2010⁵¹. Artykuł ten zawiera wiele słusznych stwierdzeń, tyle że są to powtórzenia diagnoz stawianych od lat 90. W tekście, który opisuje *scripted-docu*, posługując się określeniem *docusoap*, zostały pominięte pewne związki gatunkowe. *Docusoap* to faktyczna⁵² hybryda dokumentu i opery mydlanej. Natomiast *scripted-docu* to forma fabularna udająca *docusoap* – pojawiła się po okresie niezwyklej popularności *docusoap*/telenoweli dokumentalnej, początkowo jako jej tańszy i łatwiejszy w realizacji „odprysk”, który z racji swego bardziej rozrywkowego charakteru podbił nową grupę publiczności, czyli młodzież, odsuwając *docusoap* w cień. Związek ten widać – o czym autorka nie wspomina – w strukturze przeanalizowanego przez nią odcinka programu *Szkola* (TVN, 2014-2019; TVN7, 2020), która jest powtórzeniem struktury oryginalnych *docusoap*/telenowel dokumentalnych⁵³.

Nieścisłości dotyczące *scripted-docu* pojawiły się w jeszcze innym wariantcie w artykule, którego tytuł zawiera określenie „seriale paradokumentalne”, ale treść dopowiada, że chodzi o „dokumenty ze scenariuszem”⁵⁴. Również ten tekst pokazuje, jak trudne jest klasyfikowanie produkcji telewizyjnych. Nieścisłością jest nazywanie *scripted-docu* serialami, gdyż są to raczej serie, oraz uznanie „seriali paradokumentalnych” za termin używany zamiennie z określeniem „fabularyzowane dokumenty” i polskojęzyczny odpowiednik nazwy *scripted documentaries*⁵⁵. Autor przyjął, że określenie „seriale paradokumentalne” (chodzi o *scripted-docu*) obejmuje wiele form, które dzieli na obyczajowe, będące przedmiotem jego zainteresowania (*Trudne sprawy*, *Dlaczego ja?*, *Ukryta prawda*, *Pamiętniki z wakacji*, *Zdrady*, *Kocham. Enter* /TVN, 2013-/, *Nieprawdopodobne, a jednak...*), sądowe (*Sędzia Anna Maria Wesołowska*, *Sąd rodzinny*), medyczne (*Szpital* /TVN, 2013/) oraz kryminalne (*W-11 – Wydział śledczy* /TVN, 2004-2014/, *Detektywi* /TVN, 2005-2015/, *Malanowski i partnerzy*). Biorąc pod uwagę cechy dystynktywne wymienionych produkcji, trudno się zgodzić z tym podziałem i uznać za gatunkowo tożsame programy tak różne pod względem formalnym, jak *Trudne sprawy*, *Szpital* czy *Pamiętniki z wakacji*, a wyraźnie „teatralny” program *Sędzia Anna Maria Wesołowska* – nawet za paradokument.

Brak płaszczyzny porozumienia

W 2017 r. została opublikowana książka poświęcona *scripted-docu*, który ponownie nazwano serialem paradokumentalnym⁵⁶, dość niefortunnie, gdyż określenie paradokument jest mało precyzyjne. Paradokumentem można bowiem – tylko bardzo ogólnie – nazwać docudramę, *scripted-docu*, mockdokument, *speculative doc*, *script-affine*, *docu-crime*, *victim docu*, a nie tylko *docu-crime*, *scripted-docu* czy tym bardziej *court-show*, jak podaje np. Wikipedia. Nie jest to bowiem nazwa gatunkowa, a takie założenie przyjęła autorka wspomnianej pracy i za synonimy paradokumentu uznała mockdokument, *docusoap* i *semidocumentary*. Konsekwencją

było posądzenie przez nią autorów definicji tych gatunków⁵⁷ o bezrefleksyjne zapożyczanie z języka angielskiego. Trzeba nadmienić, że badaczka odwołała się do definicji z początku XXI w., które w 2017 r. wymagały już uaktualnienia i doprecyzowania (*docusoap* w ogóle nie może być rozpatrywana w kategoriach paradokumentu, bo – upraszczając – można powiedzieć, że jest najbardziej „dokumentalną” hybrydą ze wszystkich faktualnych gatunków granicznych). Uznając wymienione określenia nie za osobne nazwy gatunkowe, a za synonimy paradokumentu, autorka tekstu skrytykowała – jako niesatysfakcjonujące, nieobrazujące w pełni serialu paradokumentalnego i nieukazujące istoty jego fenomenu – paradoksalnie akurat te definicje, które do dziś pozostają aktualne. Chodzi o definicje z 2004 r. autorstwa Wiesława Godzica⁵⁸ i Jerzego Uszyńskiego⁵⁹, które nie mogły być dla autorki zadowolające, bo są znakomicie oddającymi istotę rzeczy definicjami *docusoap*/telenoweli dokumentalnej, a nie ogólnie pojmowanego paradokumentu, a już w szczególności nie *scripted-docu*, który jest przedmiotem jej badań, a który nie istniał jeszcze w czasach, kiedy Godzic i Uszyński formułowali swoje definicje. Brak precyzji genologicznej doprowadził do tego, że autorka książki o *scripted-docu* bezowocnie próbowała badać przedmiot swoich zainteresowań, używając narzędzi przeznaczonych do badania innego materiału. W jej pracy został pominięty fakt, że paradokument, seria i serial to nie są gatunki, bo obejmują zbyt wiele znacząco różniących się od siebie form (w przypadku paradokumentu) lub są po prostu formą organizacji materiału filmowego (seria, serial). Nic zatem dziwnego, że badaczka skarżyła się, iż definicje serialu autorstwa Godzica, Uszyńskiego czy Hendrykowskiego utrudniają identyfikację omawianego przez nią serialu paradokumentalnego, bo przez pryzmat tych definicji patrzyła nie na ogólniejsze pojęcie paradokumentu, a na konkretny gatunek *scripted-docu*.

Moim zamiarem nie jest jednak wytykanie autorce błędów (zwłaszcza że jej pracę cechuje duża intuicja badawcza), tylko wskazanie, jak łatwo wpaść w pułapkę anachroniczności i „worka pojęciowego”, czyli rzekomej synonimiczności, badając pejzaż medialny. Badaczka sama bowiem zauważyła, że w informacjach publicystycznych czy nawet materiałach stacji telewizyjnych często wspólnym mianem „serial paradokumentalny” opatruje się programy, które różnią się tak wyraźnie, że nie sposób uznać ich za egzemplifikacje jednego spójnego gatunku; wydaje jej się to posunięciem marketingowym (jako przykład autorka przywołała hasło „serial paradokumentalny” z Wikipedii). Moim zdaniem nie chodzi tu nawet o marketing. Oczywiście dziennikarze czy nadawcy używają nazwy „paradokument” na określenie wszystkich wymienionych wyżej gatunków, bo w ten sposób projektują oczekiwania odbiorcze przeciętnego widza, niemającego szerokich kompetencji genologicznych, który na tej podstawie podejmie decyzję o obejrzeniu (lub nie) danego programu. Publikacje naukowe z dziedziny mediów mają jednak innego odbiorcę, więc ze wspomnianych źródeł badacze muszą korzystać w wysoce krytyczny sposób oraz konfrontować je z materiałem filmowym. Badaczka zaproponowała w końcu własny wzorzec gatunkowy serialu paradokumentalnego (!), ograniczając jego rozumienie, czyli odrzucając np. programy *Sędzia Anna Maria Wesołowska* czy *W-11 – Wydział śledczy* (zwyczajowo nazywane serialami paradokumentalnymi), gdyż brakowało im cech konstytutywnych dla gatunku⁶⁰. Tym sposobem, niejako okrężną drogą, wyodrębniła jako przedmiot swoich badań tytuły należące do *scripted-docu*⁶¹.

W stronę klasyfikacji⁶²

W 1999 r. James Monaco uznał *docusoap* za kolejny etap rozwoju programów *reality*, ale też zdefiniował tę formę jako opowieść pokazywaną w rzeczywistych warunkach, tyle że w stylu opery mydlanej, w której mieszają się sceny dokumentalne i inscenizowane⁶³. Moim zdaniem wymienione przez niego cechy nie są dystynktywne dla *docusoap*, a przynajmniej dziś już nie wystarczyłyby do odróżnienia tego gatunku od innych. Zresztą sceny inscenizowane i pokazywanie historii w rzeczywistych warunkach występują także w dokumentach, a domeną programów *reality TV* jest to, że prezentują sytuacje nie zastane w rzeczywistości, ale wykreowane specjalnie po to, by je pokazywać w telewizji – właśnie to jest kluczowe dla ich rozpoznania. Pod koniec XX w. *reality TV* definiowano jako formę telewizyjną, która zaciemnia tradycyjne różnice między informacją i rozrywką, dokumentem i dramatem, dyskursem prywatnym i publicznym⁶⁴. W taką definicję można wpisać również *docusoap*, ale to nie zmienia faktu, że *Pierwszy krzyk* (TVP1, 1999) to inny gatunek niż polski *Big Brother* (TVN, 2001-2002; TV4, 2007-2008; TVN7, 2019). Poza tym Monaco (podobnie jak Godzic⁶⁵) nie zwrócił uwagi, że *docusoap* pojawiła się wcześniej od *reality TV*. Richard Kilborn w 2003 r. pisał o pierwszeństwie *docusoap*, ale też o jej krótkim żywocie, i choć nie do końca miał rację, stawiając tę diagnozę, to faktem jest, że popularność *docusoap* przyćmiły gatunki *reality TV*, np. *reality show*. Rozwijały się one równolegle do *docusoap*, ale na tyle zawładnęły strumieniem telewizyjnym w USA i Wielkiej Brytanii, że nie tylko publiczność zaczęła kojarzyć z nimi wszystkie gatunki neotelewizji, ale także liczni badacze uznali *reality TV* za swoisty parasol, pod którym mogli umieścić wiele form, również *docusoap*. Niektórzy nadal tak uważają⁶⁶.

Opisane wyżej nieścisłości stały się dla mnie inspiracją do zaproponowania wstępnej i rozwojowej klasyfikacji hybrydowych faktualnych gatunków telewizyjnych oraz gatunków *reality TV*. Być może będzie ona stanowić punkt odniesienia służący dalszym aktualizacjom i eksploracjom. Pejzaż genologiczny, umownie określane tu jako telewizyjny (choć właściwie, z uwagi na konwergencję, powinien się nazywać medialnym) i nauka o nim muszą błyskawicznie odpowiadać na wyzwania zmiennego środowiska, przy czym proponowane kategoryzacje mogą szybko się dezaktualizować. Wielość form wymusza jednak uporządkowanie i przypisanie poszczególnych produkcji do określonych gatunków, a przede wszystkim wskazanie łączących je związków. Mimo niezwykle dynamicznej sytuacji badacz musi się ponadto oprzeć pokusie całkowitej dowolności taksonomicznej, jako że publikowane wyniki badań mają wydobywać z chaosu, a nie w nim pograżać. Zbyt pochopne kwalifikowanie gatunkowe i poszerzanie zakresów definicyjnych może bowiem prowadzić do zakwestionowania istnienia zjawiska określanego przez daną definicję i zamazania całościowego obrazu, czyli w tym wypadku genologii mediów. W proponowanej klasyfikacji gatunków telewizyjnych pomijam niebędące tu przedmiotem mojego zainteresowania filmy fabularne dające się łatwo sklasyfikować w obrębie kina gatunków, filmy dokumentalne, programy publicystyczne czy informacyjne, a spośród pozostałych wydzielał hybrydowe gatunki faktualne oraz gatunki *reality TV*. Najważniejsze w tej propozycji nie są jednak same nazwy gatunkowe (można je zastąpić innymi, odpowiedniejszymi),

ale wyodrębnienie grup programów na podstawie cech odróżniających je od innych. Trwająca od dawna hybrydyzacja gatunków w Polsce przebiegała w interesujący sposób. Najpierw – wraz z falą *docusoap* – dokument stawał się rozrywką przez ujęcie go w strukturę fabularnej opery mydlanej. Potem – jakby odzwierciedlana w dokumencie rzeczywistość przestała już widza bawić – pojawiła się tańsza od telenoweli dokumentalnej oraz produkcyjnie mniej czasochłonna *scripted-docu*, czyli udająca dokument fabuła z naturszczykami. Wreszcie zaczęto realizować serie fabularne, które udają dokument, a właściwie *docusoap* (z typowymi dla niej komentarzami zza kadru i zwrotami bohaterów do kamery, a nawet opiniami autentycznych konsultantów), ale mają obsadę aktorską (np. *Redakcja. Dział śledczy* /Nowa TV, 2016/, *Lombard. Życie pod zastaw* /TV Puls, 2017-/ czy *Kasta* /TVP, 2020/). Również im trzeba będzie nadać nazwę, bo używane przez nadawców określenie „serial paradokumentalny” niewiele mówi o ich specyfice.

Klasyfikacja w obrębie hybrydowych gatunków faktualnych

Cechy wspólne hybryd faktualnych, pozwalające je odróżnić od hybryd *reality TV*, występują w poszczególnych gatunkach z różnym natężeniem (np. potencjał rozrywkowy). Do gatunków faktualnych zaliczam zarówno formy odnoszące się do faktów, jak i te, które jedynie wykorzystują styl, narzędzia, kody i konwencje właściwe dokumentowi. Są wśród nich takie, które prezentują fakty (np. *docusoap*), takie, które inscenizują fakty w formie fabuły (jak w docudramie czy *scripted-docu*), i takie, które kreują je, używając stylu dokumentalnego (jak w *speculative documentary* i mockdokumencie). Gatunki faktualne mają duży potencjał poznawczy oraz informacyjny, pobudzają do refleksji, nie unikają poważnych treści, chociaż często podają je w lekkiej formie. Są realizowane według scenariusza. Przed kamerami występują osoby, które prezentują swoje prawdziwe historie, albo naturszczycy i aktorzy grający zwykłych ludzi.

Docusoap/telenowela dokumentalna – telewizyjny serial faktualny, którego materiał został zarejestrowany przy użyciu technik dokumentalnych i ustrukturuwany za pomocą środków zapożyczonych od gatunków fikcyjnych, przede wszystkim opery mydlanej; łączy zatem autentyzm dokumentalny (autentyczne postacie i historie) z dramaturgią serialową. Kamera przez dłuższy czas obserwuje określoną grupę „zwykłych” ludzi w ich naturalnym środowisku, a wątki przeplatają się przez wiele odcinków. Przykłady: *Kochaj mnie* (TVP2, 2002-2007), *Serce z węgla, Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym* (TVP1, 2003), *Młodzi lekarze* (TVP1, 2016-2019), *Polscy truckersi* (Discovery, 2015-2018).

Celebrity docusoap – *docusoap* z udziałem celebrytów; zamiast grupy „zwykłych” ludzi, próbujących np. zrobić prawo jazdy, jak w *Driving School* (BBC1, 1997) czy *Nauce jazdy* (TVN, 2001-2002; TTV, 2017-2018), oglądamy zmagania znanych osób w podobnej materii. Przykłady: *Celebrity Driving School* (BBC1, 2003), *My Way* (TVN, 2019).

Przyrodnicza docusoap – serial przyrodniczy opowiedziany w stylu *docusoap*. Jego narracja przypomina dawne Disneyowskie opowieści fabularne o zwierzętach, z tą różnicą, że jest to opowieść serialowa, eksponująca swój charak-

ter telenowelowy. Przykład: *Prywatne życie surykatki* (*Meerkat Manor*, Animal Planet, 2005-2008).

Speculative documentary⁶⁷ (**dokument spekulatywny**) – łączy elementy tradycyjnych filmów dokumentalnych z fikcją spekulatywną. Nie jest jednoznaczna prognozą, ale eksploracją możliwości, połączeniem faktów z elementami, które są albo interpretacją faktycznych wydarzeń, opartą na połączeniu spekulacji i ekstrapolacji naukowej, albo fikcją. Może być filmem science fiction lub zrealizowanym w konwencji mockdokumentalnej, ale wyróżnia go podejście „co, jeśli?”. Do tego gatunku należą filmy i seriale dokumentalne mówiące o przyszłości bądź nieudokumentowanej czy słabo udokumentowanej przeszłości, będące połączeniem formy dokumentalnej (narracja z offu, komentarze ekspertów, napisy etc.) z treścią science fiction. Ich twórcy nie poprzestają na czystej fantazji, wykorzystując też technologię, wiedzę i metodologię naukową. Przykłady: serial *Marsz dinozaurów* (*Walking with Dinosaurs*, BBC, 1999), filmy *Superwulkan – scenariusz katastrofy* (*Supervolcano*, reż. Tony Mitchell, 2005), *Space Odyssey: Voyage to the Planets* (reż. Joe Ahearne, 2004), *Smoki. Urzeczywistniona fantazja* (*Dragons: A Fantasy Made Real*, reż. Justin Hardy, 2005), *2075 – Verbrannte Erde/Les temps changent* (reż. Marion Milne, 2008), *Armageddon – Die längste Nacht* (reż. Stefan Schneider, 2007), *Los Angeles w epoce lodowcowej (L.A. 10 000 B.C.)*, reż. James Younger, 2004).

Mockdokument – fałszerstwo nie jest w nim celem, a środkiem. To fikcyjna zabawa formą dokumentalną obalająca szczegółny, dowodowy status dokumentu filmowego i sugerująca nową relację między publicznością a gatunkiem dokumentalnym. Wystawia na próbę umiejętność rozróżniania prawdy i fikcji oraz pobudza do refleksji dzięki parodii, krytyce i dekonstrukcji. To również hybrydowy tekst audiowizualny w całości bazujący na inscenizacji (bez oszukańczego zamiaru w przeciwieństwie do intencjonalnie fałszywych dokumentów). Wykorzystuje kody i konwencje dokumentalne do zaprezentowania fikcyjnego tematu lub bohatera. Naśladuje różne techniki dokumentalne, a demonstrując łatwość podrobienia formy dokumentalnej, efektywnie obala jej status, problematyzuje doświadczenie odbiorcze lub prowokuje krytyczne zaangażowanie widzów. Mockdokument (albo jego fragmenty) ma wyglądać jak dokument, ale nie może jako dokument funkcjonować i tak też być odebrany czy zaakceptowany przez publiczność. Przykłady: *Ciemna strona księżyca* (*Operation Lune/Dark Side of the Moon/Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*, reż. William Karel, 2002), *Pierwsi na Księżycu* (*Pierwyje na Lunie/First on the Moon*, reż. Aleksiej Fedorczenko, 2005), *Zelig* (reż. Woody Allen, 1983), *Półkobieta* (*HalfAWoman*, reż. Jacek Malinowski, 2000-2008), *Człowiek z reklamówką* (reż. Jakub Polakowski, 2012), *Zdobycy słońca* (reż. Anna Baumgart, 2011).

Script-affine⁶⁸ – formy pokrewne, pośrednie, które nie dają się jednoznacznie przypisać do konkretnego gatunku, gdyż trudno tu określić zakres ewidentnej ingerencji reżyserskiej w materiał dokumentalny albo sam element kreacyjny jest tak obszerny, jak składnik faktyczny. To filmy z przesłaniem dokumentalnym, prezentujące fakty, mające pobudzić widzów do refleksji, ale w znacznie większym stopniu wykorzystujące inscenizację i „naginanie” rzeczywistości, niż robi się to w tradycyjnych dokumentach. Przykłady: *Podróże Dostojewskiego* (*Dostoevsky's Travels*, reż. Paweł Pawlikowski, 1991), *Istnienie* (reż. Marcin Koszałka, 2005), *Na północ od Kalabrii* (reż. Marcin Sauter, 2009), *How*

I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon (reż. Avi Mograbi, 1997), *The Big One* (reż. Michael Moore, 1997), *The Yes Men* (reż. Dan Ollman, Sarah Price, Chris Smith, 2003), *Twarze, plaże* (*Visages, villages*, reż. Agnès Varda, JR, 2017).

Drama documentary, dramadoc⁶⁹ (dokument fabularyzowany) – projekt dokumentalny dodatkowo udramatyzowany dzięki scenariuszowi i grze aktorskiej. Najczęściej odnosi się do historii, fakty przedstawia w sposób tradycyjny (głos z offu, archiwalia, fotografie etc.), a jego narracja jest wzbogacona scenami aktorskimi. Przykłady: *Na odsiecz Wiedniowi* (reż. Lucyna Smolińska, Mieczysław Sroka, 1983), *Miłość i miłosierdzie* (reż. Michał Kondrat, 2019), *Największy dar* (*El mayor regalo*, reż. Juan Manuel Cotelo, 2018), *Gurgacz. Kapelan wyklętych* (reż. Dariusz Walusiak, 2017), *Fatima. Ostatnia tajemnica* (*Fátima, el Último Misterio*, reż. Andrés Garrigó, 2017), *Pilecki* (reż. Mirosław Krzyszkowski, 2015).

Docudrama⁷⁰ (*documentary drama*) – film fabularny (najczęściej bez wplecionych materiałów dokumentalnych). Jest to konwencjonalny projekt dramatyczny dotyczący autentycznych historii (film z obsadą aktorską powstaje na podstawie scenariusza, będącego wynikiem indywidualnej pracy twórczej). To fabularny raport z rzeczywistych wydarzeń współczesnych lub historycznych, dramat niefikcyjny (*non-fictional drama*). Dramaty fikcyjne (*fictional dramas*) wykorzystują rzeczywiste sytuacje jako kontekst historyczny, ale ich twórcy nie twierdzą, że główny wątek przedstawia wydarzenia, które rzeczywiście miały miejsce. *Docudrama* pokazuje prawdziwe zdarzenie, ale dodatkowo kreuje dane, które nie są uznanymi faktami historycznymi czy naruszeniem znanych faktów. Do tego celu służą wymyślone dialogi czy spotkania ludzi, które nigdy nie miały miejsca⁷¹. W niektórych filmach na koniec są pokazywane fotografie lub ujęcia z autentycznymi bohaterami prezentowanych historii, a niekiedy pojawiają się oni w epizodach, obok aktora czy aktorki grających ich postać. Przykłady: serial *Korzenie* (*Roots*, ABC, 1977), filmy *Erin Brokovich* (reż. Steven Soderbergh, 2000), *Taniec pustyni* (*Desert Dancer*, reż. Richard Raymond, 2014), *Wszystkie pieniądze świata* (*All the Money in the World*, reż. Ridley Scott, 2017).

Docu-crime⁷² – autentyczni detektywi lub policjanci biorą udział w inscenizacji rekonstruującej autentyczne śledztwa; grają w nich także aktorzy. Przykłady: *W 11 – Wydział śledczy*, *Detektywi*, *Malanowski i partnerzy*, *Gliniarze* (Polsat, 2016-).

Scripted-docu⁷³ – wyreżyserowane historie „z życia wzięte” z fikcyjnymi bohaterami, granymi przez naturszczyków (czasem aktorów). Serie te do pewnego stopnia udają *docusoap* – odgrywane scenki są komentowane przez narratora z offu i przez poszczególnych bohaterów wprost do kamery (na pasku pojawia się imię, nazwisko i wiek bohatera oraz informacja, kim jest dana osoba albo jaką rolę pełni w prezentowanej historii). Każdy odcinek jest zamkniętą całością, a w uproszczonym scenariuszu jest skumulowanych wiele prawdziwych (i nie tylko) dramatycznych historii. Przykłady: *Trudne sprawy*, *Pamiętniki z wakacji*, *Ukryta prawda*, *Szpital*, *Zdrady*, *Szkoła życia* (TVP2, 2013), *Szkoła*, *Pielęgniarki* (Polsat, 2014-2016), *Śtoiki* (Polsat, 2015), *19+* (TVN, 2016-2019), *Małolaty* (Polsat, 2016-).

Victim documentary⁷⁴ – pokazują autentyczne sytuacje albo rekonstrukcje rozmaitych akcji ratunkowych, w obu wypadkach z udziałem prawdziwych ratowników, strażaków, lekarzy etc. Zazwyczaj w każdym odcinku pojawiają się nowe osoby, których historie przeplatają się najczęściej tylko w obrębie danego odcinka, a łącznikami między odcinkami są jedynie postacie lekarzy czy ratowników, choć

i to nie jest regułą. Przykłady: *Szpital – nagłe przypadki* (*Untold Stories of the ER*, TLC, 2004-2018; Discovery Health Channel, 2005-2010; Discovery Life, 2011-), *Katastrofa w przestworzach* (*Mayday*, Discovery Channel Canada, 2003-), *Na ratunek 112* (Polsat, 2016-), *Stop – Drogówka* (TV4, 2010), *OSP na ratunek* (Fokus TV, 2018-2019).

Court-show⁷⁵ – akcja rozgrywa się na sali sądowej zrekonstruowanej w studiu telewizyjnym, z zachowaniem wszystkich procedur i konwenansów przyjętych przez sądy na co dzień. Formuła odcinka jest dostosowana do przebiegu autentycznych rozpraw sądowych. Świadców, oskarżonych, powodów, publiczność na sali grają zgodnie ze scenariuszem aktorzy, statyści lub osoby wyłonione w castingu. Prawdziwi są obrońcy, oskarżyciele i sędzia, którzy sami przygotowują swoje wystąpienia, bez wsparcia scenariusza. Przykłady: *Sędzia Anna Maria Wesołowska*, *Sąd rodzinny*, *Richterin Barbara Salesch* (SAT.1, 1999-2012).

Docu-show⁷⁶ (*Erlebnisdokumentationen/dokument przeżyć*) – formuła polega na obserwowaniu przez dłuższy czas grupy osób (np. rodziny) przeniesionych w odległe od ich domu miejsce, umieszczonych w obcym środowisku i warunkach życia oraz sytuacjach, jakich dotychczas nie doświadczyli. Celem takiego programu ma być zaobserwowanie zderzenia odmiennych kultur, dlatego uczestnikom nie wyznacza się zadań do wykonania – mają po prostu poradzić sobie w nowej sytuacji. Przykłady: *Sternflüstern: Das Sibirien-Abenteuer* (ZDF, 2004), *Traumfischer* (ZDF, 2004), *Sternflüstern: Jenseits des Polarkreises* (ZDF, 2005).

Living history⁷⁷ (*historical re-creation*) – historyczny rodzaj *docu-show*. Bohaterów konfrontuje się z ich własną kulturą przez symboliczne przeniesienie w przeszłość. Nowoczesna rodzina próbuje przez kilka tygodni żyć na wzór rodziny z wybranej epoki w odpowiednio przygotowanym otoczeniu. Seriale te nie tylko pokazują realia życia w innych czasach, ale też poruszają kwestie wytrwałości i przystosowania człowieka do trudnych warunków bytowania. Przykłady: *The 1900 House* (PBS, 1999-2000), *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR, 2002), *The 1940s House* (Channel 4, 2001), *The Edwardian Country House* (Channel 4, 2002), *Regency House Party* (Channel 4, 2004), *Coal House* (BBC1 Wales, 2007-2008), *Victorian Slum House* (BBC, 2016).

Hoax reality show – program lub tylko jego zapowiedź, który – pod pozorem *reality show* – jest eksperymentem socjologicznym lub akcją społeczną. Przykłady: holenderski *Big Donor Show* (*De Grote Donorshow*, BNN, 2007) – „transplantologiczne” *reality show*, w którym trzej pacjenci rywalizowali o nerkę umierającej na raka kobiety. Zwycięzcę miała wybrać sama dawczyni, poznając historie pacjentów, rozmawiając z ich bliskimi, zaś widzowie mieli wysyłać SMS-y z sugestiami. Stacja BNN, wywołując szok, chciała zwrócić uwagę społeczeństwa na problemy transplantologii. Program zaowocował tysiącami rejestracji w holenderskiej bazie dawców; *Let's Make a Baby* – w 2006 r. BBC 3 zapowiedziała realizację *reality show*, którego uczestnicy mieli zamieszkać w tzw. domu wielkiej płodności. Co tydzień najmniej atrakcyjna osoba miała być z niego usuwana, a zadaniem ostatnich dwóch par było poczęcie dziecka. Zwycięzcy dostaliby do podziału sto tysięcy funtów. Do realizacji nie doszło, bo wszystko okazało się eksperymentem socjologicznym, mającym przetestować granice formatu. Do programu zgłosiło ponad 200 chętnych, a na targach telewizyjnych w Cannes kilkadziesiąt stacji chciało kupić do niego prawa.

Fałszywy dokument – trudno tu mówić o gatunku, ale trzeba odnotować istnienie takiego zjawiska, żeby nie stosowano tej nazwy na określenie mockdoku-

mentów. Intencjonalnie fałszywe dokumenty, czyli takie, których przesłanie było fałszywe, pojawiły się w latach 90. XX w. w Wielkiej Brytanii i Niemczech. W Niemczech wybuchł skandal, który w 1996 r. zakończył się bezprecedensowo skazaniem reżysera Michaela Borna na więzienie za sfalszowanie 16 filmów dokumentalnych (podejmowały one tematy m.in. konfliktów wojennych, niewolniczej pracy dzieci, satanizmu, Klu-Klux-Klanu, szmuglowania narkotyków i ludzi). Z kolei w 1998 r. wybuchł skandal w Wielkiej Brytanii po ujawnieniu w „The Guardian”, że *The Connection* (reż. Marc De Beaufort, 1996), dokument o przemyśle narkotyków, był w dużej mierze oszustwem. Po tym skandalu ujawniono kolejne fałszerstwa w filmach dokumentalnych, *docusoaps* i *talk shows*.

Klasyfikacja w obrębie wybranych gatunków *reality TV*

Gatunki *reality TV* są komercyjne, pełnią funkcję popularnej rozrywki, prezentują zdarzenia i sytuacje nie zastane w rzeczywistości, ale wykreowane na potrzeby telewizji (np. *reality show*). W mniejszym stopniu podlegają zasadom estetyki. Ich potencjał informacyjny i poznawczy jest niewielki, a celem nie jest pobudzanie widzów do refleksji. Mają nierozbudowany scenariusz i ramy akcji. Ich celem jest wywołanie konkretnej zmiany w życiu uczestników programu (np. *makeover*, *personal help*). Skupiają się na rzeczywistych osobowościach, sytuacjach i problemach. Występują w nich prawie wyłącznie naturszczycy, którzy zachowują tożsamość i którym pozostawia się dużą swobodę zachowań oraz pozwala na improwizację. W założeniu uczestnicy mają zachowywać się naturalnie przed kamerą w zaaranżowanej, niekiedy ekstremalnej sytuacji. Wiele programów ma formę konkursów i turniejów. Źródłem satysfakcji odbiorczej jest tu daleko posunięty voyeuryzm (m.in. oglądanie niezainscenizowanych sytuacji konfliktowych i przłamujących rozmaite tabu reakcji uczestników, podglądanie przekraczania granic prywatności). Cechy dystynktywne dla *reality TV* występują w poszczególnych gatunkach z różnym natężeniem.

Reality show⁷⁸ – uczestnicy są tu odizolowani od świata w zamkniętym pomieszczeniu lub odległym miejscu i współzawodniczą o pozostanie w programie, gotówkę czy inne nagrody. Ich codzienne perypetie obserwują kamery. Zwykli, obcy sobie ludzie, których zachowania widz powinien odbierać jako spontaniczne i naturalne, są osadzeni w fikcyjnej sytuacji gry. Przykłady: holenderski *Big Brother* (Veronica, 1999), polski *Big Brother*, *Warsaw Shore: Ekipa z Warszawy* (MTV Polska, 2013), *Ex on the Beach* (MTV, 2014), *Ex on the Beach Poland* (MTV Polska, 2016-2018).

Reality sitcom⁷⁹ – widzowie mogą przez dłuższy czas podglądać codzienne życie znanych osób i ich rodzin. Przykłady: *The Osbournes* (MTV, 2002-2005) – amerykański program przedstawiający domowe życie piosenkarza heavymetalowego Ozzy’ego Osbourne’a i jego rodziny; *Jestem jaki jestem* (TVN, 2003-2004) – pokazujący życie piosenkarza Michała Wiśniewskiego i jego rodziny na czas realizacji umieszczonych w specjalnym domu.

Reality soap – forma zrealizowana metodą obserwacyjną, tzn. polegającą nie tyle na konstruowaniu czy aranżowaniu, ile na wybieraniu i montowaniu nakręconego materiału. Grupa obcych sobie osób przez pewien czas żyje pod jed-

nym dachem, pozwalając, by kamery obserwowały ich relacje interpersonalne; nie są tam jednak zamknięci, prowadzą w miarę normalne życie, mogą ich też odwiedzać znajomi i rodzina. Przykłady: *The Real World* (MTV, 1992-2008; Facebook Watch, 2019-), *The Living Soap* (BBC, 1993), *It's my life! To moje życie* (TTV, 2020).

Celebrity soap – seriale, w których kamera towarzyszy życiu codziennemu celebrytów. Przykłady: *Keeping up with the Kardashians* (E! Entertainment, 2007-2020), *The Real Housewives of Atlanta* (Bravo, 2007-), *Żony Hollywood* (TVN, 2015-), *Królowe życia* (TTV, 2016-).

Game doc – połączenie obserwacji dokumentalnej z turniejem. Jest to *reality show*, ale z większą zadaniowością. Rywalizację oraz zadania cechuje większy stopień trudności oraz ściśle określony regulamin i zasady gry. Uczestnicy są odizolowani od świata i współzawodniczą o gotówkę bądź inne nagrody. Przykłady: *Ekspedycja Robinson* (*Expedition: Robinson*, Sveriges Television AB, 1997), *Survivor* (CBS, 2000-; w Polsce emitowany pt. *Ryzykanci* i *Robinsonowie* m.in. w TVP2 i AXN), *Wyprawa Robinson* (TVN, 2004), *Wyspa przetrwania* (Polsat, 2017-), *Ameryka Express* (TVN, 2016-2018).

Personal help – programy *reality* z eksperckim poradnictwem w zakresie np. żywienia, rodzicielstwa, prowadzenia domu, stylizacji wyglądu, wykonywania rozmaitych zawodów. Przykłady: *Starting Over* (NBC, 2003-2006), *Ramsay's Kitchen Nightmares* (Channel 4, 2004-2014), *Superniania* (TVN, 2006-2008), *Kuchenne rewolucje* (TVN, 2010-), *Kryptonim szef* (*Undercover Boss*, Channel 4, 2010), *Perfekcyjna pani domu* (TVN, 2012-2014), *Złodzieje* (TVN, 2016), *Ostre cięcie* (TVN Style, 2018), *Afera fryzjera* (TVN Style, 2018), *Honey, We're Killing the Kids* (BBC, 2005-2007), *Kochanie, zabijamy nasze dziecko* (TVP2, 2016), *8 wspaniałych* (TVP1, 2020).

Makeover (metamorfozy) – programy na temat ulepszania i przerabiania, które wpływają na zmianę rzeczywistości uczestniczących w nich autentycznych osób; np. ekipa programu (architekci, projektanci wnętrz, budowlancy) remontuje dom doświadczonej przez los rodziny albo specjaliści przeobrażają zaniedbany czy niewymiarowy ogród w funkcjonalny i piękny zakątek. Przykłady: *Nasz nowy dom* (Polsat, 2013-), *Odlotowy ogród* (TTV, 2013-), *Robota na weekend* (Nowa TV, 2018), *Domowe rewolucje* (TVN, 2017-), *Dom nie do poznania* (*Extreme Makeover: Home Edition*, ABC, 2003-2012).

Extreme makeover⁸⁰ – programy związane ze zmianą wizerunku bohatera (np. stylu ubierania się czy fryzury) albo jego wyglądu (z udziałem chirurgów plastycznych, dietetyków, trenerów). Przykłady: *Extreme Makeover* (ABC, 2002-2007), *Druga twarz* (TTV, 2018), *Łabędziem być* (*The Swan*, Fox Broadcasting Company, 2004), *Chcę być piękna* (Polsat, 2006), *Extreme Makeover: Weight Loss Edition* (ABC, 2011-2015), *Sekrety chirurgii* (TVN Style, 2012), *Życie bez wstydu* (TVN Style, 2016).

Lifestyle game – programy z rozmyślną zamianą np. jednego członka rodziny między dwiema rodzinami, zamianą stanowiska pracy lub miejsca zamieszkania. Czasowa roszada prowadzi do skonfrontowania stylu życia bohaterów funkcjonujących w skrajnie odmiennych warunkach. Widzowie śledzą zmagania uczestników z nową rzeczywistością. Przykłady: *Wife Swap* (Chanel 4, 2003-), *Frauentausch* (RTL Zwei, 2004), *Wir tauschen unser Leben* (Kabel 1, 2004), *Schatz mach du mal meinen Job* (Kabel 1, 2004), *Zamiana żon* (TV4, 2007-), *Damy i wieśniaczki* (TTV, 2016-), *Dżentelmeni i wieśniacy* (TTV, 2016-).

Dating show, dating game show – telewizyjne *show* randkowe. Uczestnicy, nie wiedząc o sobie nic albo prawie nic, poznają się w grze i łączą w pary. Przykłady: *Randka w ciemno* (TVP1, 1992-2005), *Kawaler do wzięcia* (TVN, 2003), *Rolnik szuka żony* (TVP1, 2014-), *Ślub od pierwszego wejrzenia* (TVN, 2016-2018), *Magia nagości* (Channel 4, 2016), *Love Island. Wyspa miłości* (Polsat, 2019), *Hotel Paradise* (TVN7, 2020), *Sanatorium miłości* (TVP1, 2019).

Talent contest (talent show) – program, w którym ludzie rywalizują, prezentując swoje talenty z dziedziny rozrywki. Przykłady: *Szansa na sukces* (TVP2, 1993-2012, 2019-), *Pop Idol* (ITV, 2001-2003), *Idol* (Polsat, 2002-2005, 2017), *Taniec z gwiazdami* (TVN, 2005-2011), *Dancing with the Stars. Taniec z gwiazdami* (Polsat, 2014), *You can dance. Po prostu tańcz!* (TVN, 2007-2012, 2015-2016), *The Voice of Poland* (TVP2, 2011-), *Must Be the Music. Tylko muzyka* (Polsat, 2011-2016).

Daily investigation – programy polegające na prowadzeniu autentycznych śledstw dotyczących spraw życia codziennego, np. sprawdzanie rzetelności i profesjonalizmu fachowców lub uczciwości internetowych znajomych. Przykłady: *Usterka* (TVN, 2002-2004; TTV, 2013-), *Catfish* (MTV, 2012-).

Faux reality (spoof show)⁸¹ – odcinkowe programy z podwójnym oszustwem. Część uczestników nie zna wszystkich zasad *show*. Oszukując swoje otoczenie, muszą wykonać niekonwencjonalne zadanie, za które mogą otrzymać pokaźną sumę pieniędzy bądź dobrą pracę, pod warunkiem że wytrwają do końca. W ostatnim odcinku okazuje się, że oni także zostali oszukani przez organizatorów *show*. Przykłady: *Mój wstrętny, tłusty narzeczony* (*My Big Fat Obnoxious Fiance*, Fox Network, 2004), *My Big Fat Obnoxious Boss* (Fox Network, 2004).

Socialtainment⁸² – połączenie kilku form: telenoweli dokumentalnej, programu rozrywkowego, publicystycznego, interwencyjnego, turnieju, interaktywnego konkursu dla widzów i *show* w studiu z udziałem publiczności. Ma zaowocować konkretnymi zmianami w rzeczywistości dwóch rywalizujących ze sobą miasteczek. Przykład: *Miasto marzeń* (TVP1, 2005).

Dalsze zmiany środowiska medialnego wymuszą zapewne korekty, aktualizacje i nowe interpretacje. Być może jednak powyższa i z wielu oczywistych względów niedoskonała propozycja będzie punktem wyjścia do kolejnych badań.

¹ Cyt. za: T. Miczka, *Gatunek*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 43-92.

² M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 108. Autor zauważa, że nikły stopień normatywności gatunków filmowych pozwala twórcom swobodnie łączyć w jednym utworze elementy dwóch i większej liczby różnych gatunków.

³ E. Buscombe, *The Idea of Genre in the American Cinema*, w: *Film Genre Reader III*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2003, s. 12.

⁴ C. Dover, „Crisis” in British Documentary Television: The End of a Genre?, „Journal of British

Cinema and Television” 2004, nr 1 (2), s. 242-259.

⁵ Składają się na nie: 1) umiejętność rozróżnienia form, 2) znajomość zasad „funkcjonowania” oferowanych form w każdym indywidualnym przypadku, 3) umiejętność wykorzystania tej wiedzy przy korzystaniu z oferty medialnej w taki sposób, aby mogło powstać pozytywne doświadczenie użytkownika; zob. G. Hallenberger, *Genrekompetenz*, „TV Diskurs” 2011, nr 56, s. 82 (autor użył określenia „kompetencje gatunkowe”, jednak po polsku brzmi ono dwuznacznie).

⁶ Zob. M. Hendrykowski, dz. cyt.

⁷ S. Neale, *Studying Genre*, w: *The Television Genre Book*, red. G. Creeber, British Film In-

- stitute, London 2001 (reprint w 2004 r.), s. 1-3.
- ⁸ Nie dotyczy to tylko gatunków *stricte* telewizyjnych. Marek Hendrykowski zauważył, że zbiór *istniejących gatunków filmowych nie ma charakteru uniwersalnego. Gatunki filmowe tworzą w dziejach kina zmienne repertuary i konstelacje gatunkowe charakterystyczne dla danego okresu czy stadium rozwoju kinematografii i sztuki filmowej, dostosowane do zmieniających się upodobań i potrzeb publiczności oraz wymogów życia społecznego i kultury filmowej danego miejsca i czasu. Nieustannej ewolucji historycznej podlegają również poszczególne formuły gatunkowe. Przebiega ona każdorazowo między biegunami konwencji i inwencji* (zob. M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 107).
- ⁹ Zob. 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; L. Hachmeister, *Im Supermarkt der Wirklichkeit. Zur Ökonomie des Dokumentarfernsehens*, „Funkkorrespondenz” 1998, nr 45, s. 1-5.
- ¹⁰ Zob. M. Lünenborg, dz. cyt.
- ¹¹ B. Jaskowska, *O kulturze konwencji słów kilka*, „Biuletyn EBIB” 2008, nr 1 (92), <http://www.ebib.pl/2008/92/a.php?jaskowska> (dostęp: 2.10.2020).
- ¹² J. Hay, N. Couldry, *Rethinking Convergence/Culture*, „Cultural Studies” 2011, t. 25, nr 4-5, s. 473-486.
- ¹³ K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwencji mediów*, Universitas, Kraków 2015, s. 8.
- ¹⁴ J. Staiger, *Docudrama*, <https://museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm> (dostęp: 7.12.2020).
- ¹⁵ S. N. Lipkin, *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama As Persuasive Practice*, Southern Illinois University Press, Carbondale – Edwardsville 2002.
- ¹⁶ J. Corner, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press, Manchester – New York 1996, s. 34.
- ¹⁷ D. Paget, *No Other Way to Tell It: Drama-doc/Docudrama on Television*, Manchester University Press, Manchester 1998.
- ¹⁸ Tenże, *No Other Way to Tell It: Docudrama on Film and Television*, Manchester University Press, Manchester – New York 2011.
- ¹⁹ Zob. <https://encyclopedia.thefreedictionary.com/docudrama> (dostęp: 8.12.2020).
- ²⁰ Zob. W. Godzic, „Docudrama”, czyli świadkowanie między trudnymi i łatwymi przyjemnościami, „Kultura Popularna” 2015, nr 2 (44), s. 4-27.
- ²¹ Zob. np. J. Corner, *Drama-Docudrama*, w: *The Television Genre Book*, dz. cyt., s. 32; S. N. Lipkin, D. Paget, J. Roscoe, *Docudrama and Mock-Docudrama: Defining Terms, Proposing Canons*, w: *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, red. G. D. Rhodes, J. P. Springer, McFarland & Company, Jefferson – London 2006, s. 11-26; Richard Kilborn i John Izod piszą, że *drama documentary* korzysta z narzędzi fikcji, ale znacznie powściągliwiej niż *documentary drama*. Zob. R. Kilborn, J. Izod, *An Introduction to Television Documentary*, Manchester University Press, Manchester – New York 1997.
- ²² Zob. J. Bucknall-Hołyńska, *Trudna sprawa z docusoap, czyli patologia życia codziennego*, „Kultura Popularna” 2013, nr 1 (35). Autorka, opisując przykłady *scripted-docu*, nazywa je błędnie *docusoap* i z tym terminem utożsamia określenie *docudrama*. Wiesław Godzic nazywa *scripted-docu* współczesną odmianą *docudramy* i cytując Andrzeja Kozieła, uznaje *scripted-docu* za jej imitację, podczas gdy *scripted-docu* naśladuje *docusoap*. Zob. W. Godzic, dz. cyt.; A. Kozieł, *O gatunkach i formatach telewizyjnych*, w: *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, red. W. Godzic, Z. Bauer, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2015.
- ²³ J. Monaco, *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe* (tłum. H.-M. Bock), Rowohl Taschenbuch Verlag, Hamburg 2000, s. 48. Publikacja jest niemiecką wersją *The Dictionary of New Media*, Harbor Electronic Publishing, New York 1999.
- ²⁴ F. Wolf, *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, Landesanstalt für Medien – Dokumentation, Düsseldorf 2003, s. 96.
- ²⁵ Przykładem może tu być hasło *Doku-soap* w niemieckiej Wikipedii: https://de.wikipedia.org/wiki/Doku-Soap#cite_note-4 (dostęp: 20.10.2020) oraz artykuł *Doku-soaps ab 2000* na stronie Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/1475-82/doku-soaps-ab-2000> (dostęp: 20.10.2020).
- ²⁶ J. Monaco, dz. cyt.
- ²⁷ W. Godzic, dz. cyt.
- ²⁸ Zob. <https://www.fernsehserien.de/das-kanzleramt/episodenguide/0/10917> (dostęp: 20.10.2020).
- ²⁹ Dla porządku przypomnę, że wieloczęściowe formy można podzielić na cykle, serie i seriale. Cykliczność polega na tym, że zespół

osobnych filmów łączy najczęściej tylko temat, poetyka lub idea, natomiast każdy opowiada inną, zamkniętą historię. W kolejnych odcinkach pojawiają się inni główni bohaterowie, zmieniają się miejsca. Zdarza się, że poszczególne części realizuje inna ekipa. Przykładami cyklu fabularnego są np. *Dekalog* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego czy *Opowieści weekendowe* (1996-2000) Krzysztofa Zanussiego, zaś cyklu dokumentalnego – np. *Małe ojczyzny* (TVP2, 1993-). Seria dokumentalna może mieć np. jeden wspólny dla wszystkich odcinków temat przewodni i narratora, ale jej części stanowią formalnie i poznawczo zamknięte całości z relatywnie autonomicznymi wątkami; możemy je oglądać zarówno bez znajomości odcinków wcześniejszych, jak i następnych (np. *Komornicy*, TTV, 2015). Seria fabularna może mieć np. jednego bądź kilku głównych bohaterów, którzy są łącznikami poszczególnych odcinków, ale każdy odcinek ma zamkniętą historię. Postacie są w pewnym sensie unieruchomione jako osobowości i zbyt nie zmieniają. Najczęściej w takich seriach występuje jeden lub kilka wieloodcinkowych wątków (zwykle związanych z głównymi postaciami), które rozwijają się w tle głównego tematu każdego zamkniętego odcinka – np. seria filmów o Fantomasie czy Jamesie Bondzie. Zaś w serialach – dokumentalnych i fabularnych – poszczególnym odcinkom nie są zamkniętymi całościami, ale przez swą konstrukcję mają zachęcić widza do oglądania kolejnych odcinków. W serialach fabularnych postacie mogą się z czasem zmieniać i rozwijać jako osobowości. Odcinki muszą być oglądane chronologicznie, a widz po obejrzeniu danego odcinka jest niejako odsyłany do następnego z obietnicą, że ten na pewno zaspokoi jego ciekawość – w ten sposób serial przywiązuje do siebie publiczność (np. *docusoap*/telenowela dokumentalna *Złote łany* /TVP1, 2000/ lub telenowela *Klan* /TVPI, 1997-).

³⁰ Zdaniem Richarda Kilborna najprostszy przepis na *docusoap* to uzyskać dostęp do grupy ludzi działających w jakiejś konkretnej strukturze lub wykonujących pewną formę profesjonalnej aktywności i filmować ich interakcje, podczas gdy realizują oni swoje wytyczone cele. Według niego istotą *docusoap* jest to, że widzowie są świadkami działań zwykłych ludzi i przyglądają się codziennym wyzwaniom, jakie przed nimi stoją. Główną atrakcją tego gatunku jest

więc możliwość voyeurystycznego spotkania z „prawdziwym życiem” postaci. Zob. *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*, red. J. Izod, R. Kilborn, M. Hibberd, University of Luton Press, Luton 2000, s. 112.

³¹ Zob. C. Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Universitäts-Verlag Konstanz, Konstanz 2011, s. 363; M. Plöger, *Scripted Reality als Möglichkeit der parasozialen Interaktion. Eine Rezeptionsuntersuchung am Beispiel von „Berlin – Tag & Nacht“*, Disserta Verlag, Hamburg, 2013, s. 12.

³² Pogląd wyrażony w rozmowie z autorką przez producenta Stanisława Krzemińskiego. Zob. również: G. Fournier, *British Docudrama*, „In Media. The French Journal of Media Studies” 2013, nr 3: *Cinema and Marketing*, <https://journals.openedition.org/in-media/591> (dostęp: 20.10.2020).

³³ J. Bucknall-Hołyńska, dz. cyt.

³⁴ *Trudne sprawy* (Polsat, 2011-), *Dlaczego ja?* (Polsat, 2010-), *Pamiętniki z wakacji* (Polsat, 2011-2013), *Zdrady* (Polsat, 2013-2017, 2020-), *Nieprawdopodobne, a jednak...* (Polsat, 2012-), *Ukryta prawda* (TVN, 2012-).

³⁵ W czasie kiedy tekst został opublikowany, informacje na ten temat i definicje *docusoap* można było znaleźć w wielu zagranicznych publikacjach, a w Polsce pojawiły się one np. w 2004 r. (w książce Wiesława Godzica, chociaż autor uznał, że *docusoap* to *reality TV* /zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004/, a także w publikacjach Mirosława Przyłipiaka /*Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk – Słupsk 2004/ oraz Jerzego Uszyńskiego /*Telewizyjny pejzaż genealogiczny*, Telewizja Polska S.A., Warszawa 2004/, 2005 (zob. *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2005) czy 2011 (zob. B. Kosińska-Krippner, *Między fikcją a faktami. Docusoap po polsku, czyli telenowela dokumentalna*. „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76).

³⁶ J. Bucknall-Hołyńska, dz. cyt.

³⁷ J. Roscoe, C. Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester – New York 2001.

- ³⁸ B. Kosińska-Krippner, „Mock-documentary” a dokumentalne fałszerstwa, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55; też, *Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktycznych i konwencji w mock-dokumentach*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56, s. 47-72.
- ³⁹ Taż, *Zawłaszczanie dokumentalności przez faktyczność – dokument w przekazach audiowizualnych. Krótki przegląd gatunków i form faktycznych na wybranych przykładach*, w: *Dokument w sztuce współczesnej*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2012.
- ⁴⁰ M. Bogunia-Borowska, *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 23.
- ⁴¹ M. Lünenborg, dz. cyt.; zob. ponadto: taż, *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft. Ein Entwurf*, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2005.
- ⁴² J. Bucknall-Hołyńska, dz. cyt.
- ⁴³ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Wrocław 2001, s. 31.
- ⁴⁴ Autorka zalicza do *docusoap* nie tylko wymienione wcześniej przykłady *scripted-docu*, ale też serie *Malanowski* i *partnerzy* (PolSAT, 2009-2016), *Sędzia Anna Maria Wesołowska* (TVN, 2006-2011), *Sąd rodzinny* (TVN, 2008-2011).
- ⁴⁵ J. Bucknall-Hołyńska, dz. cyt., s. 68.
- ⁴⁶ Por. przypis nr 70.
- ⁴⁷ Por. J. Roscoe, C. Hight, dz. cyt.; R. Kilborn, *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of „Big Brother”*, Manchester University Press, Manchester – New York 2003; S. N. Lipkin, D. Paget, J. Roscoe, dz. cyt.; G. Bayer, *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*, w: *Docufictions...* dz. cyt.; R. Sickles, „It Ain't the Movies! It's Real Life!” *Cinematic Alchemy in Woody Allen's „Woody Allen” D(M)oc(k)umentary Oeuvre*, w: *Docufictions...* dz. cyt.; B. Kosińska-Krippner, *Parodystyczna natura...* dz. cyt. oraz też: „Mock-documentary”... dz. cyt.; M. McCreadie, *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*, Allworth Press, New York 2008.
- ⁴⁸ J. Bucknall-Hołyńska, dz. cyt., s. 71.
- ⁴⁹ *Analiza fenomenu audycji w konwencji docudramy skierowanych do młodzieży. Analiza socjologiczna, medioznawcza i psychologiczna zjawiska. Raport podsumowujący*. Zob. http://www.krmit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/raporty/raport-docudrama-mlodziez_final-3.pdf (dostęp: 12.12.2020).
- ⁵⁰ E. Szkuclarek-Śmiechowicz, *Strukturalno-stylistyczne cechy gatunku a kształtowanie relacji nadawczo-odbiorczych w telenoweli paradokumentalnej „Szkoła”*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 2 (32), s. 49.
- ⁵¹ A. Szynol, *Tabloidy na polskim rynku – bilans zysków i strat*, w: *Tabloidyzacja języka i kultury*, red. I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 103.
- ⁵² Określenia „faktyczny” (w znaczeniu: dotyczący faktów, typowy dla nich czy na nich oparty) używam w odniesieniu do gatunków hybrydowych, które mają pewien związek z rzeczywistością (np. przez autentyczne postacie, wydarzenia, sytuacje, zjawiska) albo wykorzystują elementy form dokumentalnych (poetyka, technika), ale trudno je nazwać dokumentalnymi, gdyż w większym stopniu niż formy dokumentalne cechuje je dostrzegalna dla widza ingerencja realizatorów (elementy kreacji, manipulacji). Gatunki te mają z dokumentem wiele wspólnego – wykorzystują jego narzędzia, techniki, styl, konwencje, cytują go, upodabiają się do niego. Dokumentami jednak nie są, bo najczęściej nie pełnią bezpośrednio funkcji dowodowej czy dokumentującej fakty; jako że z tego względu często mają problemy z zakwalifikowaniem się na festiwalu filmów dokumentalnych, zaczęto dla nich organizować specjalne konkursy czy przeglądy. Owe gatunki najczęściej służą rozrywce, ale także – w przeciwieństwie to gatunków *reality TV* – edukacji czy refleksji nad formą przekazów audiowizualnych. Richard Kilborn używa w ich kontekście określenia *factual/documentary* (zob. R. Kilborn, *Staging the Real...* dz. cyt.).
- ⁵³ O ich strukturze, strategiach, cechach i historii pisałam w „Kwartalniku Filmowym” w 2011 r. Zob. B. Kosińska-Krippner, *Między fikcją a faktami...* dz. cyt.
- ⁵⁴ J. Gulanowski, *Rodzinne opowieści z morałem. Polskie telewizyjne seriale paradokumentalne*, „Wychowanie w Rodzinie” 2013, t. VIII, nr 2, s. 138.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ A. Bronder, *Rzeczywistość od rzeczy. Serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- ⁵⁷ Na temat *docusoap* i *semidocumentary* zob. M. Hendrykowski, *Leksykon...* dz. cyt., s. 31 i 119; na temat *mockumentary* zob. W. Go-

- dzic, *Telewizja i jej gatunki...* dz. cyt., s. 194. W tekście Godzica jest przytaczana definicja mockdokumentu autorstwa Jane Roscoe i Craiga Highta.
- ⁵⁸ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...* dz. cyt., s. 203-204.
- ⁵⁹ J. Uszyński, dz. cyt., s. 94-95.
- ⁶⁰ A. Bronder, dz. cyt., s. 16.
- ⁶¹ Dla zrównoważenia tych zastrzeżeń warto przywołać pozytywny przykład z polskiej literatury przedmiotu. Hanna Jaxa-Rożen w tekście *Między tabu a przyzwoitością. Kilka uwag o polskiej telenoweli dokumentalnej (w: Tabu, etykieta, dobre obyczaje*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009) bez problemu rozpoznała gatunek telenoweli dokumentalnej, odwołując się głównie do wybranych tekstów prasowych z okresu jego największej popularności (1999-2002), kiedy dziennikarze na bieżąco relacjonowali pojawienie się w Polsce owego fenomenu, a nie posługiwali się nazwami uzualnymi (i nieprecyzyjnymi), jak się to stało później, zwłaszcza po 2010 r., gdy pojawiła się kolejna fala hybryd.
- ⁶² Omówione poniżej gatunki są rozmaicie określone, dlatego podaję nazwy, które – moim zdaniem – najlepiej ujmują specyfikę danej formy i nie kolidują znaczeniowo z innymi. Zapożyczam (czasem w nieco innym zakresie) nazwy już funkcjonujące (wśród badaczy, krytyków, twórców i nadawców), chociaż niektóre z nich były użyte incydentalnie. Ponieważ większość omawianych gatunków wywodzi się z obszaru anglojęzycznego, nie chcąc mnożyć bytów, podaję ich nazwy angielskie oraz polskie tłumaczenia w nawiasach bądź też po ukośniku polskie wersje, które się przyjęły.
- ⁶³ J. Monaco, dz. cyt., s. 48.
- ⁶⁴ Zob. R. Kilborn, „How Real Can You Get?": *Recent Developments in „Reality” Television*, „European Journal of Communication” 1994, nr 9; B. Nichols, *Blurred Boundaries*, Indiana University Press, Bloomington 1994; I. Bondebjerg, *Public Discourse/Private Fascination: Hybridization of „True-Life-Story” Genres*, w: *Television: The Critical View*, red. H. Newcomb, Oxford University Press, Oxford – New York 1996.
- ⁶⁵ Badacz uznał *docusoaps* i *mock-documentaries* za klony spod znaku *trash TV* (?), których początkiem był *Big Brother*. Zob. W. Godzic, „*Docudrama*”... dz. cyt., s. 9.
- ⁶⁶ Por. np. A. Y. Goldman, D. Waymer, *Black Women in Reality Television Docusoaps: A New Form of Representation or Depictions as Usual?*, Peter Lang Publishing – International Academic Publishers, New York 2014.
- ⁶⁷ Nazwę zaczerpnęłam ze strony: <https://tropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SpeculativeDocumentary> (dostęp: 20.10.2020).
- ⁶⁸ Nazwę zaczerpnęłam z książki Maximiliane Plöger, z której propozycją klasyfikacji gatunków telewizyjnych nie do końca się zgadzam, ale pojawiają się w niej przydatne w moim podziale nazwy. Zob. M. Plöger, dz. cyt., s. 18.
- ⁶⁹ Określenia *dramadoc* (*drama documentary*) użyłam w znaczeniu przyjętym np. w artykule Lipkina, Pageta i Roscoe (zob. tychże, dz. cyt.).
- ⁷⁰ Jak podaje *Online Etymology Dictionary* (<https://www.etymonline.com/word/docudrama>), termin *docudrama* pojawił się po raz pierwszy w 1957 r. na określenie sztuki Philipa C. Lewisa *We Call to Mind*. Została ona wymieniona w wydawnictwie *Catalog of Copyright Entries*, seria 3, t. 11, cz. 2, nr 1. *Periodicals*, styczeń-czerwiec 1957 (Copyright Office – The Library of Congress, Washington 1958). Podane przeze mnie objaśnienie docudramy nawiązuje do definicji zamieszczonych m.in. w następujących publikacjach: *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/docudrama> (dostęp: 20.10.2020); *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, Cambridge 2016; J. Staiger, dz. cyt.; G. Fournier, *Naming and Labelling Documentary Fiction: No Better Way to Tell It?*, „Film Journal” 2017, nr 4; M. Hendrykowski, *Słownik...* dz. cyt. (przy pewnych modyfikacjach). Gatunek ten (pojmowany zgodnie z podaną przeze mnie definicją) został opisany np. w: E. Breitbart, *From the Panorama to the Docudrama: Notes on the Visualization of History*, „Radical History Review” 1981, nr 25; *BFI Dossier 19: Drama-Documentary*. red. A. Goodwin, P. Kerr, I. Macdonald British Film Institute, London 1983; L. Margulies, *Academy of Television Arts & Sciences: Docu-Drama Symposium*, „Emmy: The Magazine of the American Academy of Arts & Sciences”, lato 1979; T. Hoffer, R. A. Nelson, *The Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966-1978*, „Southern Speech Communication Journal” 1980, nr 45, s. 149-163; D. Paget, *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Manchester University Press, Manchester – New York 1990; R. Carveth, *Amy Fisher and the*

- Ethics of „Headline” Docudramas*, „Journal of Popular Film and Television” 1993, t. 21, nr 3; *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, red. A. Rosenthal, Southern Illinois University Press, Carbondale 1999; *The Television Genre Book*, dz. cyt.; S. N. Lipkin, *Real Emotional Logic...* dz. cyt.; J. Bignell, *Docudramatizing the Real: Developments in British TV Docudrama since 1990*, „Studies in Documentary Film” 2010, t. 4, nr 3; D. Paget, *No Other Way to Tell It: Docudrama...* dz. cyt.; S. N. Lipkin, *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films Based on True Stories*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2011; *The War on Terror: Post-9/11 Television Drama, Docudrama and Documentary*, red. S. Lacey, D. Paget, University of Wales Press, Cardiff 2015; B. Vidal, *Morgan/Sheen: The Compressed Frame of Impersonation*, w: *The Biopic in Contemporary Film Culture*, red. T. Brown, B. Vidal, Routledge, New York – London 2014, s. 140-158; *Docudrama on European Television: A Selective Survey*, red. T. Ebbrecht-Hartmann, D. Paget, Palgrave Macmillan, London 2016.
- ⁷¹ Definicja według *The Television Genre Book*, dz. cyt.
- ⁷² Nazwa stosowana np. przez Sylwię Szostak w artykule *Fiction TV Formats in Poland – Why Bother to Adapt?*, w: *Media Across Borders: Localising TV, Film and Video Games*, red. A. Esser, I. R. Smith, M. Á. Bernal-Merino, Routledge, New York – London 2016.
- ⁷³ Nazwa używana w Polsce powszechnie (choć nie zawsze konsekwentnie) przez nadawców i prasę.
- ⁷⁴ Nazwa występuje np. w: A. Juhasz, *No Woman Is an Object: Realizing the Feminist Collaborative Video*, „Camera Obscura” 2003, t. 18, nr 3 (54), s. 71-97; B. Smail, *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- ⁷⁵ Nazwa występuje np. w: M. Hodak, *Courtshow jako gatunek telewizyjny*, „Kultura – Media – Teologia” 2010, nr 3, s. 8-20.
- ⁷⁶ Nazwę zaproponował w rozmowie z autorką producent Stanisław Krzemiński.
- ⁷⁷ Nazwa używana przez nadawców tego rodzaju programów, np. BBC1. Por. <https://www.bbc.co.uk/programmes/b05t5l7t> (dostęp: 12.12.2020).
- ⁷⁸ Nazwa występuje np. w: W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...* dz. cyt.
- ⁷⁹ Nazwa występuje np. w: J. Morreale, *Revisiting „The Osbournes”*: *The Hybrid Reality-Sitcom*, „Journal of Film and Video” 2003, t. 55, nr 1, s. 3-15.
- ⁸⁰ Nazwa występuje np. w: E. Popiel-Rzucidło, *Telewizyjne metamorfozy a kultura ryzyka. Socjologiczny portret uczestniczek „makeover shows”*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, nr 1, s. 85-99.
- ⁸¹ Alison Hearn nazywa te programy *hoax shows*. Zob. A. Hearn, *Hoaxing the „Real”*: *On the Metanarrative of Reality Television*, w: *Reality TV: Remaking Television Culture*, red. S. Murray, L. Ouellette, New York University Press, New York – London 2009. W mojej klasyfikacji nazwę *hoax reality show* zastosowałam do programów będących eksperymentem socjologicznym lub akcją społeczną.
- ⁸² Nazwa zaczerpnięta z artykułu *Polskie reality-show w TVP*, który zapowiadał rozpoczęcie 13 marca 2005 r. emisji programu *Miasto marzeń*. Zob. <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/polskie-reality-show-w-tvp> (dostęp: 3.12.2020).

**Beata
Kosińska-Krippner**

Doktor nauk humanistycznych w zakresie filmoznawstwa i medioznawstwa; adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; w latach 2011–2020 kierownik Zakładu Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; członkini redakcji „Kwartalnika Filmowego”, w którym w latach 1993–2003 publikowała m.in. roczną kronikę wydarzeń filmowych. Prace naukowe z zakresu historii oraz teorii filmu i telewizji publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych. Współpracowała z kwartalnikiem „Polish Culture”

(1997–2015). Zasiadała w jury Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Lublinie (2013–2014) oraz była członkinią komisji ekspertów przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012–2014). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zajmuje się filmem dokumentalnym w kontekście hybrydowych gatunków granicznych (m.in. mockdokumentem i *docusoap*), historią i teorią gatunków filmowych i telewizyjnych oraz kinem austriackim.

Bibliografia

- Bayer, G.** (2006). Artifice and Artificiality in Mockumentaries. W: G. D. Rhodes, J. P. Springer (red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (ss. 164–178). Jefferson – London: McFarland & Company.
- Bignell, J.** (2010). Docudramatizing the Real: Developments in British TV Docudrama since 1990. *Studies in Documentary Film*, 4 (3), ss. 195–208.
- Bogunia-Borowska, M.** (2012). *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bondebjerg, I.** (1996). Public Discourse/Private Fascination: Hybridization of “True-Life-Story” Genres. W: H. Newcomb (red.), *Television: The Critical View* (ss. 159–192). Oxford – New York: Oxford University Press.
- Breitbart, E.** (1981). From the Panorama to the Docudrama: Notes on the Visualization of History. *Radical History Review*, 25, ss. 115–125.
- Bronder, A.** (2017). *Rzeczywistość od rzeczy. Serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bucknall-Holyńska, J.** (2013). Trudna sprawa z docusoap, czyli patologia życia codziennego. *Kultura Popularna*, 1 (35), ss. 66–75.
- Buscombe, E.** (2003). The Idea of Genre in the American Cinema. W: B. K. Grant (red.), *Film Genre Reader III* (ss. 12–26). Austin: University of Texas Press.
- Carveth, R.** (1993). Amy Fisher and the Ethics of “Headline” Docudramas. *Journal of Popular Film and Television*, 21 (3), ss. 121–127.
- Corner, J.** (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Corner, J.** (2001). Drama–Documentary. W: G. Creeber (red.), *The Television Genre Book* (s. 32). London: BFI Publishing.
- Dover, C.** (2004). „Crisis” in British Documentary Television: The End of a Genre?. *Journal of British Cinema and Television*, 1 (2), ss. 242–259. <https://doi.org/10.3366/JBCTV.2004.1.2.242>
- Ebbrecht-Hartmann, T., Paget, D.** (red.) (2016). *Docudrama on European Television: A Selective Survey*. London: Palgrave Macmillan.
- Fournier, G.** (2013). British Docudrama. *In Media. The French Journal of Media Studies*, 3. <https://journals.openedition.org/inmedia/591>
- Fournier, G.** (2017). Naming and Labelling Documentary Fiction: No Better Way to Tell It?. *Film Journal*, 4. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02467787/document>

- Godzic, W.** (2004). *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Kraków: Universitas.
- Godzic, W.** (2015). „Docudrama”, czyli świadkowanie między trudnymi i łatwymi przyjemnościami. *Kultura Popularna*, 2 (44), ss. 4-27.
- Goldman, A. Y., Waymer, D.** (2014). *Black Women in Reality Television Docusoaps: A New Form of Representation or Depictions as Usual?*. New York: Peter Lang Publishing – International Academic Publishers.
- Goodwin, A., Kerr, P., Macdonald, I.** (red.) (1983). *BFI Dossier 19: Drama–Documentary*. London: British Film Institute.
- Gulanowski, J.** (2013). Rodzinne opowieści z morałem. Polskie telewizyjne seriale paradokumentalne. *Wychowanie w Rodzinie*, 8 (2), ss. 137-153. <https://doi.org/10.23734/WWR20132.137.153>
- Hachmeister, L.** (1998). Im Supermarkt der Wirklichkeit. Zur Ökonomie des Dokumentarfernsehens. *Funkkorrespondenz*, 45, ss. 1-5.
- Hallenberger, G.** (2011). Genrekompetenz. *TV Diskurs*, 56 (2), ss. 82-83.
- Hay, J., Couldry, N.** (2011). Rethinking Convergence/Culture. *Cultural Studies*, 25 (4-5), ss. 473-486. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.600527>
- Hearn, A.** (2009). Hoaxing the “Real”: On the Metanarrative of Reality Television. W: S. Murray, L. Ouellette (red.), *Reality TV: Remaking Television Culture* (ss. 165-178). New York – London: New York University Press.
- Hendrykowska, M.** (red.) (2005). *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Hendrykowski, M.** (1994). *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova.
- Hendrykowski, M.** (2001). *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań – Wrocław: Studio Filmowe Montevideo.
- Hißnauer, C.** (2011). *Fernsehdocumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Hodak, M.** (2010). Court-show jako gatunek telewizyjny. *Kultura – Media – Teologia*, (3), ss. 8-20. https://kmt.uksw.edu.pl/media/pdf/kmt3_hodak.pdf
- Hoffer, T., Nelson, R. A.** (1980). The Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966-1978. *Southern Speech Communication Journal*, 45, ss. 149-163.
- Izod, J., Kilborn, R., Hibberd, M.** (red.) (2000). *From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Boundaries*. Luton: University of Luton Press.
- Jaskowska, B.** (2008). O kulturze konwergencji słów kilka. *Biuletyn EBIB*, 1 (92). <http://www.ebib.pl/2008/92/a.php?jaskowska>
- Jaxa-Rożen, H.** (2009). Między tabu a przyzwoitością. Kilka uwag o polskiej telenoweli dokumentalnej. W: P. Kowalski (red.), *Tabu, etykieta, dobre obyczaje* (ss. 333-337). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Juhasz, A.** (2003). No Woman Is an Object: Realizing the Feminist Collaborative Video. *Camera Obscura*, 18 (3), ss. 71-97. https://academicworks.cuny.edu/bc_publications/186/
- Kilborn, R.** (1994). “How Real Can You Get?”: Recent Developments in “Reality” Television. *European Journal of Communication*, 9 (4), ss. 421-439. <https://doi.org/10.1177%2F0267323194009004003>
- Kilborn, R.** (2003). *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of „Big Brother”*. Manchester – New York: Manchester University Press.

- Kilborn, R., Izod, J.** (1997). *An Introduction to Television Documentary*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Kopecka-Piech, K.** (2015). *Leksykon konwergencji mediów*. Kraków: Universitas.
- Kosińska-Krippner, B.** (2006). „Mock-documentary” a dokumentalne fałszerstwa. *Kwartalnik Filmowy*, (54-55), ss. 190-210.
- Kosińska-Krippner, B.** (2006). Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów faktualnych i konwencji w mock-dokumentach. *Kwartalnik Filmowy*, (56), ss. 47-72.
- Kosińska-Krippner, B.** (2011). Między fikcją a faktami. Docusoap po polsku, czyli telenowela dokumentalna. *Kwartalnik Filmowy*, (75-76), ss. 273-294.
- Kosińska-Krippner, B.** (2012). Zawłaszczanie dokumentalności przez faktualność – dokument w przekazach audiowizualnych. Krótki przegląd gatunków i form faktualnych na wybranych przykładach. W: I. Kiec (red.), *Dokument w sztuce współczesnej* (ss. 106-122). Poznań: Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.
- Kozieł, A.** (2015). O gatunkach i formatach telewizyjnych. W: W. Godzic, Z. Bauer (red.), *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania* (ss. 237-258). Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- Lacey, S., Paget, D.** (red.) (2015). *The War on Terror: Post-9/11 Television Drama, Docudrama and Documentary*. Cardiff: University of Wales Press.
- Lipkin, S. N.** (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Lipkin, S. N.** (2011). *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films Based on True Stories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lipkin, S. N., Paget, D., Roscoe, J.** (2006). Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. W: G. D. Rhodes, J. P. Springer (red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (ss. 11-26). Jefferson – London: McFarland & Company.
- Lünenborg, M.** (2005). *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft. Ein Entwurf*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Margulies, L.** (1979). Academy of Television Arts & Sciences: Docu-Drama Symposium. *Emmy: The Magazine of the American Academy of Arts & Sciences*, lato, ss. D2-D40.
- McCreadie, M.** (2008). *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*. New York: Allworth Press.
- Miczka, T.** (1998). Gatunek. W: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych* (t. 10, ss. 43-92). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Monaco, J.** (2000). *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe* (tłum. H.-M. Bock). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Morreale, J.** (2003). Revisiting “The Osbournes”: The Hybrid Reality-Sitcom. *Journal of Film and Video*, 55 (1), ss. 3-15. www.jstor.org/stable/20688400
- Neale, S.** (2004). Studying Genre. W: G. Creeber (red.), *The Television Genre Book* (wyd. 2, ss. 1-3). London: British Film Institute.
- Nichols, B.** (1994). *Blurred Boundaries*. Bloomington: Indiana University Press.
- Paget, D.** (1990). *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Paget, D.** (1998). *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press.

- Paget, D.** (2011). *No Other Way to Tell It: Docudrama on Film and Television*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Plöger, M.** (2013). *Scripted Reality als Möglichkeit der parasozialen Interaktion. Eine Rezeptionsuntersuchung am Beispiel von „Berlin – Tag & Nacht“*. Hamburg: Disserta Verlag.
- Popiel-Rzucidło, E.** (2015). Telewizyjne metamorfozy a kultura ryzyka. Socjologiczny portret uczestniczek „makeover shows”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 11 (1), ss. 85–99. http://uw.edu.pl/mkks/wp-content/uploads/06-Popiel-Rzucidlo_E.pdf
- Przylipiak, M.** (2004). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk – Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Roscoe, J., Hight, C.** (2001). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Rosenthal, A.** (red.) (1999). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sickles, R.** (2006). “It Ain’t the Movies! It’s Real Life!” Cinematic Alchemy in Woody Allen’s “Woody Allen” D(M)oc(k)umentary Oeuvre. W: G. D. Rhodes, J. P. Springer (red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Film-making* (ss. 179–190). Jefferson – London: McFarland & Company.
- Smaill, B.** (2010). *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Szkudlarek-Śmiechowicz, E.** (2016). Strukturalno-stylistyczne cechy gatunku a kształtowanie relacji nadawczo-odbiorczych w telenoweli paradokumentalnej „Szkoła”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 2 (32), ss. 49–61. <http://dx.doi.org/10.18778/1505-9057.32.04>
- Szostak, S.** (2016). Fiction TV Formats in Poland – Why Bother to Adapt?. W: A. Esser, I. R. Smith, M. Á. Bernal-Merino (red.), *Media Across Borders: Localising TV, Film and Video Games* (ss. 167–182). New York – London: Routledge.
- Szynol, A.** (2010). Tabloidy na polskim rynku – bilans zysków i strat. W: I. Kamińska-Szmaj, T. Piekot, M. Poprawa (red.), *Tabloidyżacja języka i kultury* (ss. 91–104). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Uszyński, J.** (2004). *Telewizyjny pejzaż genologiczny*. Warszawa: Telewizja Polska S.A.
- Vidal, B.** (2014). Morgan/Sheen: The Compressed Frame of Impersonation. W: T. Brown, B. Vidal (red.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, (ss. 140–158). New York – London: Routledge.
- Wolf, F.** (2003). *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien – Dokumentation.

Keywords:

factual
hybrid genres;
classification of
TV genres;
docusoap;
scripted-docu;
reality TV

Abstract

Beata Kosińska-Krippner

**Genological Problems with the Television Landscape:
A Proposed Classification of Factual Hybrid and Reality
TV Genres**

Syncretism and hybridization, inscribed in the definition of the film genre, have become a genre distinguishing feature for many television forms that appeared in the times of neo-television. The docusoap wave in the mid-1990s and the dynamic proliferation of other hybrid genres made many viewers and commentators feel lost in the TV genre landscape. In Poland, history repeated itself with another wave of proliferation of new TV genres and the emergence of scripted-docu. However, this time the conceptual chaos also affected scientific works. The author identifies the phenomenon of secondary conceptual blurring of genre names from the area of television genology in the second decade of the 21st century. Using a few selected examples, she describes the struggle of researchers with classifying, and above all naming, television hybrid genres, and the consequences of genological problems. She also presents a proposal for the classification of borderline television genres, which is to help partially control the conceptual chaos in this area. In her classification, the author separates the group of factual hybrids from reality TV hybrids.