

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.853>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Dawid Junke
Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-4894-994X>

Współzawodnictwo czy współpraca? Formalne i przemysłowe zależności kina i telewizji

Słowa kluczowe:
telewizja kinowa;
seriale telewizyjne;
serie epizodyczne;
streaming

Abstrakt

Autor opisuje wzajemne zależności między kinem i telewizją, skupiając się na formach przekazu charakterystycznych dla obu mediów – filmie i serialu. Współzawodnictwo i współpraca między tymi mediami są przedstawione w kontekście różnic technicznych i przemysłowych. W centrum uwagi znajdują się tzw. seriale telewizyjne nowej generacji, które często są charakteryzowane jako mające „kinową jakość”. Mimo retorycznego zabarwienia tego typu porównania mają pewien potencjał analityczny, który ujawnia się w toku analizy narracji i *mise-en-scène* produkcji takich jak *Rodzina Soprano*, *Sześć stóp pod ziemią* i *Żagubieni*, a także starszych tytułów, m.in. *Strefa mroku*. Autor wskazuje, że za „filmowe” w swoim charakterze bywają uznawane zarówno serie epizodyczne, jak i silnie zserializowane produkcje platform streamingowych, które zgodnie z rozpoznaniem Amandy D. Lotz są przedstawiane jako „telewizja dystrybuowana internetowo”, a nie zupełnie nowe medium.

COVID-19 do reszty rozchwiał niestabilny i w czasach przedpandemicznych globalny rynek medialny. Najpierw Universal, a później pozostałe wielkie hollywoodzkie studia filmowe zawiesiły tzw. system *holdbacks*¹ i zadecydowały o symulanicznym wprowadzaniu swoich największych produkcji na ekrany kinowe i do oferty platform streamingowych. Najgłośniejszym ruchem w tym zakresie okazała się bodaj decyzja Warner Bros., zgodnie z którą wszystkie produkcje studia w 2021 r. będą miały równoczesne premiery w kinach i na HBO Max, platformie-córce konglomeratu TimeWarner². Decyzja Warnerów spotkała się ze zdecydowaną krytyką nie tylko ze strony bezpośrednio zaangażowanych – sieci multipleksów czy kinarzy niezrzeszonych – ale również artystów kojarzonych z wytwórnią. Współpracujący z Warner Bros. od 2002 r. Christopher Nolan stwierdził w głośnym oświadczeniu, że *kilku spośród najważniejszych dla całego przemysłu filmowców i większość najistotniejszych gwiazd filmowych poszła spać z przekonaniem, że pracują dla najlepszego studia filmowego, a obudziła się jako pracownicy najgorszego serwisu streamingowego*³. Liczne głosy oburzenia ze strony środowiska skłoniły Warner Bros. do przedstawienia swojego ruchu jako swoistego eksperymentu oraz ogłoszenia powrotu do ekskluzywnej dystrybucji kinowej w 2022 r. (przy czym uprzywilejowane okno dystrybucyjne zostanie ograniczone do zaledwie 45 dni)⁴. Choć relatywnie dobre wyniki kasowe pierwszych dużych premier okresu letniego w Stanach Zjednoczonych mogą skłaniać kinofilów do umiarkowanego optymizmu, wielu komentatorów uważa, że powrót do przedpandemicznego porządku jest niemożliwy. Szef działu krytyki filmowej w „Variety”, Owen Gleiberman, stwierdził wręcz w jednym ze swoich felietonów, że *starcie pomiędzy kinowym a streamingowym modelem dystrybucji, które rozegra się w ciągu najbliższego roku, a może dekady, już teraz przybrało rozmiary przegrzanej wojny kulturowej. Iść czy nie iść [do kina]? Wierzyć w prymarność wspólnotowego, katarskiego, wielkoekranowego doświadczenia czy uznać je za nadęty, niemodny relikw? Nikt nie myślał w ten sposób o starciu pomiędzy kinem a kasetami VHS czy płytami DVD*⁵; *przemysł błyskawicznie przekształcił te technologie w rynki podporządkowane, które pomogły przedłużyć filmom [przeznaczonym w pierwszym rzędzie do dystrybucji kinowej] obecność na rynku. Streaming jednak zmienił tę zależność. Dwa radykalnie odmienne sposoby doświadczania filmowej rozrywki (kino kontra dom) będą teraz ze sobą rywalizowały jak nigdy dotąd i na pewnym poziomie jest to walka o pełną pulę. Na ten moment telewizja wygrała konkurs na bycie „cool”*⁶.

Gleiberman wykazuje się niewątpliwie właściwą dla felietonu przesadą, nie da się jednak ukryć, że różnice pomiędzy kinem a telewizją gwałtownie się zatarły w ciągu ostatnich dwóch dekad. Zbliżenie obu mediów objawia się nie tylko w sferze finansowej – ósmy sezon *Gry o tron* (*Game of Thrones*, prod. D. Benioff, D. B. Weiss, HBO 2011-2019) dysponował budżetem w wysokości 90 milionów dolarów, a pierwszy sezon planowanej adaptacji *Władcy pierścieni* ma kosztować Amazon aż 465 mln⁷ – czy w coraz częstszych występach wielkich gwiazd kina na szklanym ekranie, ale również w warstwie formalnej. Z drugiej strony, najbardziej kasowa franczyza kina ostatnich lat, Marvel Cinematic Universe, charakteryzuje się daleko posuniętą serialowością⁸. Czy jednak zasadna jest przedstawiona przez Gleibermana teza o starciu mediów i potencjalnej kanibalizacji kina przez telewizję i streaming? W niniejszym artykule postaram się pokrótce przedstawić wzajemne zależności pomiędzy kinem a telewizją zarówno na poziomie produkcji, jak i formy charakterystycznej dla obu mediów – filmu i serialu. W wywodzie pominię

natomiast właściwie nieprodukowane już współcześnie klasyczne seriale kinowe i filmy telewizyjne, które nadal trafiają na szklany ekran, ale – jak się wydaje – również i one są wypierane przez miniseriale. Skupię się też na przemyśle medialnym Stanów Zjednoczonych jako przykładzie bodaj najjaskrawszym z perspektywy historycznej i największym eksporterze treści filmowych i telewizyjnych. Chcę również zaznaczyć, że będę traktował platformy streamingowe nie jako nowe medium wrogie wobec zarówno kina, jak i telewizji, ale raczej jako *telewizję dystrybuowaną internetowo*. Założenie to przyjmuję za Amandą D. Lotz, która w *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television* pisze: „Medium” ugruntowane jest nie tylko w możliwościach technologicznych, ale również w charakterystyce tekstualnej, praktykach przemysłowych, zachowaniach publiczności i rozumieniu kulturowym. Kombinacja tych czynników skłania do uznania wielu form dystrybuowanego cyfrowo wideo za części „telewizji”⁹. Jak postaram się wykazać w dalszej części wywodu, wskazywana przez Amandę Lotz ciągłość pomiędzy *telewizją dystrybuowaną naziemnie/kablowo/satelitarnie* a streamingiem jako *telewizją dystrybuowaną internetowo* ujawnia się również w postaci seriali i wciąż do pewnego stopnia – mimo przesunięcia dramaturgicznych akcentów spowodowanego technicznymi afordancjami – jest zakorzeniona w tradycji wypracowanej w ramach telewizji tradycyjnej.

Kino i telewizja – krótka historia współzawodnictwa i współpracy

Z perspektywy przedstawicieli generacji Z, wychowanej w epoce wszechobecnego wideo, oglądających treści audiowizualne w formie cyfrowej zarówno w kinie – z projektorów korzystających z pakietów DCP zamiast szpul z taśmą celuloidową – jak i na ekranie domowego smart TV czy mieszczącego się w kieszeni smartfona, jedyną wyraźną różnicą pomiędzy poszczególnymi formami obcowania z obrazami jest rozmiar ekranu. Przez ponad pół wieku współistnienia kina i szeroko dostępnej telewizji analogowej owe różnice pomiędzy mediami były jednak oczywiste – film rejestrowano, jak sama nazwa wskazuje, na materiale światłoczułym, wyświetlanym następnie podczas pokazu na ekranie; telewizja była natomiast domeną ulotnego przekazu, w ramach którego obraz był przesyłany na duże odległości. Na wczesnym etapie rozwoju, kiedy telewizja elektroniczna (wcześniej podejmowano próby z wariantem mechanicznym) zdobywała popularność w Stanach Zjednoczonych, zasadnicze różnice formalne pomiędzy oboma mediami wynikały wprost z różnic w wyświetlaniu.

Forma programów telewizyjnych od narodzin medium była ograniczana przez skąpe możliwości nowej technologii: pod koniec lat 30. XX w. 10-calowe odbiorniki RCA, najpopularniejszy podówczas sprzęt do odbioru telewizji, wyświetlały kadr w formacie 1.33:1, złożony z zaledwie 525 linii na klatkę¹⁰. Rozmiar ekranu rósł powoli: w latach 50. największe odbiorniki mogły pochwalić się przekątną 16 cali, a granicę 27 cali – bardzo małą z dzisiejszej perspektywy – dostępne w sprzedaży detalicznej modele osiągnęły dopiero w latach 80.¹¹ Stąd nie tylko serwisy informacyjne czy *talk shows*, ale i seriale fabularne, będące głównym przedmiotem analizy w niniejszym artykule, tworzono przez lata w kontekście wymienionych ograniczeń: kamerę telewizyjną sytuowano blisko aktorów, tak aby ich sylwetki, ukazywane zazwyczaj w planie amerykańskim i zbliżeniach, były wy-

rażnie widoczne na niewielkim ekranie; z tego też powodu stosowano mniej wystawną scenografię niż w przypadku produkcji tworzonych z myślą o projekcji w kinie (dodatkowym ograniczeniem w pierwszych latach funkcjonowania telewizji stanowiły warunki techniczne na planie – wymagane do oświetlenia planu telewizyjnego reflektory były tak silne, że potrafiły doprowadzić do wrzenia wody w wykorzystywanym przez realizatorów reklamy samochodów akwarium i zabić pływające w nim ryby¹²).

Na formę wczesnych programów telewizyjnych wpływał również sposób pozyskiwania treści, który opierał się na adaptowaniu formatów popularnych w szerzej dostępnych mediach. Jak celnie zauważa David Marc, *wprowadzenie nowego medium masowej komunikacji zachodzi zazwyczaj, kiedy zostaje dostrzeżone opłacalne, komercyjne zastosowanie dla nowej technologii. Trzeci element niezbędny do uruchomienia medium, zawartość (czyli to, co będzie przedmiotem komunikacji), często traktuje się jako kwestię marginalną. W efekcie początkowy okres rozwoju medium zazwyczaj jest zdominowany przez adaptacje dzieł popularnych w poprzednich mediach, które następnie ewoluują wraz ze zmieniającymi się warunkami*¹³. Tak też było w przypadku amerykańskiej telewizji – zamiast jednak sięgać po gwiazdy i gatunki znane z nieco starszego medium audiowizualnego, a więc kina, właściciele stacji telewizyjnych zwrócili się ku radiu – środkowi przekazu pozbawionemu wymiaru wizualnego, ale bliskiemu telewizji w natychmiastowej naturze przekazu. Dopasowanie formalne było zresztą kwestią drugorzędą, większe znaczenie miał fakt, że pierwsze kanały telewizyjne zostały stworzone na bazie istniejących już stacji radiowych. Właśnie od radia zaczynała wielka trójka dzisiejszych gigantów rynku medialnego w Stanach Zjednoczonych, a więc CBS, NBC i ABC¹⁴; wśród pionierskich kanałów telewizyjnych jedynie DuMont Television Network nie miał radiowego zaplecza. Nic więc dziwnego, że pierwszymi gwiazdami telewizji zostały osobistości medialne znane wcześniej z radia (wystarczy wymienić Roda Skeltona, Eda Sullivana, Eddiego Cantora lub Kena Murraya) czy z desek teatrów wodewilowych. Przenikania te nie ograniczały się tylko do przepływu gwiazd, ale również gatunków: właśnie z wodewilu, poprzez radio, dotarł do telewizji jeden z gatunków najbardziej z nią kojarzonych, a więc sitcom¹⁵. Na szklanym ekranie długo królowały również *variety shows* (program Eda Sullivana był jedną z najpopularniejszych pozycji w ramówce CBS w latach 1948-1970). Transfer talentów i formatów z radia do telewizji miał też negatywne konsekwencje – wczesne audycje telewizyjne krytykowano za monotonię i minimalizm. Mimo tych ograniczeń w latach powojennych odbiornik telewizyjny zdobywał szturmem salony amerykańskich rodzin z klasy średniej, które – ze szkodą dla kina – przenieśli się wtedy z pełnych sal kinowych znajdujących się w centrach miast na rozległe, słabo spenetrowane przez przemysł kinowy przedmieścia¹⁶. W obliczu konkurencji ze strony raczkującego medium kino starało się podkreślić swoje unikatowe walory – to właśnie zagrożenie ze strony telewizji podawane jest zazwyczaj jako jeden z głównych powodów zastąpienia klasycznego formatu Akademii różnymi wariantami obrazu panoramicznego.

Chociaż kino i telewizja rywalizowały o uwagę widzów, to największe hollywoodzkie studia nie zawsze widziały w nowym medium groźnego rywala. Jak podkreśla William Uricchio, *Paramount był właścicielem czterech z dziewięciu pierwszych stacji telewizyjnych w USA, wśród których znajdowała się pierwsza stacja w Los*

Angeles, KTLA. Co wymowne, starały się ją kupić również między innymi MGM, Warnerowie, Disney i spółka zależna 20th Century Fox, zarządzająca kinami na Zachodnim Wybrzeżu¹⁷. Uricchio wspomina także o innych przedsięwzięciach łączących oba media na wczesnym etapie rozwoju, w tym o niemieckich eksperymentach z wyświetlaniem w kinie relacji na żywo i o podobnym amerykańskim projekcie *telewizji kinowej*, który cieszył się powodzeniem na przełomie lat 40. i 50.¹⁸ Hollywoodzkie studia produkowały też seriale i programy telewizyjne dla największych stacji: RKO już w 1946 r. realizowało w ramach syndykacji teleturniej *Do You Know?* i program *Ten Years Ago Today*, od 1952 r. działania na tym polu podjęła również Columbia (która do produkcji telewizyjnej oddelegowała spółkę zależną Screen Gems), Universal, MGM i Disney¹⁹. Zaledwie osiem lat później aż 40 proc. programów telewizyjnych było produkowanych przez wielkie studia filmowe. Współpraca ta mogłaby się zapewne zacieśniać jeszcze bardziej, gdyby nie nacisk, jaki na studia filmowe wywierały niezależne sieci kin.

W epoce globalnego Hollywood zarówno studia, jak i stacje telewizyjne zostały włączone do potężnych konglomeratów medialnych²⁰. Obecnie Universal i NBC znajdują się w rękach telekomunikacyjnego giganta Comcast (który dysponuje również serwisem streamingowym Peacock); Paramount, CBS i serwis SVOD Paramount+ należą do koncernu Viacom; Walt Disney Company ma w swoich strukturach poza studiem filmowym między innymi kanał ABC (a po przejęciu aktywów 20th Century Fox również grupę stacji kablowych FX Networks) i serwisy streamingowe Disney+ oraz Hulu²¹; studio Warner Bros. – serwis HBO Max oraz m.in. kanały HBO; The CW i CNN są kontrolowane przez największą firmę komunikacyjną na świecie – AT&T²². Zatem przynajmniej od lat 80. największe ogólnodostępne i kablowe stacje telewizyjne oraz studia filmowe są sprzężone mocnymi więzami korporacyjnej synergii. W tym modelu funkcjonowania każdy z elementów medialnego megasystemu ma wspierać pozostałe, a zyski z poszczególnych pól eksploatacji, jakkolwiek wyglądałby ich podział, trafiają ostatecznie do jednej kieszeni.

Między strumieniem telewizji linearnej a wolnością wyboru streamingu

XI Muza od początku swojego istnienia była budowana na fundamentach audycji typu *non-fiction*. Programy na żywo stanowią o specyfice medium, odróżniając je od celuloidowego poprzednika. Jane Feuer argumentuje, że indeksalny stosunek telewizyjnego obrazu do rzeczywistości jest podstawą ontologii tego środka przekazu²³. Historia telewizji to w dużej mierze historia przekazów na żywo: od pierwszych transmisji wydarzeń sportowych, przez telewizję śniadaniową i serwisy informacyjne, po *reality talent show* – wszystkie popularne programy podkreślają swoją natychmiastowość i realność. Owa realność ma wynikać właśnie z faktu, że wydarzenia są pokazywane bezpośrednio w trakcie ich trwania. Jak zauważa Feuer, w interesie telewizyjnej ideologii leży niedopuszczanie do świadomości widzów faktu istnienia natychmiastowego elektronicznego montażu, pozwalającego sprawnie manipulować nawet obrazem nadawanym *w czasie rzeczywistym* (który, co skądinąd wiadomo, tak naprawdę nie jest realizowany bez opóźnień), a zatem *jest możliwe, że technologię wideo postrzegamy jako bardziej „realną”, ponieważ przemysł*

telewizyjny *wmawia nam, iż jest ona „na żywo”*²⁴. John Belton z Rutgers University dodaje, że nawet seriale fabularne, nagrywane i montowane z dużym wyprzedzeniem przed emisją, są wpisane w tę logikę z powodu ich miejsca w Williamsowskim strumieniu (*flow*) treści – program telewizyjny, jaki można współcześnie odnaleźć w drukowanych tygodnikach czy w postaci cyfrowej EPG (*Electronic Program Guide*), jest pozostałością po segmentowej przeszłości telewizji, w której poszczególne programy były od siebie wyraźnie oddzielone. Bezpośredni kontakt z telewizją ujawnia jednak jej strumieniowość: napisy końcowe w większości komercyjnych stacji są wyświetlane na niewielkiej części ekranu, pozostała przestrzeń jest zdominowana przez zwiastuny zapowiadające kolejną pozycję z ramówki. Poszczególne części programu nie dają się od siebie oddzielić: serial płynnie przechodzi w serwis informacyjny, serwis w relację sportową, relacja w talk-show, a wszystko to połączone jest spoiwem reklam.

Według Beltona, mimo że *time-shifting* [opcja umożliwiająca pauzowanie i przewijanie programów nadawanych na żywo w telewizorach smart tv i przystawkach typu *set-top box*], *audycje internetowe*, *streaming* i *wideo na życzenie* pozornie zakłóciły *teraźniejszość telewizji naziemnej i kablowej poprzez oddanie widzom kontroli nad czasem transmisji, to tego typu reprodukcja funkcjonuje raczej jako forma „opóźnionej teraźniejszości” niż jako „teraźniejsza przeszłość” filmu kinowego*²⁵. To spostrzeżenie wydaje się dobrze opisywać doświadczenie zatrzymywania i przesuwania strumienia telewizyjnego przy użyciu cyfrowych dekoderów telewizyjnych, współczesne serwisy SVOD znacznie bardziej jednak odbiegają od dominującego w linearnej telewizji wrażenia natychmiastowości i opóźnionej teraźniejszości charakteryzującej *time-shifting*. Netflix, HBO GO/Max czy Amazon Prime akcentują raczej wybór, oferują również osobny interfejs, wyraźnie odróżniający się od reszty medialnego doświadczenia. Wybory dokonywane przez użytkownika platformy streamingowej są zatem fenomenologicznie bliższe dylematom kinomana przyglądającego się plakatowi wiszącym nad kasą kinową niż decyzjom zmieniającego kanały telewidza – nie bez powodu na kafelkach, z których składają się mozaikowe strony powitalne największych serwisów SVOD, znajdują się właśnie plakaty oferowanych filmów i seriali²⁶.

It's not TV – it's HBO – filmowa forma telewizyjnych seriali nowej generacji

Choć owa zbliżona do kinowego możliwość wyboru spośród wielu równocześnie dostępnych propozycji stała się powszechnym doświadczeniem telewidzów dopiero wraz z popularyzacją serwisów SVOD, to głosy o filmowym charakterze seriali telewizyjnych pojawiły się dużo wcześniej, jeszcze w czasie niepodzielnego panowania naziemnego i kablowego modelu dystrybucji. Formalne pokrewieństwo z filmem kinowym jest bowiem uznawane za jeden z wyznaczników tzw. telewizji nowej generacji, zwanej również telewizją trzeciej złotej ery lub epoki post-soap²⁷. Za umowny początek nowej złotej ery telewizji przyjmuje się rok 1999, kiedy premierę miały dwa przełomowe seriale: *Prezydencki poker* (*The West Wing*, prod. A. Sorkin, 1999-2006) na antenie ogólnodostępnej stacji NBC i *Rodzina Soprano* (*The Sopranos*, prod. D. Chase, 1999-2007) nadawana przez kablowy kanał premium, HBO. To właśnie należąca wówczas do koncernu TimeWarner stacja jest kojarzona

przede wszystkim z filmową jakością produkowanej telewizji. Kinowe konotacje towarzyszą kanałowi od początku jego funkcjonowania, czyli od roku 1972 (HBO to wszak skrót od *Home Box Office*), jednak w pierwszych dwóch dekadach działalności zawarta w nazwie obietnica znajdowała spełnienie przede wszystkim w tempie, w jakim hity srebrnego ekranu trafiały do ramówki. Pierwszy oryginalny program wyprodukowany przez HBO, *Not Necessarily the News*, miał premierę w 1983 r., z bardzo ciepłym przyjęciem krytyki spotkał się rewolucyjny pod wieloma względami serial *Oz* Toma Fontany z roku 1997²⁸, przełom przyszedł jednak dopiero pod koniec wieku XX wraz z *Rodziną Soprano*. Serial, którego showrunnerem był charyzmatyczny David Chase, opowiadał o losach Tony'ego Soprano (James Gandolfini), łączącego obowiązki głowy rodziny i mafijnego bossa z północnego New Jersey. Osobiste rozterki głównego bohatera nierzadko okazywały się istotniejsze od przyciągających sensacyjnym powabem przestępczych rozgrywek, krytycy byli zachwyceni, a widownia rosła z sezonu na sezon.

Rodzina Soprano miała wypełniać założenia jednego z najśłynniejszych haseł w historii telewizyjnego marketingu – ukutego w 1996 r. przez wicedyrektora ds. marketingu Erica Kesslera sloganu *It's not TV – it's HBO* (*To nie jest telewizja, to HBO*)²⁹. Oparte na sądach estetycznych hasło czerpało siłę z Bourdieuskiej dystynkcji. Stereotypowo postrzegana telewizja schyłku XX w. miała być wypełniona treściami niskich lotów: melodramatycznymi i nierealistycznymi operami mydlanymi oraz powtarzalnymi serialami proceduralnymi. Na tak zarysowanym tle korzystnie odznaczali się nie tylko *The Sopranos*, ale również kolejne produkcje niatelewizyjne – *Sześć stóp pod ziemią* (*Six Feet Under*, prod. A. Ball, 2001-2005), *Prawo ulicy* (*The Wire*, prod. D. Simon, 2002-2008) czy *Rzym* (*Rome*, prod. B. Heller, 2005-2007). Czym zatem, jeśli nie telewizją, były te produkcje? Trafnej odpowiedzi na to pytanie udziela Jane Feuer w doskonałym eseju *HBO i pojęcie telewizji jakościowej: Aspirowanie do miana „niatelewizji” polega na twierdzeniu, że serial jest czymś innym – kinem artystycznym lub modernistycznym teatrem*³⁰. Celem takich zabiegów było przyciągnięcie przed ekrany jakościowej publiczności, zachęcenie zamożnych widzów do wysupłania dodatkowej opłaty subskrypcyjnej w zamian za dostęp do rzekomo prestiżowych, ambitnych, niatelewizyjnych treści. *Rodzina Soprano* zdaniem licznych krytyków faktycznie wykazuje pewne pokrewieństwo z kinem artystycznym. Według Williama C. Siska filmowe korzenie serialu Chase'a sięgają nie tylko pokrewnych tematycznie dzieł Martina Scorsesego czy Francisca Forda Coppoli, ale również dorobku Ingmara Bergmana, Erica Rohmera, Federica Felliniego i Jeana-Luca Godarda³¹. Siska wśród zabiegów zaczerpniętych przez Chase'a z europejskiego kina artystycznego wymienia dramatyzację konfliktów wewnętrznych, nacisk na introspekcję i bogatą symbolikę³².

Nawet Feuer, która z uzasadnioną podejrzliwością podchodzi do towarzyszącego serialom jakościowym HBO elitarystycznego dyskursu marketingowego, przyznaje, że proklamowany w treściach promocyjnych kinowy rodowód nie jest jedynie sprytnym zabiegiem działu *publicity*, ale faktycznie da się go zauważyć w ramach formalnej analizy *Rodziny Soprano* czy *Sześciu stóp pod ziemią*. David Chase i Alan Ball regularnie rozmywiają granice pomiędzy jawą, snem i wyobrażeniem – na ekranie pojawiają się zmarli bohaterowie, personifikacje idei i symboliczne obrazy. Co prawda sekwencja snu nie jest obca amerykańskiej telewizji, pojawiała się regularnie w operach mydlanych czy sitcomach, jednak zazwyczaj

była wyraźnie oddzielona od segmentów realistycznych. Rozmyte krawędzie kadru, dźwięk harfy i ujęcia śpiących lub nieprzytomnych bohaterów wyznaczały silne granice pomiędzy scenami marzeń sennych a konwencjonalnie realistycznym właściwym korpusem odcinków. Odnoszące sukcesy serie HBO wykorzystują natomiast ambiwalentną diegezę snu, *mieszającą poziomy marzeń sennych i rzeczywistości w sposób znacznie bliższy kinu artystycznemu*³³. Skąd zatem bierze się rezerwa Feuer wobec wizerunku seriali jakościowych? Badaczka wykazuje, że rozwiązania o arthouse'owym rodowodzie, które znajdują uznanie w oczach krytyków jako pionierskie na gruncie telewizyjnym, trafiły na szklany ekran we wcześniejszych produkcjach, a zatem nie mogą uchodzić za nietelewizję. Z diegezy snu chętnie korzystali bowiem chociażby twórcy nadawanego pod koniec lat 80. serialu obyczajowego *Życie zaczyna się po trzydziestce* (*Thirtysomething*, prod. E. Zwick, M. Herskovitz, ABC, 1987-1991), który Feuer omawia w książce *Seeing Through the Eighties*. Wieloznaczne i niepokojące ujęcia z czerwonego pokoju to z kolei jeden ze znaków rozpoznawczych *Miasteczka Twin Peaks* Davida Lyncha i Marka Frosta (*Twin Peaks*, prod. M. Frost, D. Lynch, ABC, 1990-1991), analizowanego przez Kristin Thompson w osobnym rozdziale klasycznej już pracy *Storytelling in Film and Television*³⁴.

Bliższe spojrzenie na minione dekady pozwala dostrzec wiele innych przykładów stosowania znanych z kina filmowych rozwiązań formalnych w serialach telewizyjnych jeszcze przed nadejściem nowej złotej ery. J. P. Telotte przykłady *kinowych jakości* odnajduje już w nadawanej od końca lat 50. *Strefie mroku* Roda Serlinga (*The Twilight Zone*, prod. R. Serling, CBS 1959-1964). Za zdjęcia do większości odcinków był odpowiedzialny George T. Clemens, który mógł pochwalić się 20-letnim doświadczeniem w branży filmowej. Filmowy charakter mają zdaniem Telottego zwłaszcza zdjęcia do opowiadającego o postapokaliptycznej rzeczywistości odcinka *Time Enough at Last*, w którym Clemens ukazuje w szerokich planach *niezwykle otwartą, przestronną i wizualnie bogatą „mise-en-scène”, kojarzoną zazwyczaj z filmem kinowym*³⁵. Telotte sięga również po przykłady z odcinków *The Odyssey of Flight 33*, *Nightmare at 20,000 Feet* oraz *The Monsters Are Due on Maple Street*, w których imponujące efekty specjalne i dynamiczny ruch kamery urozmaicają segmenty oparte przede wszystkim na dialogach. Amerykański badacz konkluduje, że *„Strefa mroku” stosowała szeroki arsenał wyraźnie kinowych efektów, a nawet wprowadzała silne kinowe spojrzenie [cinematic gaze], jak również w nieskrępowany sposób poddawała wewnątrztekstowej analizie zarówno film, jak i telewizję – wszystkie te elementy wskazują na świadomość, w jakim stopniu, według Paula Virilio, współczesna kultura stała się „skinematyzowana” i jest pod wpływem „wizualnej maszyny” mediów*³⁶. Zdjęcia o specyficznym pojmowanym filmowym charakterze znajdziemy też chociażby w stawiającym na realizm *Posterunku przy Hill Street* Stevena Bochco (*Hill Street Blues*, prod. S. Bochco, NBC 1981-1987) czy znacznie bardziej stylizowanych *Policjantach z Miami* Michaela Manna (*Miami Vice*, prod. M. Mann, NBC 1984-1990).

Wymienione wyżej przykłady stałego wpływu filmu na formę seriali wystarczają, aby obalić teleologiczną historię rozwoju telewizji od radiowego rozgadanania i *sluchowisk na wizji* do kinowej prymarności obrazu w erze post-soap. Seriele epoki nowej generacji raczej kontynuują obecne już wcześniej procesy adaptowania języka filmowego do telewizji, niż przecierają zupełnie nowe szlaki. O ile jednak zmiany formalne, do których doszło na przełomie wieków, nie mają charakteru bezprecedensowego przełomu, o tyle musi robić wrażenie ich skala:

sięgające po filmowy język, podejmujące kontrowersyjne tematy i snobujące się na nietelewizję seriele HBO najpierw zdobyły dla stacji nową publiczność, a potem doprowadziły do zmian również w innych segmentach dystrybucyjnych amerykańskiej telewizji – ich sukcesami zainspirowały się również stacje *basic cable*, takie jak FX, które wyprodukowało m.in. *Świat glin* (*The Shield*, prod. S. Ryan, 2002-2008) i *Synów anarchii* (*Sons of Anarchy*, prod. K. Sutter, 2008-2014). Jak relacjonuje Alan Sepinwall, kiedy stacja AMC zdecydowała się poza pokazywaniem filmów z okresu klasycznego Hollywood rozpocząć produkcję własnych seriali, jej dyrektor wykonawczy, Josh Sapan, kazał swoim podwładnym stworzyć *naszych Soprano*³⁷ – odpowiednim projektem okazał się opowiadający o pracownikach nowojorskiej agencji marketingowej w latach 60. *Mad Men* (2007-2015) Matthew Weinera, byłego scenarzysty *Rodziny Soprano*. Następną produkcją AMC – *Breaking Bad* (prod. V. Gilligan, 2008-2013) – kontrowersyjna i niespiesznie rozwijająca się historia Waltera White'a, nauczyciela chemii, który zostaje narkotykowym magnatem, również wpisywała się w ustalone przez seriele HBO gatunkowe ramy serialu jakościowego. Twórca i showrunner *Breaking Bad*, Vince Gilligan, w połowie pierwszej dekady XXI w. miał już na koncie zarówno pracę w telewizji, jak i w kinie. Kiedy wymyślił historię o przemianie wycofanego nauczyciela w dominującego i bezwzględnego przestępcę, musiał zdecydować, do którego z mediów pasuje ona bardziej. Jak relacjonuje Brett Martin, *dwadzieścia lat wcześniej byłby to zdecydowanie materiał na film. W roku 2005 jednak, uznał on [Gilligan], że telewizja kablowa jest jego jedyną nadzieją [na realizację projektu]*³⁸.

Kanały kablowe, z HBO na czele, rzeczywiście wyjątkowo często podejmowały się formalnych eksperymentów, głównie dzięki finansowemu bezpieczeństwu, które zapewnia subskrypcyjny model funkcjonowania. Telewizyjna rewolucja seriali nowej generacji nie ominęła jednak również kanałów, dla których wyniki oglądalności miały zdecydowanie większe znaczenie – w 2004 r. na antenie ogólnodostępnej stacji ABC odbyła się premiera kolejnej przełomowej produkcji, *Zagubieni* (*Lost*, prod. C. Cuse, D. Lindelof, 2004-2010). Serial o grupie rozbitków, którzy starają się przetrwać na tajemniczej tropikalnej wyspie, również opisywano jako *kinowy*³⁹. Niebagatelne znaczenie miał tu zapewne budżet i rozmach produkcyjny – odcinek pilotażowy kosztował rekordowe wówczas 13 milionów dolarów, większość scen kręcono w imponujących hawajskich plenerach, a w obsadzie znalazł się m.in. znany z trylogii *Władcy Pierścieni* Dominic Monaghan.

Tempo akcji, dobrze wykonane efekty specjalne i ścieżka dźwiękowa autorstwa Michaela Giacchino rzeczywiście przywoływały na myśl raczej kinowe blockbustery niż skromniejsze przedsięwzięcia telewizyjne. W przypadku *Zagubionych* doceniono jednak nie tylko wysokie walory produkcyjne, ale również niezwykle skomplikowaną narrację. Cuse i Lindelof⁴⁰ postawili na konstrukcję zarazem angażującą i wyjątkowo złożoną: od pierwszego odcinka bogato inkrustowaną retro i futurospekcjami, a w późniejszych sezonach uzupełnioną o obszerne elipsy i konfundujący motyw podróży w czasie. Showrunnerzy mogli sobie pozwolić na taką formalną ekstrawagancję dzięki coraz szerszemu dostępowi do technologii time-shiftingu na urządzeniach DVR w rodzaju popularnego w Stanach Zjednoczonych TiVo⁴¹, a od drugiego sezonu również dzięki współpracy z firmą Apple, która w swoim internetowym sklepie iTunes oferowała odcinki *Zagubionych* tuż po ich telewizyjnej premierze w cenie 1,99 dolara. Cyfrową wersję serialu użytkownicy

mogli odtworzyć na komputerach stacjonarnych Mac i iPodach. Firmy ABC, TiVo i Apple wykorzystaly w przypadku *Zagubionych* mechanizm sprzężenia zwrotnego podobny do tego funkcjonującego pomiędzy *mind-game films* i rynkiem DVD⁴².

Właśnie *mind-game* i *puzzle films* są bodaj najbliższymi filmowymi odpowiednikami *Lost*. Cuse i Lindelof zaproponowali telewizjom narracyjną grę podobną do tej, którą prowadzili wcześniej z publicznością kinową Christopher Nolan, David Fincher czy Charlie Kaufman. Jak przekonuje znawczyni tego nurtu Barbara Szczekała, narracja *mind-game* doskonale się sprawdziła w serialu telewizyjnym, bowiem *seryjność właściwa telewizji i platformom streamingowym wydaje się idealną matrycą do budowania narracyjnej złożoności, która – w odróżnieniu od „pojedynczego” dzieła filmowego – może rozpościerać się i multiplikować na przestrzeni odcinków i sezonów*⁴³.

Warto zastanowić się nad wskazaną przez Szczekałą przewagą serialowej formy – jest nią możliwość rozciągania łuków narracyjnych na przestrzeni wielu odcinków lub nawet kilku sezonów. Cecha ta, określana mianem serializacji (w nawiązaniu do opozycji między serią a serialem), długo była kojarzona z pogardzaną operą mydlaną. Poważniejsze produkcje przyjmowały tradycyjnie raczej formę serii (David Chase szczycił się nawet, że każdy odcinek *Rodziny Soprano* jest jak mały, samowystarczalny film, mimo że w jego produkcji nie brakowało dłuższych, typowo serialowych wątków⁴⁴) lub wręcz antologii, w której nie występują powracający aktorzy, a jedynymi elementami łączącymi poszczególne odcinki są temat, nastrój i osoba showrunnera, jak w *Strefie mroku*. Twórcy seriali nowej generacji natomiast dokonali zwrotu o sto osiemdziesiąt stopni, faworyzując większe, rozbite na wiele segmentów wątki kosztem „historii tygodnia”. Serie straciły natomiast swoją pozycję, przylgnęły do nich skojarzenia z niewystarczająco prestiżowymi produkcjami proceduralnymi w rodzaju kolejnych inkarnacji franczyz *CSI: Crime Scene Investigation* (prod. A. E. Zuiker, CBS 2000-2015) i *NCIS* (prod. D. P. Bellisario, CBS 2003-).

Zwrot ku serializacji nie dokonał się co prawda bez przeszkód. Zachęczone sukcesem *Zagubionych* ogólnodostępne stacje zalały swoje ramówki kolejnymi skomplikowanymi historiami w rodzaju *Tego samego dnia* (*Day Break*, prod. P. Zbyszewski, ABC 2006-2007), *Flash Forward: Przebłyku jutra* (*Flash Forward*, prod. B. Braga, D. S. Goyer 2009-2010), *The Event* (prod. N. Wauters, NBC 2010-2011) czy *Herosów* (*Heroes*, prod. T. Kring, NBC 2006-2010). Jedynie ostatnia z wymienionych pozycji cieszyła się wysoką oglądalnością, jednak dobrze przyjęty został tylko pierwszy sezon, kolejnym nie udało się powtórzyć dokonań *Lost*. Silnie zserializowana narracja nie zniknęła jednak zupełnie, a jej ziemią obiecaną okazały się platformy SVOD. 1 lutego 2013 r. odbyła się premiera pierwszego serialu wyprodukowanego przez Netflix, *House of Cards* (prod. D. Fincher, K. Spacey, Netflix, 2013-2018). Serwis zdecydował się na premierę wszystkich 13 odcinków serialu jednego dnia, co umożliwiło widzom dysponującym odpowiednią ilością wolnego czasu obejrzenie produkcji w ciągu jednej lub najwyżej kilku sesji *binge watching*. Zjawisko nieprzerwanego, quasi-filmowego oglądania pełnych sezonów seriali istniało już wcześniej, jednak jego zwolennicy musieli odczekać do końca sezonu wybranego serialu w nadziei, że nikt nieopatrzenie nie zdradzi im kluczowych szczegółów fabularnych. Od czasu premiery *House of Cards* *binge watching* stał się natomiast domyślnym trybem odbioru.

Na skutek decyzji Netfliksa, za którym podążyli pozostali dostawcy SVOD⁴⁵, zmieniły się nie tylko nawyki odbiorcze widzów, ale również forma seriali. Streaming zrewidował podejście twórców do kwestii temporalnych – tradycyjna liczba odcinków serialu nadawanego w stacji ogólnodostępnej wahała się między 22 a 24, a kanały kablowe zazwyczaj ograniczały się do 13 epizodów. Liczba ta jest ściśle związana z medialnym kalendarzem – najciekawsze produkcje telewizyjne mają premiery jesienią i emitują odcinki co tydzień do późnej wiosny lub wczesnego lata, z przerwami na święta religijne i państwowe. Seriale mające premiery latem lub w sezonie świątecznym określane są w kanałach ogólnodostępnych mianem *summer/midseason replacements* i zazwyczaj odznaczają się znacznie mniejszym budżetem od flagowych pozycji. Duże znaczenie ma również dzień i godzina emisji – największe hity często okupują czwartkowe wieczory, z kolei piątek, kiedy wielu widzów poszukuje rozrywki raczej w barach czy klubach niż przed telewizorem, jest dniem najmniej pożądanym. Strategia Netfliksa nie wpisuje się w tak zaplanowany kalendarz, przypomina natomiast schematy stosowane przez producentów filmowych – i tak trzeci sezon największego przeboju platformy, *Stranger Things* (prod. The Duffer Brothers, Netflix 2016-), miał premierę w Święto Niepodległości, a pierwsza seria *Wiedźmina* (*The Witcher*, prod. S. Daniel, J. Brown, T. Bagiński, J. Sawko, L. Schmidt, 2019-) ukazała się tuż przed świętami Bożego Narodzenia, 20 grudnia. Seriale streamingowe liczą też zazwyczaj mniej niż 10 odcinków na sezon – taka liczba jest znacznie łatwiejsza do przyswojenia w trakcie kilku sesji *binge watching*. Nieskrępowani koniecznością wypełnienia godzinnego lub półgodzinnego okna w ramówce twórcy eksperymentują też z długością odcinków: w obrębie jednego sezonu długość może wahać się nawet o kilkadziesiąt minut i jest uzależniona od założeń dramaturgicznych twórców. Seriale emitowane przez kanały ogólnodostępne muszą trzymać się rytmu wyznaczonego przez kolejne przerwy reklamowe (które nie występują na platformach SVOD) i kształtować każdy odcinek jako osobną jednostkę, nawet w przypadku tak bardzo zserializowanych produkcji jak *Zagubieni*. Dla władz Netfliksa i działających pod ich auspicjami twórców jednostką podziału jest raczej cały sezon, a kolejne odcinki pełnią funkcję aktów i nie muszą być samowystarczalne. Oglądanie całego sezonu jak monumentalnych rozmiarów filmu ułatwiają funkcjonalności platformy – czołówka może zostać przewinięta po naciśnięciu jednego przycisku, a odcinki odtwarzają się automatycznie z pominięciem napisów końcowych.

W stronę telewizji arthouse'owej

Telewizja i streaming ostatnich dwóch dekad upodobniły się do kina w jeszcze jednym aspekcie: twórcy seriali, niegdyś anonimowi dla szerszej publiczności, od kilkunastu lat pełnią funkcję zbliżoną do hollywoodzkich reżyserów-autorów. „The Hollywood Reporter” publikuje od 2007 r. listę pięćdziesięciu najistotniejszych showrunnerów, wizerunki najpopularniejszych z nich trafiają na pierwsze strony gazet, a kontrakty, jakie podpisują z nimi najwięksi nadawcy, opiewają na setki milionów dolarów⁴⁶. Przede wszystkim jednak wysoka obecnie pozycja showrunnerów otwiera możliwość realizacji projektów, które można określić do pewnego stopnia mianem „telewizji autorskiej”.

Wyrazistym przykładem takiej produkcji jest *Rectify* (2013-2016) Raya McKinnona, wyprodukowane dla stacji Sundance Channel (obecnie znanej pod nazwą Sundance TV). Serial opowiada o Danielu Holdenie (Aden Young), więźniu, który opuszcza celę śmierci, kiedy na jaw wychodzą dowody podważające wyrok. Holden wraca do położonego w stanie Georgia rodzinnego miasteczka Paulie, które opuścił niemal dwie dekady wcześniej jako 16-letni chłopiec. Mieszkańcy prowincjonalnej miejscowości i lokalni politycy są jednak przekonani o winie bohatera, który miał rzekomo zgwałcić i zamordować koleżankę ze szkoły. Daniel ma po swojej stronie jedynie rodzinę, a poza oskarżeniami musi mierzyć się z traumatycznymi wspomnieniami z więzienia i życiem w świecie, który diametralnie zmienił się podczas jego 20-letniej inkarceracji.

Streszczenie sytuacji przedstawionej w odcinku pilotażowym *Rectify* może wywoływać wrażenie, że serial McKinnona stanowi kolejny przykład typowego dramatu telewizyjnego z elementami kryminalnymi – osnową fabuły jest sensacyjna zagadka sprzed lat, twórcy poruszają też atrakcyjny temat zachodzących dzięki osiągnięciom nowoczesnych technologii zmian w systemie karnym Stanów Zjednoczonych. Tematyka serialu umożliwia zatem showrunnerowi podkreślenie zaskakujących zwrotów akcji i rozwijanie obfitującej w melodramatyczne elementy intrygi. McKinnon jednak, snując opowieść o byłym skazańcu, decyduje się na sięgnięcie po poetykę zbliżającą się niekiedy wręcz do *slow cinema*. Niespieszne tempo narracji pozwala nie tylko na dokładną eksplorację stanów emocjonalnych bohaterów, ale również na ukazanie ich zanurzenia w czasie i relacji z diegetycznym środowiskiem. Dobrym przykładem zabiegów dramaturgicznych wykorzystywanych przez showrunnera *Rectify* jest sekwencja z drugiego odcinka pierwszego sezonu, w której Daniel po raz pierwszy po wyjściu na wolność wybiera się samodzielnie na zakupy do sklepu spożywczego, a następnie odpoczywa na pobliskim boisku baseballowym. Kamera trzyma się blisko głównego bohatera i podążając za jego spojrzeniem, skupia się na asortymencie i powszednich elementach wyposażenia sklepu: brudnej kratce wentylacyjnej, kubkach na napoje słodzone, karuzeli podgrzewającej parówki do hot dogów czy batonikach proteinowych. Kiedy Daniel przygląda się butelkom wody zgromadzonym w lodówce, grupa nastolatków pozuje z nieświadomym bohaterem do zdjęć robionych komórką. Następnie Holden wymienia kilka zdań z ekspedientem, płaci za wybrane zakupy i przechodzi na położone nieopodal boisko baseballowe, gdzie zdejmuje buty i odpoczywa na świeżo skoszonej trawie. Sekwencja trwa prawie cztery minuty (a więc niemal jedną dziesiątą czasu projekcji całego odcinka) i zawiera zaledwie siedem krótkich linii dialogowych. Showrunner Ray McKinnon i reżyser odcinka Billy Gierhart nie tylko pozwalają sobie w analizowanej sekwencji ograniczyć do minimum użycie dialogów w słowocentrycznym medium, jakim wedle stereotypów miałyby być telewizja⁴⁷, ale również towarzyszą bohaterowi w uważnej obserwacji codzienności, ryzykując przy tym potencjalne zrażenie widzów oczekujących wartkiej akcji.

Rectify często przeciwstawia się oczekiwaniom widzów także w kwestii rozwoju intrygi: McKinnon nierzadko sięga po strategię dedramatyzacyjne, kierując fabułę do antyklmaksu zamiast emocjonującej konfrontacji stojących po różnych stronach sporu bohaterów. W poprzednim akapicie porównałem poetykę serialu do kina neomodernistycznego – i rzeczywiście showrunner *Rectify* ustawicznie po-

wraca do rozwiązań dramaturgicznych, które Rafał Syska wymienia jako charakterystyczne dla tego nurtu⁴⁸, jednak trzeba podkreślić, że owo podobieństwo jest tylko częściowe. Serial McKinnona składa się z trzydziestu odcinków rozłożonych na cztery sezony, konsekwentne trzymanie się neomodernistycznych schematów byłoby niemożliwe w dziele tych rozmiarów, finansowanym przez stację telewizyjną utrzymującą się w całości ze sprzedaży czasu antenowego reklamodawcom⁴⁹. Showrunner stosuje wobec tego niejednorodną strategię: podsycza napięcie, by po chwili rozładować je bez satysfakcjonującego rozstrzygnięcia; melodramatyczną w szerszym ujęciu historię inkrustuje licznymi niekonwencjonalnymi rozwiązaniami. Choć *Rectify* nie jest dziełem równie radykalnym co filmy Béli Tarra czy Carlosa Reygadasa, to słusznie uznawane jest za przełomowe na telewizyjnej niwie⁵⁰.

Na srebrnym i szklanym ekranie

Poza serialowymi autorami wyrosłymi w medium telewizyjnym, takimi jak autor *The Wire. Prawa ulicy* (*The Wire*, HBO 2002-2008) David Simon, wspomniany wyżej David Chase czy odpowiedzialny za *Fargo* i *Legion* Noah Hawley, do grona *auteurs* szklanego ekranu dołączają również twórcy kojarzeni wcześniej z produkcją kinową. Ponownie wypada zaznaczyć, że tego typu transfery zdarzały się i przed nową złotą erą telewizji – dość wspomnieć antologię *Alfred Hitchcock przedstawia* (CBS, NBC 1955-1965), *Miasteczko Twin Peaks* czy liczne produkcje telewizyjne Stevena Spielberga. Uznani twórcy regularnie podejmowali się również reżyserii pojedynczych odcinków seriali: tak było chociażby w przypadku *House of Cards* i Davida Finchera czy Agnieszki Holland i *The Wire*. Choć zatem istnieją wcześniejsze precedensy, to jednak obserwowane w ostatnich latach przepływy pomiędzy kinem a telewizją zwracają uwagę zarówno ze względu na wysoką liczbę artystów, jak i skalę ich zaangażowania. Warto wymienić choćby przypadki Stevena Soderbergha, który wyreżyserował wszystkie odcinki obu sezonów *The Knick* (Cinemax 2014-2015), czy Jeana-Marca Vallée i Andrei Arnold, którzy odpowiadali z kolei za całość odpowiednio pierwszego i drugiego sezonu *Wielkich kłamstewek* (*Big Little Lies*, HBO 2017-2019).

Bodaj najbardziej wyrazistym przykładem opisywanego zjawiska jest jednak dwuczęściowy projekt telewizyjny Paola Sorrentina – *Młody papież* (*The Young Pope*, HBO – Sky – Canal+, 2016) i *Nowy papież* (*The New Pope*, HBO – Sky – Canal+, 2020). Pierwsza część dylogii opowiada o Lennym Belardo (Jude Law), młodym amerykańskim kardynale, który zostaje wybrany na papieża i przyjmuje imię Pius XIII. Jako nowy zwierzchnik Kościoła Rzymskokatolickiego bohater podejmuje kontrowersyjne decyzje, jednocześnie wracając do zarzuconej przez poprzednika konserwatywnej retoryki i korzystając z zakorzenionych w popkulturze metod zarządzania swoim wizerunkiem i wizerunkiem podlegającej mu instytucji. Istotniejsza od wyborów światopoglądowych i politycznych okazuje się ostatecznie wewnętrzna przemiana Lenny'ego, który zmaga się z faktem, że w dzieciństwie został porzucony przez rodziców. Duchowa transformacja przekłada się z czasem na zapatrywania teologiczne bohatera, który w ostatnim odcinku zapada w śpiączkę. Akcja *Nowego papieża* rozpoczyna się dziewięć miesięcy później, kiedy stan Piusa XIII nie ulega poprawie, a sekretarz stanu Stolicy Apostolskiej, Angelo

Voiello (Silvio Orlando), doprowadza do wyboru na stanowisko papieża najpierw franciszkańskiego radykała Tommassa Vigliettiego, którego krótki pontyfikat kończy nagła śmierć, a później sir Johna Brannoxa (John Malkovich). Angielski kardynał, znany odtąd jako Jan Paweł III, podobnie jak Belardo zmagają się z bolesnymi wspomnieniami – wini się za śmierć brata bliźniaka, któremu nie mógł pomóc z powodu swojego uzależnienia od narkotyków.

W *Młodym papieżu* i *Nowym papieżu* Sorrentino podejmuje tematy, które dominują również w jego wcześniejszej twórczości: przedstawia historie mężczyzn w średnim (Pius XIII) i starszym (Jan Paweł III) wieku, uwikłanych w niejasne relacje władzy i borykających się z nierozwiązanymi sprawami z przeszłości. Co jednak istotniejsze, reżyser *Skutków miłości* w serialach telewizyjnych rozwija swój charakterystyczny styl, znany z filmów kinowych. Dzięki zaangażowaniu okazałych środków trzech dużych nadawców działających w trybie subskrypcyjnym – amerykańskiego HBO, brytyjskiego Sky Atlantic i francuskiego Canal+ – Sorrentino wspólnie ze swoim stałym współpracownikiem, operatorem Lucą Bigazzim, tworzą na ekranie wystawną, barokową wizję rzeczywistości ukrytej za watykańskimi wrotami. Reżyser ponownie zestawia też ze sobą elementy z różnych rejestrów – każe Piusowi XIII przebierać się w wystawne szaty liturgiczne w rytm przeboju *Sexy and I Know It* duetu LMFAO, by za chwilę zilustrować jego pochod do kaplicy Sykstyńskiej *Pieśnią dla Ateny* Johna Tavenera. Russell Kilbourn, autor monografii *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*, wskazuje również, że w *Młodym papieżu* Sorrentino sięga po – obecny również w jego wcześniejszych dziełach – afekt melodramatyczny, który tym razem okazuje się silniejszy od elegijnego tonu dominującego w *Wielkim pięknie*⁵¹. Kilbourn dostrzega i podkreśla ciągłość pomiędzy kinowymi a telewizyjnymi dziełami włoskiego reżysera. Można jednak postawić i odważniejszą tezę, zgodnie z którą charakterystyczny styl Sorrentino dopiero w telewizji wybrzmiewa w pełni. Nieskrępowany ograniczeniami czasowymi kinowego metrażu twórca swobodnie przygląda się swoim bohaterom i ich rzymskiemu otoczeniu. Luźno powiązane ze sobą, wysmakowane i surrealistyczne sceny naturalnie wpasowują się w niemal dziesięciogodzinną opowieść.

Forma współczesnego serialu okazuje się zatem niezwykle pojemna – z jednej strony stanowi dobry nośnik niespiesznych opowieści, z drugiej pozwala na konstruowanie bardzo gęstej, silnie zserializowanej narracji z wartką akcją. Drugi z wymienionych trendów swoją najbardziej jak dotąd złożoną formę osiągnął w niemieckiej produkcji Netfliksa, *Dark* (prod. B. bo Odar, J. Friese, Netflix 2017-2020). Serial opowiada historię grupy mieszkańców małego miasteczka Winden, którzy zostają wplątani w sprawę zaginięć młodych chłopców. Szybko okazuje się, że intryga związana jest z podrózkami w czasie, energią atomową i światami równoległymi. W pierwszym sezonie *Dark* rozgrywa się w trzech planach czasowych, kolejno w roku 2019, 1986 i 1953. Sezon drugi i trzeci jeszcze bardziej komplikują sytuację, wprowadzając wydarzenia z lat 2053, 1921, 1888 oraz trzy alternatywne plany w świecie równoległym. Podróżujący w czasie bohaterowie wpływają na świat i siebie nawzajem, a śledzenie konsekwencji ich czynów wymaga od widzów maksymalnego skupienia. Dzieło Barana bo Odara i Jantje Friese kontynuuje zapoczątkowany przez *Lost* trend, wynosząc go na poziom nieosiągalny ani w kinie, ani w tradycyjnej telewizji – to łącząca cechy *mind-*

game i *puzzle series* misternie zaprojektowana układanka, stworzona do odbioru w ramach sesji *binge watching* i nawet w takim trybie stawiająca wyzwanie uważanej publiczności.

Streamingowe megafilmy i kinowe seriale superbohaterskie

Współczesna transformacja serialu jest tak radykalna, że James Poniewozik proponuje nawet, aby uznawać produkcje streamingowe za nowy gatunek. Krytyk „New York Timesa” dostrzeżę w serialach Netfliksa elementy zaczerpnięte z telewizji, filmu, a nawet gier wideo⁵². Choć w tekście o chwytliwym tytule *Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch: It's a New Genre* pod względem teoretycznym więcej jest wątpliwości i pytań niż konkretnych definicji, to przedstawia on jednak oryginalną propozycję nazwy dla *maksymalistycznych, przerośniętych, koronkowych historii*⁵³ oferowanych przez platformy SVOD: to *megafilm* (*megamovie*). Fakt, że filmowe cechy dostrzegano zarówno w rygorystycznie przywiązanych do jednodinkowej samowystarczalności seriach i rozpisujących wątki na wiele sezonów serialach, można by uznać za dowód, że porównania do filmu (i kina) mają przede wszystkim charakter retoryczny. Byłyby one sposobem na podniesienie wartości pogardzanego medium przez zestawienie go ze starszym krewnym, który wywalczył sobie już pewien prestiż (zwłaszcza że autorzy publicystycznych tekstów broniących kulturowej relewantności telewizji sięgają też zwyczajowo po przydających jeszcze więcej kapitału kulturowego kuzynów, takich jak wiktoriańska powieść w odcinkach czy teatr modernistyczny). Choć teza ta nie jest bezpodstawną – wszak apologetci widzący w telewizji ulepszoną wersję kina rekrutują się zazwyczaj z jej twórców i badaczy, żywotnie zainteresowanych wytwarzaniem prestiżowego wizerunku medium – to nie da się zaprzeczyć, że formalne i przemysłowe powiązania pomiędzy oboma mediami były i są bardzo silne niezależnie od tego, które z nich cieszy się większym poważaniem. Co więcej, nie są one wyłącznie jednostronne: mimo że czasy klasycznych kinowych seriali w rodzaju *Flasha Gordona* (reż. F. Stephani, 1936) chyba już nie wrócą, to struktura dominujących w *box-office* superbohaterskich produkcji Marvela dużo zawdzięcza opowieściom telewizyjnym. Kinoman, który przygodę z MCU chciałby zacząć od *Avengers: Endgame* (reż. A. i J. Russo, 2019), byłby zapewne równie zdezorientowany, co telewidz oglądający wrywkowo odcinek siódmego sezonu *Zagubionych*.

¹ Zob. M. Adamczak, S. Salamon, *Kruszenie globalnego Hollywood. System „holdbacks” i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 243-255, <https://doi.org/10.367-44/kf.190>

² B. Barnes, N. Sperling, *Warner Bros. Says All 2021 Films Will Be Streamed Right Away*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2020/12/03/business/media/warner-bros-movies-hbo-max.html> (dostęp: 3.06.2021).

³ K. Masters, *Christopher Nolan Rips HBO Max as „Worst Streaming Service”, Denounces Warner Bros.’ Plan*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/christopher-nolan-rips-hbo-max-as-worst-streaming-service-denounces-warner-bros-plan-4101408/> (dostęp: 9.06.2021).

⁴ S. Whitten, *Warner Bros.’ Blockbusters Will Debut in Theaters First in 2022 Before Heading to Streaming*, CNBC, <https://www.cnbc.com/2021/04/08/warner-bros-blockbusters-will->

- debut-in-theaters-in-2022-then-stream.html (dostęp: 9.06.2021).
- ⁵ Gleiberman pozwala sobie tutaj na felietonową hiperbolę, wszak głosów wieszczących upadek kina w obliczu popularyzacji kolejnych nośników nie brakowało. Wydaje się oczywiste, że krytyk „Variety” pamięta owe dyskusje, zwłaszcza że w drugiej części zdania podkreśla szybkość reakcji wielkich studiów. Nie chodzi zatem o zupełny brak głosów wieszczących rychły koniec kina wobec wzrostu popularności VHS czy DVD, ale raczej o fakt, że zdecydowana reakcja dużych graczy szybko zadała kłam owym heroldom zagłady.
- ⁶ O. Gleiberman, *Will Audiences Return to Movie Theaters? Yes! But It's Now a Culture War Issue* (Column), „Variety”, <https://variety.com/20-21/film/columns/movie-theaters-audiences-return-a-quiet-place-cruella-1234985060/> (dostęp: 9.06.2021).
- ⁷ J. Hibberd, *Amazon's „The Lord of the Rings” to Cost \$465M for Just One Season*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/amazons-lord-of-the-rings-cost-465-million-one-season-4167791/> (dostęp: 9.06.2021).
- ⁸ M. Wolski, *Poziomy wzajemnych oddziaływań w supersystemie rozrywkowym Marvel Cinematic Universe*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, t. 25, s. 182, <https://doi.org/10.19195/0867-7441.25.10>
- ⁹ A. D. Lotz, *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Michigan Publishing – University of Michigan Library, Ann Arbor 2017, <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/1:6/—portals-a-treatise-on-internet-distributed-television?rgn=div1;view=fulltext> (dostęp: 31.05.2021).
- ¹⁰ Przez pewien czas z formatem przyjętym przez RCA rywalizował konkurencyjny standard DuMont Television Network, którego odbiorniki wyświetlały obraz w 600 liniach i cechowały się znacznie większą przejrzystością obrazu. DuMont odnosił również sukcesy w eksperymentach z telewizją kolorową, która jednak nie została wprowadzona do powszechnego użytku. Decyzja Federalnej Komisji Łączności (Federal Communications Commission – FCC) z 1948 r. zadekretowała standard nadawania w 525 liniach na klatkę. Rozdzielczość ta, w formie systemu NTSC, utrzymała się w Stanach Zjednoczonych aż do końca pierwszej dekady XXI w., kiedy została wyparta przez standard cyfrowy.
- ¹¹ J. Van, *TV's Larger-Than-Life Surge*, „Chicago Tribune”, <https://www.chicagotribune.com/>
- ¹² G. L. Marshall, *The History of Prime Time Television*, Cognella Academic Publishing, San Diego 2013, s. 69.
- ¹³ D. Marc, *Origins of the Genre: In Search of the Radio Sitcom*, w: *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*, red. M. M. Dalton, L. R. Linder, State University of New York Press, Albany 2005, s. 15.
- ¹⁴ Warto dodać, że ABC powstało na bazie jednego z dwóch ogólnokrajowych kanałów NBC – NBC Blue Network. RCA było zmuszone sprzedać jedną ze swoich stacji Edwardowi J. Noble'owi po wyroku FCC, która obawiała się monopolistycznych zapędów nadawcy.
- ¹⁵ Więcej o teatralnym rodowodzie sitcomu piszę w jednym z rozdziałów tomu zbiorowego *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, zob. D. Junke, *Od „minstrel shows” do „prime-time’u”*. *Sitcom jako telewizyjny gatunek teatralny*, w: *Teatr wobec filmu, film wobec teatru*, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015, s. 253–263.
- ¹⁶ G. L. Marshall, dz. cyt., s. 67–68.
- ¹⁷ W. Uricchio, *Film, Cinema, Television... Media?*, „New Review of Film and Television Studies” 2014, t. 12, nr 3, s. 270–271, <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.926656>
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ J. Roman, *From Daytime to Primetime: The History of American Television Programs*, Greenwood, Westport – Connecticut – London 2005, s. 15–17.
- ²⁰ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku: przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 142.
- ²¹ Disney sprawuje całkowitą kontrolę nad Hulu od roku 2019, ale serwis stanie się wyłączną własnością korporacji dopiero w 2024 r., kiedy to Disney oficjalnie wykupi od Comcastu 33 proc. akcji należących obecnie do firmy telekomunikacyjnej. Zob. T. Spangler, *Disney Assumes Full Control of Hulu in Deal with Comcast*, „Variety”, <https://variety.com/2019/digital/news/disney-full-control-hulu-comcast-deal-1203214338/> (dostęp: 13.05.2021).
- ²² Stan ten nie utrzyma się zresztą długo – 17 maja 2021 r. poinformowano o nadchodzącej fuzji, w ramach której WarnerMedia zostanie wyłączone ze struktur AT&T i połączy siły z Discovery Inc., tworząc nową firmę: Warner Bros. Discovery. Zob. A. Weprin, *It's*

- Official: AT&T and Discovery Detail Merger Plans*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/att-warnermedia-discovery-deal-official-1234954085/> (dostęp: 18.05.2021).
- ²³ J. Feuer, *Telewizja na żywo. Ontologia jako ideologia*, tłum. A. Piskorz, w: *Pejzaże audiowizualne*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 127-140.
- ²⁴ Tamże, s. 129.
- ²⁵ J. Belton, *Psychology of the Photographic, Cinematic, Televisual, and Digital Image*, „New Review of Film and Television Studies” 2014, t. 12, nr 3, s. 238, <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.925769>
- ²⁶ Nieskrępowana wolność wyboru na platformach SVOD bywa jednak obeszładniająca – według badania Reelgood and Learndipity Data Insights Amerykanie spędzali w 2016 r. średnio prawie 18 minut dziennie, poszukując odpowiedniej pozycji w przepastnej bibliotece Netfliksa. W odpowiedzi na ten problem streamingowy gigant wprowadził w kwietniu 2021 r. funkcję „odtwórz losowo”. Możliwe zatem, że doświadczenie korzystania z serwisów streamingowych będzie w najbliższych latach ponownie zbliżało się do dobrze znanego z linearnej telewizji zanurzenia w gotowym strumieniu – w tym przypadku jednak przygotowanym na podstawie zindywidualizowanych rekomendacji. Zob. T. Maglio, *Netflix Users Spend 18 Minutes Picking Something to Watch, Study Finds*, <https://www.thewrap.com/netflix-users-browse-for-programming-twice-as-long-as-cable-viewers-study-says/> (dostęp: 18.05.2021).
- ²⁷ Por. J. Ryszkiewicz, *To nie telewizja...?*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. M. Major, J. Bucknall-Hołyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 193-199; M. Filiciak, *TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 246.
- ²⁸ A. Sepinwall, *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, Touchstone, New York 2013, s. 19-32.
- ²⁹ G. Edgerton, *The Sopranos as Tipping Point in the Second Coming of HBO*, w: *The Essential Sopranos Reader*, red. D. Lavery, D. L. Howard, P. Levinson, University Press of Kentucky, Lexington 2011, s. 13.
- ³⁰ J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. studenci piątego roku kulturoznawstwa pod opieką dr. Mirosława Filiciaka, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 118.
- ³¹ W. C. Siska, „If All This is for Nothing”: *The Sopranos*” as Art Cinema, „The Essential Sopranos Reader – Additional Essays”, https://web.archive.org/web/20160615133224/http://davidlavery.net/Sopranos/Web_Only/Siska.pdf (dostęp: 19.05.2021).
- ³² Tamże.
- ³³ J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, dz. cyt., s. 122.
- ³⁴ K. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge 2003, s. 106-140.
- ³⁵ J. P. Telotte, *In the Cinematic Zone of „The Twilight Zone”*, „Science Fiction Film and Television” 2010, t. 3, nr 1, s. 5.
- ³⁶ Tamże, s. 16.
- ³⁷ A. Sepinwall, dz. cyt., s. 307.
- ³⁸ B. Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From „The Sopranos” and „The Wire” to „Mad Men” and „Breaking Bad”*, Penguin Press, New York 2013, s. 266.
- ³⁹ Por. np. J. Spiegel, *15 Years Ago, „Lost” Changed Television Forever*, <https://www.slashfilm.com/lost-anniversary/> (dostęp: 19.05.2021).
- ⁴⁰ Wbrew powszechnemu przekonaniu to nie J. J. Abrams był showrunnerem serialu. Późniejszy reżyser *Przebudzenia mocy* (*Star Wars: The Force Awakens*, 2015) zaprojektował co prawda wspólnie z Lindelofem szkielet serialu, jednak nie brał większego udziału w produkcji po nakręceniu pilota, gdyż musiał wywiązać się z obowiązków reżyderskich na planie *Mission: Impossible III* (2006). Na telewizyjnym placu boju pozostał Lindelof, który dokooptował jeszcze bardziej doświadczonego Carltona Cuse’a; współpracował z nim wcześniej w *writer’s roomie* serialu *Nash Bridges* (prod. C. Cuse, CBS 1996-2001).
- ⁴¹ E. A. Taub, *How Do I Love Thee, TiVo?*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2004/03/18/technology/how-do-i-love-thee-tivo.html> (dostęp: 10.06.2021).
- ⁴² S. Friedman, *Are You Watching Closely? Cultural Paranoia, New Technologies, and the Contemporary Hollywood Misdirection Film*, SUNY Press, Albany – New York 2017, s. 123-124.
- ⁴³ B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018, s. 23.

- ⁴⁴ J. Egner, *David Chase on „The Sopranos”, Trump and, Yes, That Ending*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2019/01/07/arts/television/david-chase-sopranos-interview.html> (dostęp: 10.06.2021).
- ⁴⁵ Z wielkich graczy rynku SVOD odmienny kierunek obrały tylko platformy Disneya, które trzymają się cotygodniowej emisji swoich kluczowych produkcji streamingowych w serwisach Disney+ i Hulu (gdzie większość produkcji jest udostępniana natychmiastowo, ale najgłośniejsze seriale, takie jak *Opowieść podręcznej /Handmaid’s Tale*, prod. N. Fiore, J. Herrera, J. Boccia, 2017-/czy *11.22.63* /prod. J. Boccia, J. Franco/, trzymają się schematu znanego z klasycznej telewizji).
- ⁴⁶ T. Clark, *100 Million Dollar Club*, „Business Insider”, <https://www.businessinsider.com/biggest-deals-netflix-hbo-jj-abrams-shonda-rhimes-ryan-murphy-2019-11?IR=T> (dostęp: 1.09.2021).
- ⁴⁷ Od tego stereotypu można oczywiście wskazać historyczne wyjątki. Jak wspomina Noël Carroll, w przywoływanej wyżej *Strefie mroku* Roda Serlinga przynajmniej dwa odcinki zawierały minimalną liczbę dialogów. Por. N. Carroll, *TV and Film: A Philosophical Perspective*, „Journal of Aesthetic Education” 2001, t. 35, nr 1, s. 23, <https://doi.org/10.23-07/3333768>
- ⁴⁸ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 213-277.
- ⁴⁹ S. Thielman, *Sundance Channel Goes Ad-Supported*, „Adweek”, <https://www.adweek.com/convergent-tv/sundance-channel-goes-ad-supported-148128/> (dostęp: 7.09.2021).
- ⁵⁰ Por. np. J. Doyle, *Get Acquainted with Two Classics from This Golden Age of TV*, „The Globe and Mail”, <https://www.theglobeandmail.com/arts/television/article-get-acquainted-with-two-classics-from-this-golden-age-of-tv/> (dostęp: 7.09.2021).
- ⁵¹ R. Kilbourn, *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*, Columbia University Press, New York 2020, s. 123.
- ⁵² J. Poniewozik, *Streaming TV Isn’t Just a New Way to Watch. It’s a New Genre*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html> (dostęp: 11.06.2021).
- ⁵³ Tamże.

Dawid Junke

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Badacz kultury popularnej zafascynowany serialami telewizyjnymi, filmami i narracjami w innych mediach. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kulturowych aspektów produkcji i recepcji seriali telewizyjnych. Autor monografii *Transcendencja i sekularyzacja. Motywy religijne we współczesnych amerykańskich serialach telewizyjnych* (2018). Nominowany do nagrody Fulbright Slavic Award.

Bibliografia

- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku: Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Adamczak, M., Salamon, S. (2019). Kruszenie globalnego Hollywood. System „hold-backs” i sekwencyjność okien dystrybucyjnych a rozwój platform streamingowych. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 243-255. <https://doi.org/10.36744/kf.190>

- Barnes, B., Sperling, N.** (2020, 3 grudnia). Warner Bros. Says All 2021 Films Will Be Streamed Right Away. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/12/03/business/media/warner-brothers-movies-hbo-max.html>
- Belton, J.** (2014). Psychology of the Photographic, Cinematic, Televisual, and Digital Image. *New Review of Film and Television Studies*, 12 (3), ss. 234-246. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.925769>
- Carroll, N.** (2001). TV and Film: A Philosophical Perspective. *Journal of Aesthetic Education*, 35 (1), ss. 15-29. <https://doi.org/10.2307/3333768>
- Edgerton, G.** (2011). The Sopranos as Tipping Point in the Second Coming of HBO. W: D. Lavery, D. L. Howard, P. Levinson (red.), *The Essential Sopranos Reader* (ss. 7-16). Lexington – Kentucky: University Press of Kentucky.
- Egner, J.** (2019, 7 stycznia). David Chase on „The Sopranos”, Trump and, Yes, That Ending. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/07/arts/television/david-chase-sopranos-interview.html>
- Feuer, J.** (2011). HBO i pojęcie telewizji jakościowej (tłum. studenci piątego roku kulturoznawstwa pod opieką dr. Mirosława Filiciaka). W: T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *„Zmierzyć telewizji? Przemiany medium. Antologia* (ss. 114-128). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Filiciak, M.** (2011). TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer. W: M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia* (ss. 237-255). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Friedman, S.** (2017). *Are You Watching Closely? Cultural Paranoia, New Technologies, and the Contemporary Hollywood Misdirection Film*. Albany – New York: SUNY Press.
- Gleiberman, O.** (2021, 31 maja). Will Audiences Return to Movie Theaters? Yes! But It's Now a Culture War Issue (Column). *Variety*. <https://variety.com/2021/film/columns/movie-theaters-audiences-return-a-quiet-place-cruella-1234985060/>
- Hibberd, J.** (2021, 16 kwietnia). Amazon's „The Lord of the Rings” to Cost \$465M for Just One Season. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/amazons-lord-of-the-rings-cost-465-million-one-season-4167791/>
- Lotz, A. D.** (2017). *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Arbor: Michigan Publishing – University of Michigan Library. <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/1:6/-portals-a-treatise-on-internet-distributed-television?rgn=div1;view=fulltext>
- Maglio, T.** (2016, 21 lipca). *Netflix Users Spend 18 Minutes Picking Something to Watch, Study Finds*. TheWrap. <https://www.thewrap.com/netflix-users-browse-for-programming-twice-as-long-as-cable-viewers-study-says/>
- Marshall, G. L.** (2013). *The History of Prime Time Television*. San Diego: Cognella Academic Publishing.
- Martin, B.** (2013). *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From „The Sopranos” and „The Wire” to „Mad Men” and „Breaking Bad”*. New York: Penguin Press.
- Masters, K.** (2020, 7 grudnia). Christopher Nolan Rips HBO Max as „Worst Streaming Service”, Denounces Warner Bros.' Plan. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/christopher-nolan-rips-hbo-max-as-worst-streaming-service-denounces-warner-bros-plan-4101408/>
- Poniewozik, J.** (2015, 16 grudnia). Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch. It's a New Genre. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html>

- Roman, J.** (2005). *From Daytime to Primetime: The History of American Television Programs*. Westport, Connecticut – London: Greenwood.
- Ryszkiewicz, J.** (2014). To nie telewizja...?. W: M. Major, J. Bucknall-Hołyńska (red.), *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji* (ss. 193–199). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Sepinwall, A.** (2013). *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. New York: Touchstone.
- Siska, W. C.** (2016, 15 czerwca). „If All This is for Nothing”: *The Sopranos as Art Cinema*. https://web.archive.org/web/20160615133224/http://davidlavery.net/Sopranos/Web_Only/Siska.pdf
- Spangler, T.** (2019, 14 maja). Disney Assumes Full Control of Hulu in Deal With Comcast. *Variety*. <https://variety.com/2019/digital/news/disney-full-control-hulu-comcast-deal-1203214338/>
- Spiegel, J.** (2019, 23 września). *15 Years Ago, „Lost” Changed Television Forever*. <https://www.slashfilm.com/lost-anniversary/>
- Szczekała, B.** (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Taub, E. A.** (2004, 18 marca). How Do I Love Thee, TiVo? *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2004/03/18/technology/how-do-i-love-thee-tivo.html>
- Telotte, J. P.** (2010). In the Cinematic Zone of „The Twilight Zone”. *Science Fiction Film and Television*, 3 (1), ss. 1–17.
- Thompson, K.** (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- Uricchio, W.** (2014). Film, Cinema, Television... Media? *New Review of Film and Television Studies*, 12 (3), ss. 266–279. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.926656>
- Van, J.** (1994, 30 października). *TV's Larger-Than-Life Surge*. *Chicagotribune.com*. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1994-10-30-9410300126-story.htm>
- Weprin, A.** (2021, 17 maja). It's Official: AT&T and Discovery Detail Merger Plans. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/att-warnermedia-discovery-deal-official-1234954085/>
- Whitten, S.** (2021, 8 kwietnia). *Warner Bros.' Blockbusters Will Debut in Theaters First in 2022 Before Heading to Streaming*. *CNBC*. <https://www.cnbc.com/2021/04/08/warner-bros-blockbusters-will-debut-in-theaters-in-2022-then-stream.html>
- Wolski, M.** (2019). Poziomy wzajemnych oddziaływań w supersystemie rozrywkowym Marvel Cinematic Universe. *Literatura i Kultura Popularna*, (25), ss. 169–189. <https://doi.org/10.19195/0867-7441.25.10>

Keywords:

cinematic television;
television serials;
episodic series;
streaming

Abstract

Dawid Junke

Competition or Cooperation? Formal and Industrial Interplay Between Cinema and Television

The author attempts to describe the interplay between cinema and television, focusing on film and series as forms of communication characteristic of the respective media.

The instances of competition and cooperation between the two media are presented in the technical and industrial context. The article focuses on the so-called new-generation TV shows, which are often described as displaying “cinematic qualities”. Even though such comparisons are usually rhetorical, they do have a certain analytical potential, which is revealed in the course of analysis of the rhetorics and mise-en-scène of productions such as *The Sopranos*, *Six Feet Under* and *Lost*, as well as older series, e.g. *The Twilight Zone*. The author concludes that “filmic” nature has been ascribed to both episodic series and highly serialized streaming shows, which are interpreted here – in accordance with Amanda D. Lotz’s argument – as instances of “Internet-distributed television” rather than a wholly new medium.