

Ewa Kaja

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

AMERYKAŃSKIE SERIALE TYPU „POST-SOAP OPERA” – NOWA GENERACJA SERIALI TELEWIZYJNYCH, LE CZ NIE TYLKO W TELEWIZJI

Ponad dziesięć lat temu opublikowałem książkę o dobrych serialach telewizyjnych. Była bardzo krótka, bo nie było wielu seriali, o których mógłbym pisać. Od tej pory wiele się jednak zmieniło.

(Thompson 2007: XVII)

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the cultural phenomenon of new generation TV series, called „post-soap operas”. They have changed the entire formula of TV series as a genre, e.g. the way they are watched and distributed. „Post-soap operas” constitute also the main factor of the so called „collective intelligence”. In the article a new genre of TV series has been examined through the examples of two popular shows: *Lost* and *Fringe*. J.J. Abrams – the main producer of those series – is considered a visionary and genius by many. His products are perceived as the quintessence of „post-soap operas”. Popular TV series become international blockbusters and are distributed legally through television and DVD and illegally by the Internet. This phenomenon occurs also in our country – Polish subtitles for episodes of popular TV series appear on the Internet in less than 24 hours after they have been aired on American television. Internet is full of websites created by fans and TV producers aimed at sharing information and files. They also works as a opinion sharing platforms used for discussions about favorite TV shows.

Key words:

American series, „post-soap opera”, collective intelligence, J.J. Abrams, *Fringe*, *Lost*

Wprowadzenie

W czasach, w których włączenie medium – telewizji, radia, komputera – stanowi jedną z pierwszych czynności wykonywanych przez ludzi po wstaniu z łóżka, powrocie z pracy czy wejściu do domu, nie powinno dziwić stale wzrastające zainteresowanie naukowców gatunkami telewizyjnymi, w tym serialami¹. Seriale stanowią obecnie najbardziej popularny gatunek telewizyjny, są wizytówką programową i dominującą formą we współczesnej kulturze popularnej. Badanie z listopada 2008 roku przeprowadzone na zlecenie UPC Polska wyraźnie pokazało, że 63% Polaków między 15 a 70 rokiem życia deklaruje, że ogląda seriale². Jednakże seriale nierzadko uważane są za tzw. „kłopotliwą przyjemność”, ponieważ choć wszyscy je oglądają, to „nikt nie czuje się ich adresatem, bo nie chce przyznawać się do prymitywnych gustów i niewyrobitego smaku kiczowatych fabuł”³. Niemniej jednak, jak wskazują Mirosław Filiciak i Barbara Giza, możemy współcześnie doświadczyć „prawdziwej eksplozji seriali telewizyjnych, które łamią stereotypowe postrzeganie tej formy, przez co zdobywają uznanie widzów i krytyków na całym świecie”⁴. Zdaniem autorów zjawisko to jest tak wyraźne, że pojawiają się głosy o nowej „złotej erze telewizji” i swoistym medialnym przewartościowaniu, kiedy to produkcje telewizyjne wychodzą z cienia filmu i zmieniają swój status, stając się obiektem pewnej intelektualnej mody⁵. W podobnym tonie na łamach „Gazety Wyborczej” pisał Bartosz Węglarczyk: „Od dłuższego czasu jestem zdania, że w amerykańskiej – ale także np. brytyjskiej – telewizji dzieją się rzeczy o wiele bardziej interesujące niż w salach kinowych. O ile bowiem na dużym ekranie trafiam na coś fascynującego 2–3 razy w roku, o tyle na małym co tydzień dzieją się rzeczy niezwykle”⁶.

¹ K. Baszton, *Telewizja a komunikacja w przestrzeni domowej. Studium przypadku*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4, s. 160.

² Badanie UPC Polska zostało przeprowadzone na reprezentatywnej grupie 1000 Polaków w listopadzie 2008 roku. Raport z badania pt. „Jak i dlaczego Polacy oglądają seriale”.

³ A. Helman, *Za co kochamy i nienawidzimy seriale*, „Kino” 1991, nr 5.

⁴ M. Filiciak, B. Giza (red.), *„Post-soap”. Nowa generacja seriali telewizyjnych*, Warszawa 2011, s. 7.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ B. Węglarczyk, *Amerykański przepis na serial*, http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,110628,7376900,Amerykanski_przepis_na_serial.html, [dostęp: 20.01.2012].

Seriale stanowią budzący coraz większe zainteresowanie przedmiot badawczy, wciąż nie do końca poznany, implikujący kwestie sporne już przy pierwszej próbie zdefiniowania i klasyfikacji gatunkowej. Dzieje się tak dlatego, że jak zauważa Alicja Kisielewska, „podlegające ustawicznej zmianie gatunki telewizyjne, które za Cliffordem Geertzem moglibyśmy nazwać gatunkami zmaconymi, coraz trudniej poddają się uporządkowaniu normatywnemu, coraz częściej natomiast względy praktyczne wymuszają jakiś rodzaj krótkotrwałej systematyzacji”⁷. Ciągła zabawa konwencjami i niejednoznaczności niektórych gatunków, których granice nigdy nie są wyraźnie określone, sprawiają, że co jakiś czas tworzą się zupełnie nowe formy.

Celem niniejszego artykułu jest próba ukazania cech nowej generacji seriali amerykańskich, jakimi są produkcje typu „post-soap opera” (lub w skrócie „post-soap”), które ze względu na poruszane treści i ich sezonową budowę wykraczają często poza ramy seriali, jakie znaleźliśmy do tej pory. Seriale te wprowadzają zmiany nie tylko odnoszące się do nowej formuły w obrębie samego gatunku, ale także poza nim, gdyż zmieniają sposób ich oglądania i dystrybucji, jak również stanowią jedno ze źródeł tworzenia się „zbiorowej inteligencji”⁸. Dla rozważenia podjętego problemu zastosowano paradygmat krytyczny, jakim są studia kulturowe, co wydaje się zabiegiem słusznym i dającym pole do dociekań.

Serial jako gatunek

Według *Słownika terminologii medialnej* serial to „program telewizyjny, najczęściej fabularna opowieść filmowa (rzadziej dokument lub film animowany), prezentowana w regularnych odstępach czasu. Ukazuje, w skończonej liczbie odcinków, jedną opowieść tworzącą zamkniętą fabularnie całość”⁹. Z kolei Wiesław Godzic w książce *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”* stwierdza, że serial to „narracyjna forma telewizyjna, która reprezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywane się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. Epizody te łączą się na ogół związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie. Odcinki serialu zwykle nie mają wyrazistego zakończenia, a w ramach pojedynczego epizodu zawierają na samym końcu zaskakujący element zawiesz-

⁷ A. Kisielewska, *Serial telewizyjny w badaniach polskich* [w:] *Studia nad komunikacją popularną, międzykulturową, sieciową i edukacyjną*, J. Fras (red.), Toruń 2007, s. 30.

⁸ Pojęcie zbiorowej inteligencji H. Jenkins wprowadził w swojej książce pt. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*.

⁹ *Słownik terminologii medialnej*, W. Pisarek (red.), Kraków 2006, s. 194.

nia uwagi¹⁰. Obie przytoczone definicje serialu są tożsame w swoich stwierdzeniach o jego telewizyjności (a więc w jego tworzeniu przez telewizję i przeznaczeniu dla telewizji) oraz epizodyczności i seryjności w emisji. Pierwsza z nich nie odnosi się jednak do serialowych postaci, na które zwraca uwagę Godzic. O serialowych bohaterach wspomina również Mieczysław Gałuszka, który definiuje serial jako „program telewizyjny o jednolitej akcji, zachowujący ciągłość postaci, tła, akcji, wątków itp., podzielony w sposób mniej lub bardziej mechaniczny na wiele odcinków”¹¹.

Należy jednak dodać, że – zdaniem Godzica – serialowość (seryjność), która jako cecha pojawiła się we wszystkich przytoczonych powyżej definicjach, jest prawdopodobnie podstawową cechą większości gatunków telewizyjnych, a w konsekwencji w wielu z nich mamy do czynienia z cechami typowymi dla serialowego opowiadania: wielością wątków przy zachowaniu stałej liczby bohaterów, rozwojem w czasie i pozostawieniem formy otwartej¹².

Rozbieżności w definiowaniu seriali generują problem z ich klasyfikacją. Osobnych i odmiennych klasyfikacji można dokonać ze względu na rodzaj serialu, częstość emisji, tematykę czy czas nadawania¹³. Wśród wymienianych najczęściej rodzajów seriali pojawiają się: telenowela, sitcom, opery mydlane, telenowele dokumentalne, serie fabularne oraz miniserie¹⁴. Ponadto jak wskazuje Gałuszka, konieczne jest rozróżnienie dwóch występujących w języku angielskim terminów, a odnoszących się do opisywanego gatunku: seria i serial. „Serial to program telewizyjny o jednolitej akcji zachowujący ciągłość postaci, tła akcji, wątków, podzielony w sposób mniej lub bardziej mechaniczny na wiele odcinków. Seria zaś jest cyklem, w którym każdy odcinek stanowi zamknięty epizod, wspólna jest natomiast postać lub grupa postaci, środowisko, w którym toczy się akcja”¹⁵.

Seriale typu „post-soap”, choć wywodzą się ze starszych seryjnie form telewizyjnych, są od nich wyraźnie różne. Mówiąc o ich konstrukcji, stanowią połączenie obu gatunków – serii i serialu – cechując się bowiem ciągłością wątków, bohaterów oraz tła akcji, a liczba odcinków jest z góry ograniczona. Taki cykl odcinków nazy-

¹⁰ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 37–38.

¹¹ M. Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź 1996, s. 53.

¹² W. Godzic, *Telewizja...*, op.cit., s. 38.

¹³ A. Kaczmarek, *Między operą mydlaną a serią fabularną – serial transzowy*, nr: 3–4/2011, <http://podteksty.amu.edu.pl/content/miedzy-opera-mydlana-a-seria-fabularna-serial-transzowy.html>, [dostęp: 23.01.2012].

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Cytat za: G. Stachówna, *Seriale – opowieści telewizyjne* [w:] *Mitologie popularne*, D. Czaja (red.), Kraków 1994.

wa się w Stanach Zjednoczonych „sezonem”, w Polsce zaś „transzą”¹⁶. Seriale typu „post-soap” mają wyraźnie zachowaną budowę sezonową. Termin „sezon” stosowany jest na wzór amerykańskiego *season*, który odnosi się do odcinków (amer. *episodes*) emitowanych od ostatniego tygodnia września do końca maja. Na każdy sezon serialu przypada około 21–23 odcinki, trwające zwykle po 45 minut, które emitowane są raz w tygodniu¹⁷. Cechą charakterystyczną tych seriali jest z jednej strony zamknięcie wątku pobocznego w jednym epizodzie, z drugiej zaś kontynuowanie wątków głównych przez całą serię odcinków, aż do momentu kulminacyjnego, kiedy to dochodzi do częściowego lub całościowego rozwiązania głównych wątków w ostatniej odsłonie sezonu. Warto dodać, że ze względu na porę emisji serial sezonowy można określić raczej jako serial wieczorny, nadawany w porze największej oglądalności, *prime time*, od 20:00 do 23:00¹⁸. Gatunek ten sytuuje się także wśród produkcji najbardziej dochodowych dla większości stacji, ponieważ „przyciągając przed ekrany miliony widzów podatnych na towarzyszące im reklamy i dostarczając potencjalnych konsumentów reklamowanych produktów, zyskują niezwykle wysoką wartość ekonomiczną, stając się czynnikiem generującym znaczne dochody finansowe”¹⁹.

Tematy poruszane w serialach typu „post-soap” nie mieszczą się często w ramach, jakie zwykliśmy kojarzyć z telewizyjną rozrywką. Jak zauważają Filiciak i Giza, w serialach nowego typu mamy do czynienia z rozległym spectrum tematów – od narracyjnych fajerwerków, przez umiejętną grę stereotypami, po łamanie obyczajowego tabu²⁰. Sprawia to, że seriale te są często obrazoburcze, wymagające, czasami wręcz drażniące, co czyni je jedną z bardziej udanych prób zaprezentowania problemów egzystencjalnych, z jakimi boryka się współczesny człowiek²¹. Ponadto dotyczą również spraw, które wcześniej znajdowały się w obszarze zain-

¹⁶ Serial transzowy różni się od tego podzielonego na sezony liczbą odcinków w serii/transzy. Amerykański sezon serialowy, trwający od końca września do końca maja, daje nam ok. 21–23 odcinków w serii. Seriale transzowe są krótsze. W Polsce sezon telewizyjny trwa od początku września do połowy czerwca, jednak serial transzowy ukazuje się w ramówce jesiennej (wrzesień–grudzień) lub wiosennej (marzec–czerwiec), bez założenia konieczności kontynuacji serii w kolejnym okresie sezonu telewizyjnego. Zatem zgodnie z podziałem przyjętym w polskiej telewizji należy wyróżnić dwie połowy sezonu, nazywane „transzami”, a na każdą transzę przypada 13 około 45-minutowych odcinków.

¹⁷ A. Kaczmarek, *Między operą...*, op.cit.

¹⁸ *Prime time* to termin określający porę, w której dana stacja osiąga zazwyczaj najwyższą oglądalność – nadawane są wtedy programy, w których stacja pokłada największe nadzieje. *Prime time* może się różnić w zależności o kraju, i tak np. w USA trwa między 20:00 a 23:00, w krajach Ameryki Łacińskiej od 18:00 lub 19:00 do 22:00 lub 23:00.

¹⁹ L. Hostyński, *Wartości w świecie konsumpcji*, Lublin 2006, s. 246.

²⁰ M. Filiciak, B. Giza, „*Post-soap*”..., op.cit., s. 8.

²¹ Ibidem.

teresowania innych mediów, zwłaszcza filmu, a także innych gatunków w obrębie samej telewizji, jak np. programów publicystycznych²². Dlatego też coraz mniej dziwią tego typu głosy pojawiające się w dyskusji o fenomenie seriali nowej generacji: „Hollywoodzki film stał się tak poważną inwestycją, że mało kto decyduje się na jakieś ryzyko. Jeśli więc twórcy chcą zdziałać coś nowego, idą do telewizji”²³.

Potencjał seriali zauważono w latach 60. XX wieku, kiedy to serial z opowieści czytanej w radiu stał się produktem telewizyjnym. Początkowo oglądany był głównie przez gospodynie domowe i najczęściej w godzinach, w których ich mężowie przebywali w pracy, a dzieci w szkole. Z czasem stacje telewizyjne zdecydowały się na poszerzenie grona odbiorców o nastolatków, studentów i mężczyzn, co oznaczało konieczność zaproponowania innej linii fabularnej serialu, a także innych godziny jego emisji. To wtedy pojawiły się takie produkcje, jak opowiadający o wampirach i wilkołakach serial *Dark Shadow* (emitowany przez stację ABC od 1966 roku) czy „soap opera” *Dallas*, bijąca rekordy popularności od końca lat 70. nie tylko wśród kobiet. Szacuje się, że od lat 80. około 50 mln Amerykanów śledziło jedną lub więcej „soap operę”²⁴.

Kolejne zasadnicze zmiany w rozwoju serialu jako gatunku przyniosły lata 90. XX wieku, które wymusiły dostosowanie się do przemysłowych, technologicznych i socjologicznych przemian zachodzących w świecie i w samych Stanach Zjednoczonych²⁵. Rozwój telewizji kablowej, oferującej najpierw kilkadziesiąt, a następnie kilkaset kanałów, a także powstawanie coraz to nowych kanałów tematycznych wymusiły zmiany w polityce stacji telewizyjnych. Poważnym wyzwaniem stało się ściśle określenie grupy docelowej odbiorców i poszukiwanie treści dla nich przeznaczonych. Wejście w dorosłość Pokolenia X, wyzwolonych krytycznych indywidualistów, spowodowało rozwój światowej sławy seriali dla 20–30-latków, takich jak: *Beverly Hills 90210* (1990), *Friends* (1994), *Ally McBeal* (1997) czy *Sex and the City* (1998)²⁶. Początek XXI wieku przyniósł z kolei rozwój seriali nowej generacji – niekonwencjonalnych, tajemniczych i niejednoznacznych, jak np.: seria *CSI* (2001), *Smalville* (2001), *Lost* (2004), *Dexter* (2006), *Fringe* (2008) czy *True Blood* (2008)²⁷.

²² Ibidem.

²³ B. Węglarczyk, *Amerykański...*, op.cit.

²⁴ A. Jaworska, *Polish American Story, czyli o tym, kto i dlaczego ogląda amerykańskie seriale w Polsce* [w:] „*Post-soap*”..., op.cit., s. 195–196.

²⁵ Ibidem, s. 196.

²⁶ Mianem *Pokolenia X* określa się osoby urodzone między 1961 a 1981 rokiem. Są to często ludzie wykształceni, bogaci intelektualnie i materialnie, bardzo krytycznie nastawieni do otaczającej ich rzeczywistości, z dużą dozą indywidualizmu. A. Jaworska, *Polish American Story...*, op.cit., s. 196.

²⁷ Ibidem.

Rodzi się zatem pytanie, w czym należy upatrywać sukcesu produkcji typu „post-soap”. Odpowiedź nie jest jednoznaczna, ale można wskazać na pewne stałe czynniki, co najlepiej uczynić, przywołując produkcje zaliczane do tego typu seriali. Do analizy wybrano dwa popularne amerykańskie serie ostatnich lat, których twórcą był J.J. Abrams: *Lost* oraz *Fringe*. Wybór nie był przypadkowy: Abrams jest bowiem uważany za geniusza i za wizjonera, a jego serie za kwintesencję gatunku nowej generacji.

Na powstanie nowej formy seriali wpływ miały zmiany w postrzeganiu telewizji jako medium, jej prawomocności i atrakcyjności dla twórców. Jak wskazuje Jason Mittel, wiele nowatorskich programów telewizyjnych zostało stworzonych przez ludzi, którzy swe kariery rozpoczęli w filmie – medium o tradycyjnie wyższym niż telewizja statusie kulturowym²⁸. Część z nich, jak David Lynch i Barry Levinson, rozpoczęła swe kariery jako reżyserzy, inni, jak Alan Ball, Joss Whedon czy J.J. Abrams – jako scenarzyści²⁹. Za osobę z najlepszymi pomysłami na serial uchodzi obecnie wspomniany J.J. Abrams – „człowiek kochający zagadki, będący wielką nadzieją w hollywoodzkiej fabryce snów”³⁰. Nazywa się go wielbicielem sekretów, mistrzem fałszywych tropów, chodzącą enigmą, a przy tym jednym z najzdolniejszych – obok Christophera Nolana – młodych reżyserów i producentów w branży filmowej³¹. Uznanie po raz pierwszy zyskał dzięki serialowi „Agentka o stu twarzach” (*Alias*), choć największe sławę zdobył, gdy sprzedał telewizji ABC pomysł na „*Lost: Zagubionych*” (2004–2010) – obraz pokazywany w 60 krajach świata był największym odkryciem telewizyjnym ostatnich lat³².

Obok postaci twórcy serialu zasadnicze znaczenie dla powodzenia produkcji ma sam pomysł, którego cechą charakterystyczną jest złożoność narracyjna. Stanowi ona alternatywę wobec tradycyjnych form odcinkowych i seryjnych. Możemy odnaleźć ją w najpopularniejszych serialach ostatnich lat, w tym we wszystkich stworzonych przez J.J. Abramsa (*Agentka o stu twarzach*, *Lost*, *Fringe*).

Powstaniu złożoności narracyjnej towarzyszyły zmiany w zachowaniach odbiorców, a także rozwój w dziedzinie technologii. Wraz z pojawianiem się telewizji kablowej zachwiany został monopol największych stacji telewizyjnych, a co za tym

²⁸ J. Mittel, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej* [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), Warszawa 2011, s. 155.

²⁹ J. Mittel, *Złożoność...*, op.cit., s. 155–156.

³⁰ P. Stasiak, *Człowiek iluzja*, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1516956,1,jj-abrams---hollywoodzki-znak-zapytania.read>, [dostęp: 25.01.2012].

³¹ Christopher Nolan – reżyser takich obrazów, jak: *Bezesenność* (2002), *Prestiż* (2006), *Mroczny rycerz* (2008) czy *Incepcja* (2010).

³² P. Stasiak, *Człowiek...*, op.cit.

idzie, nastąpił spadek oglądalności oferowanych przez nie programów. Z drugiej strony zwiększenie liczby kanałów pomogło stacjom telewizyjnym usystematyzować powtórki, tak by widz mógł obejrzeć chronologicznie cały serial. Dla twórców seriali telewizyjnych oznaczało to możliwość odejścia od tradycyjnych telenowel, sitcomów i procedurali, w których kolejność oglądania odcinków nie jest tak restrykcyjna, jak w przypadku nowego typu seriali.

Seriale „post-soap” odrzucają zatem wymóg fabuły zamkniętej w obrębie pojedynczego odcinka, a na pierwszy plan zostaje wysunięta wielowątkowa fabuła, wykorzystująca różne gatunki telewizyjne. W produkcjach tych, że poszczególne epizody najczęściej nie mają formuły zamkniętej, lecz akcja kontynuowana jest w każdym kolejnym odcinku. Zmusza to widza do większego zaangażowania w serial, gdyż opuszczenie jednego odcinka niesie za sobą ryzyko niezrozumienia dalszego ciągu opowiadanej historii. Był to zabieg ryzykowny, gdyż z jednej strony takie poprowadzenie akcji przywiązuje do serialu, z drugiej zaś mnogość wątków może wprowadzić w dekoncentrację, a w konsekwencji zniechęcić widza do dalszego śledzenia fabuły. By posłużyć się przykładami: niewątpliwie cechą dominującą serialu *Lost* jest jego niejednoznaczność³³. Osobie, która nigdy się w tym serialem nie zetknęła, jest niezwykle trudno wytłumaczyć, o czym serial rzeczywiście opowiada. Z jednej strony to wciągająca, trzymająca w napięciu fantastyczno-sensacyjna historia. Ogromnego sukcesu nie byłoby jednak, gdyby opowiadając ją, twórcy serialu nie snuli przy okazji metaforycznej przypowieści o moralności, wierze, nadziei, a przede wszystkim – kondycji współczesnego człowieka. Jego wątpliwości, lęków, tytułowego zagubienia³⁴. Serial łączy w sobie wiele gatunków telewizyjnych: jest jednocześnie serialem przygodowym, sensacyjnym i kryminalnym, który dodatkowo zawiera wiele elementów produkcji *science fiction*, a także poprzez przybliżanie losów bohaterów nabiera charakteru serialu obyczajowego (z amer. *drama*).

Podobnie rzecz ma się w przypadku kolejnego serialu J.J. Abramsa pt. *Fringe* (Telewizja FOX, 2008–2013), w Polsce emitowany przez TVN pt. „*Fringe*: na

³³ Serial opowiada tragiczną historię 48 pasażerów pechowego lotu 815 z Sydney do Los Angeles, których samolot rozbija się na tajemniczej wyspie. Wśród rozbitek panuje wielkie zamieszanie; jedynie chirurgowi Jackowi udaje się zachować zimną krew. Z czasem panika przeradza się w lęk i strach, a każdy z bohaterów jest zmuszony nauczyć się funkcjonować w nowych warunkach, a przetrwają jedynie ci, którzy nauczą się współpracy. Okazuje się, że nie będzie to możliwe dopóty, dopóki nie uporają się z trapiącymi ich problemami osobistymi. Każdy odcinek to stopniowe zagłębienie się w historię i problemy tytułowych „zagubionych” oraz tajemnicze wyspy, która wyraźnie chce ich zatrzymać na zawsze. Zob. <http://www.filmweb.pl/Zagubieni>, [dostęp: 13.06.2013].

³⁴ P. Stasiak, *Człowiek...*, op.cit.

granicy światów”³⁵. Śmiało można powiedzieć, że *Fringe* przeznaczony jest dla wymagającej publiczności i wnikliwych obserwatorów. Abrams dopracował serial, nie zapominając o najdrobniejszych szczegółach, do czego zdążył już przyzwyczać swoich wiernych fanów. W fabułę wplątane są symbole, wzory, zagadki i tajemnicze postaci, które towarzyszą widzom w każdym odcinku. Kim są owi obserwatorzy i tak zwani „pierwsi ludzie” – widz dowiaduje się wraz z rozwojem akcji, a i tak nie ma pewności, czy zrozumiał, kim naprawdę są i jaka jest ich rzeczywista rola w świecie. Nie zabrakło również wszechwładnej korporacji – Massive Dynamic, tajemniczej „biblii” dla naukowców, czy walczących o bezpieczeństwo świata agencji rządowych Stanów Zjednoczonych. We *Fringe* nic bowiem nie dzieje się przypadkiem.

Fabuła serialu, podobnie jak w przypadku *Lost*, łączy w sobie wiele gatunków telewizyjnych: *Fringe* jest serialem sensacyjnym, kryminalnym, obyczajowym i *science fiction*. Niejednokrotnie można spotkać się z porównaniami serialu *Fringe* do kultowego już dziś *Z Archiwum X*, zdaniem autorki niezupełnie słuszne. Porównania te prawdopodobnie biorą się z podobnej tematyki serialu. Kolo-kwialnie angielskie słowo *fringe* w tytule produkcji można przetłumaczyć jako „skraj świadomości”, jako że serial opowiada o zjawiskach, które rozgrywają się na obrzeżach ludzkiego poznania i często poza nim³⁶. Niemniej jednak mamy tu do czynienia z tzw. nauką alternatywną. Mówiąc prościej, w serialu są łamane prawa fizyki, a przedstawione wydarzenia wykraczają poza ludzkie wyobrażenie. Z każdym odcinkiem widz zagłębia się w świat nauki alternatywnej i zaawansowanej technologii i choć w serialu nie brak elementów *science fiction*, to w przeciwieństwie do *Z Archiwum X* zagrożeniem dla naszego świata jest raczej nieograniczony

³⁵ Fabuła serialu opowiada o grupie osób prowadzących badania nad zjawiskami z pogranicza nauki. W jej skład wchodzi agentka FBI Olivia Dunham, niepokorny i nadzwyczaj inteligentny mężczyzna Peter Bishop oraz jego ekscentryczny ojciec doktor Walter Bishop, który określany jest „następcą Einsteina” lub jak nazywa go syn, współczesnym „doktorem Frenkensteinem”. Oprócz rozwiązywania zagadek zjawisk paranormalnych badają oni aspekty nauki alternatywnej (telepatia, lewitacja, niewidzialność, genetyczna mutacja itp.). Na całym świecie bowiem (głównie jednak w Stanach Zjednoczonych) zaczynają występować serie zbiorowych eksperymentów, znanych jako „Wzorzec”, i nie są znane powody ich wykonywania. Olivia, Peter i Walter mają za zadanie zbadanie tych dziwnych wydarzeń oraz ustalenie źródła ich pochodzenia. Wiele tropów prowadzi do firmy Massive Dynamic, która w nieznanym sposób i z nieznanymi powodami połączona jest ze „Wzorcem”, a jednocześnie stanowi największą korporację na świecie, zajmującą się zaawansowanymi badaniami przy użyciu nowoczesnych technologii, które nie są ogólnodostępne i powszechnie znane. Oprócz tego Massive Dynamic posiada wiele własnych patentów, które kilkakrotnie przewyższają możliwościami powszechnie stosowane urządzenia, przede wszystkim te, którymi posługują się amerykańskie agencje rządowe.

³⁶ Hasło: „Fringe: Na granicy światów”, Oficjalna Strona Wolnej Encyklopedii „Wikipedia”, http://pl.wikipedia.org/wiki/Fringe:_Na_granicy_%C5%9Bwiat%C3%B3w, [dostęp: 24.01.2012].

rozwój badań naukowych i nowoczesnych technologii niż atak bliżej niezidentyfikowanych obcych cywilizacji. W każdym odcinku serialu można wyczytać między wierszami pojawiające się pytanie o kondycję ludzką i granice ludzkiego poznania, a tym samym o granice rozwoju naukowego i technologicznego.

Oba omówione tu seriale opowiadają historie seryjne, które ograniczają do minimum typowy dla oper mydlanych melodramatyczny styl i przedkładanie relacji między bohaterami nad fabułę. W serialach nowego typu to złożona narracyjnie fabuła znajduje się w centrum opowieści, a relacje między bohaterami wypływają z opowieści, stanowiąc dla niej tło³⁷. Co równie istotne, seriale nowego typu przewidziane są jako historie zamknięte w kilku sezonach, a poszczególne epizody tworzą całość zmierzającą do ostatecznego rozwikłania zagadki³⁸.

Na sukces seriali typu „post-soap” wpływa również przeznaczony na ich realizację budżet. W przypadku serialu *Lost* pozwolił on na zastosowanie doskonałych efektów specjalnych i realizację zdjęć w plenerach Hawajów, a nie w halli studyjnej. W dobie coraz bardziej powszechnych telewizorów HD i stacji, z których coraz więcej nadaje sygnał w wysokiej rozdzielczości, było to posunięcie rewolucyjne. Posunięcie to postanowiono zastosować również w kolejnej produkcji Abramsa – sam odcinek pilotażowy serialu *Fringe*, który miał swoją premierę 9 września 2008 roku, kosztował telewizję FOX 10 mln dolarów, co jest najdroższym tego typu przedsięwzięciem w historii telewizji. Zastosowane efekty specjalne zaowocowały nominacją dla twórców serialu do prestiżowej nagrody VFX Emmy w 2009 roku³⁹. W każdym *Fringe* odcinku, podobnie jak w *Lost*, możemy zobaczyć efektowne wybuchy, dziwne stworzenia, przechodzenie przez ściany, a wszystko to wykonane jest z największą dokładnością. Ciekawym zabiegiem stosowanym przez Abramsa w *Fringe* jest *flashback*, co najłatwiej przetłumaczyć jako przebitkę z przeszłości. Przebłysk światła i na ekranie nagle widzimy daną postać na przykład w dzieciństwie, kiedy zdarza się coś, co ma przemożny wpływ na jej dalsze życie.

Oprócz niezwykłych efektów wizualnych widza cieszą również efekty dźwiękowe i dobrze dopasowana muzyka. Efekt końcowy, będący konsekwencją wysokich nakładów środków finansowych w produkcję seriali, jest imponujący i niezwykle efektowny.

Na uwagę przy omawianiu seriali nowego typu zasługują również bohaterowie. Charakterystyczne dla J.J. Abramsa jest angażowanie do swych produkcji mało

³⁷ J. Mittel, *Złożoność...*, op.cit., s. 159–160.

³⁸ Ostatecznie nakręcono 6 sezonów serialu *Lost* i kilka odcinków specjalnych. Serial *Fringe* składał się zaś z 5 sezonów, z czego ostatni zamknął się w 13 odcinkach.

³⁹ Hasło: „Fringe: Na granicy światów”, Oficjalna Strona „Filmweb”, <http://www.filmweb.pl/serial/Fringe%3A+Na+granicy+%C5%9Bwiat%C3%B3w-2008-467127/awards>, [dostęp: 9.06.2013].

znanych lub mało popularnych aktorów (którzy wraz ze wzrostem popularności serialu stają się wielkimi gwiazdami) – jest to zabieg prawie nie do pomyślenia w przypadku seriali polskich. W Polsce wciąż funkcjonuje przekonanie, że tym, co przyciąga widza do serialu, są znani, popularni i lubieni aktorzy. W amerykańskich serialach „post-soap” to akcja ma być tym, na czym skupi uwagę widz, zaś aktor ma tu znaczenie drugorzędne.

Co więcej, bohaterowie stanowią mocną stronę serialu – postaci są wyraziste, bardzo dobrze rozpisane, pozornie niezależne i przypadkowe, jednak wyraźnie powiązane ze sobą przeszłością. Wyrazistość postaci, nierzadko ich kontrowersyjność, jest cechą charakterystyczną seriali typu „post-soap”. Za przykład mogą posłużyć tytułowe postaci z *Dr. House* czy *Dextera*. Obie stanowią wzór antybohatera – są kontrowersyjne, intrygujące, momentami wręcz irytujące.

Twórcy *Dr. House’a*, podobnie jak J.J. Abrams, zdecydowali się obsadzić w głównej roli, mało znanego w Stanach Zjednoczonych, brytyjskiego aktora Hugh Laurie’go. Jego wyrazistość i kunszt aktorski połączony z doskonałym, innowacyjnym oraz ryzykownym pomysłem i bardzo dobrym scenariuszem okazały się receptą na sukces i wielką popularność.

O telewizji doby „post-soap” opera i sieci „peer-to-peer”

Jak już zostało to zasygnalizowane, Polacy kochają seriale; do ich oglądania przyznaje się 63% polskiego społeczeństwa, a 62% z nich potwierdza, że ma swój ulubiony, który śledzi regularnie⁴⁰. Jednak jeśli spojrzymy na oglądalność seriali (patrz: tabela 1) zauważymy, że wszystkie miejsca w rankingu „TOP 15 seriali telewizyjnych w 2011 roku” zajmują produkcje polskie, głównie te realizowane dla TVP. Każdy z tych seriali należy natomiast do klasycznych gatunków seriali, nie zaś do omawianego tu typu „post-soap”. Nie oznacza to jednak, że Polacy nie oglądają amerykańskich seriali nowej generacji.

Generalna struktura widza telewizyjnego wskazuje na wysoką reprezentację widzów starszych, przy jednoczesnej stosunkowo niewielkiej reprezentacji widzów młodych. Jednak to, że młodzi ludzie rzadziej oglądają telewizję, nie musi oznaczać i nie oznacza – że nie znają i nie oglądają popularnych tytułów, zarówno produkcji polskiej, jak i zagranicznej⁴¹.

⁴⁰ Badanie UPC Polska zostało przeprowadzone na reprezentatywnej grupie 1000 Polaków w listopadzie 2008 roku. Raport z badania pt. „Jak i dlaczego Polacy oglądają seriale?”.

⁴¹ A. Jaworska, *Polish American Story...*, op.cit., s. 200.

Tabela 1. Top 15 najbardziej popularnych seriali w TV – 2011⁴²

Lp.	Tytuł	Top 15 seriali w TV – 2011		Grupa 4+	
		Kanał TV	Data emisji	AMR*	SHR%**1
1.	RANCZO /SER.KOM.POL./	TVP1	06–03–2011	8 505 195	46,66%
2.	M JAK MIŁOŚĆ /TELENOW.POL./	TVP2	18–01–2011	8 406 544	49,10%
3.	OJCIEC MATEUSZ /SER.KRYM.OBYCZ.POL./	TVP1	03–03–2011	5 949 502	35,70%
4.	NA DOBRE I NA ZŁE /SER.OBYCZ.POL./	TVP2	11–11–2011	5 516 796	32,81%
5.	BARWY SZCZĘŚCIA /SER.POL./	TVP2	15–02–2011	5 509 758	32,44%
6.	KLAN /TELENOWELA POL./	TVP1	06–01–2011	4 871 929	31,32%
7.	BLONDYNKA /SER.OBYCZ.POL./	TVP1	20–02–2011	4 518 105	26,46%
8.	RODZINKA.PL /SER.KOM.POL./	TVP2	02–03–2011	4 437 575	27,33%
9.	PLEBANIA /TELENOW.POL./	TVP1	05–01–2011	4 255 784	33,09%
10.	NA WSPÓLNEJ /SER.OBYCZ.POL./	TVN	23–02–2011	4 241 512	25,31%
11.	ŻYCIE NAD ROZLEWISKIEM /SER.OBYCZ.POL./	TVP1	20–11–2011	4 241 202	24,22%
12.	W-11 WYDZIAŁ ŚLEDZCY /SER.KRYM.POL./	TVN	03–02–2011	4 051 579	25,74%
13.	ŚWIAT WEDŁUG KIEPSKICH /SER.KOM.POL./	Polsat	06–12–2011	3 910 911	23,06%
14.	PIERWSZA MIŁOŚĆ /SER.OBYCZ.POL./	Polsat	06–12–2011	3 837 378	27,85%
15.	CHICHOT LOSU /SER.OBYCZ.POL./	TVP1	26–03–2011	3 743 283	21,72%

* AMR – wielkość widowni danego programu (wyrażona jako liczba widzów); jest liczona na podstawie wszystkich minut programu; ** SHR% – udział w widowni telewizyjnej; określa, jaka część osób, które w danym czasie oglądały telewizję, była widzami danego programu.

Źródło: <http://media2.pl/badania/87745-TV-Serialowe-hity-2011-roku-w-czolowce-produkcje-TVP.html>, [dostęp: 25.01.2012].

Jeśli zrobić sondę, chociażby wśród znajomych (na co zdecydowała się autorka niniejszego artykułu), szczególnie w wieku od 18 do 35, którzy regularnie korzystają z komputera lub innego medium z dostępem do Internetu, wyniki mogą okazać się zaskakujące⁴³. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że wymieniane tytuły albo nie widnieją w ramówce żadnej polskojęzycznej stacji, albo też dany kanał telewizyjny emituje wcześniejszy sezon danego serialu. Oznacza to, że do oglądania

⁴² Badanie zostało przeprowadzone przez Nielsen Audience Measurement dla Media2.pl.

⁴³ Sonda została przeprowadzona przez autorkę niniejszego artykułu w styczniu 2012 roku za pomocą Internetu (mail wysłany do osób z prywatnej bazy adresowej) oraz poprzez portal społecznościowy „Facebook”. Pytanie brzmiało: „Czy oglądasz amerykańskie seriale? Jeśli tak, to jakie i który ich sezon?”. Najczęściej pojawiającymi się odpowiedziami na pytanie, czy w ogóle, a jeśli tak, to jakie amerykańskie seriale obecnie oglądasz i który ich sezon, były: czwarty sezon *Fringe*, ósmy sezon *Chirurgów*, sezon drugi *Akt Sherlocka Holmesa* (2011-), sezon czwarty *Sons of Anarchy* (2008-), czy siódmy sezon *Dextera*.

form telewizyjnych nie jest potrzebna telewizja, a jedynie medium z dostępem do Internetu, najczęściej komputer, tablet, telefon komórkowy. Przyczyn tego zjawiska jest kilka: czasem tak prozaiczna, jak – bardziej lub mniej – świadomy wybór nieposiadania odbiornika telewizyjnego lub kablówki, innym razem brak wykupionego przez stację telewizyjną prawa do emisji interesującego daną osobę serialu. O istnieniu wielu amerykańskich seriali telewizyjnych w ogóle nie mielibyśmy wiedzy, gdyby nie sieć internetowa. Ponadto wiele amerykańskich seriali polskie stacje wykupują ze znacznym opóźnieniem, a ich emisja następuje ze zbyt długimi przerwami. Przypadek serialu *Fringe* może posłużyć tu za idealny przykład. Pierwszy sezon serialu stacja TVN zaczęła emitować we wrześniu 2009 roku, dokładnie w rok po premierze pilotowego odcinka w amerykańskiej telewizji FOX. Sezon drugi – rok później, w 2010 roku. Zaś dopiero 23 stycznia 2012 roku rozpoczęto emisję trzeciego sezonu, gdy w tym samym czasie stacja FOX emitowała 9 odcinek czwartego sezonu serialu. Emisja serialu w amerykańskiej telewizji zakończyła się na piątym sezonie, w styczniu 2013 roku. Na tę chwilę nie ma oficjalnej informacji, by stacja TVN zamierzała w ogóle wykupić prawo do jej emisji. Dodatkowo czas emisji odcinków czwartego sezonu TVN ustaliło na poniedziałek o 23:20, czyli poza *prime time*.

Nowe sposoby oglądania telewizji sprawiają, że nie wystarczy już zaglądać do badań oglądalności lub sprawdzać w programie telewizyjnym, co emitują poszczególne stacje, aby otrzymać wiarygodne wyniki oglądalności danego programu czy odpowiedź o preferencje widzów. Pomimo to telewizja nadal pozostaje dla nich atrakcyjną formą spędzania wolnego czasu, choć realizowaną już bez telewizji (odbiornika telewizyjnego i ramówki programowej dostępnych stacji).

Dostęp do najnowszych (w ogromnej większości amerykańskich) produkcji nie stanowi dla średnio zaawansowanego internauty problemu za sprawą internetowych sieci wymiany plików *peer-to-peer* (p2p). Użytkownik pobiera ze specjalnego serwisu plik z adresem serwera, na którym znajdują się pożądanane dane, np. plik z odcinkiem serialu⁴⁴. O czym należy pamiętać, to fakt, że serialowy „drugi obieg” jest sprzeczny z literą prawa, przede wszystkim z prawem własności intelektualnej i prawem autorskim, o czym od czasu do czasu przypomina się przy okazji głośnych akcji policyjnych, jak np. zamknięcie serwisu megaupload.com i aresztowanie jego twórców w styczniu 2012 roku.

Niełatwo jest oszacować skalę „drugiego obiegu”, jednak jak wykazują Filiciak i Halawa, biorąc pod uwagę liczbę wejść na portale z polskimi napisami, można

⁴⁴ M. Filiciak, M. Halawa, *Telewizja bez telewizorów*, <http://www.polityka.pl/kultura/209304,1,telewizja-bez-telewizorow.read>, [dostęp: 9.06.2013].

stwierdzić, że to już coś więcej niż niszowa rozrywka⁴⁵. By zrozumieć skalę zjawiska: w przypadku trzeciego sezonu *Lost* jedna ze stron podaje, że pliki z napisami do niektórych odcinków pobrano średnio po 11 tys. razy każdy⁴⁶. A trzeba pamiętać, że: portali jest kilka, napisy mają kilka wersji, nie wszyscy korzystają z napisów, wreszcie – raz pobrany plik z reguły zostaje nagrany na nośnik i wtedy zaczyna się jego kolejne życie⁴⁷. Co istotne, nie każdy internauta ściąga seriale, część z nich otrzymuje je na przechodzących z rąk do rąk nośnikach, inni – oglądają je *online*, na stronach internetowych do tego przeznaczonych. Przykładem może być tu polska strona www.iitv.info, która reklamuje się jako „strona gromadząca linki do zagranicznych seriali, które można oglądać *online*. Bez żadnych opłat, bez konieczności rejestracji, bez konieczności pobierania na dysk. Klikasz i oglądasz!”⁴⁸.

Podsumowując ten wątek, wydaje się, że drugi obieg nie istniałby, gdyby serialowe produkcje nie były coraz lepsze. Kiedyś uważane za coś gorszego niż film, dziś mają równie spektakularny budżet i przyciągają największe kinowe nazwiska, jak Stephen Spielberg czy wspomniany już J.J. Abrams. Pojawienie się magnetowidów, dekoderów z opcją nagrywania i wreszcie Internetu sprawiło, że zaczęto tworzyć seriale nowej generacji z wielowątkową i niejednoznaczną fabułą, która zmuszała widza do zaangażowania się w oglądanie serialu, a także śledzenia odcinków na bieżąco. Nieobejrzenie jednego odcinka ulubionego serialu, przy całej gamie nowinek technicznych, które umożliwiają nam jego nagranie, ściągnięcie czy obejrzenie po raz kolejny, gdy nie zrozumieliśmy fabuły, nie stanowi dziś żadnego problemu. Możemy zatem powiedzieć, że rozwój nowoczesnych technologii przyczynił się nie tylko do powstania seriali nowej generacji („post-soap”), ale również wpłynął na zmianę w sposobie ich dystrybucji i oglądania.

Case study: seriale *Fringe* i *Lost* a koncepcja inteligencji zbiorowej Henry’ego Jenkinsa

Z powstaniem seriali nowej generacji i rozwojem nowych technologii związane jest także zjawisko, które Henry Jenkins nazwał za cyberteoretykiem Pierre’em Levym „inteligencją zbiorową”⁴⁹. Owa zbiorowa inteligencja wchodzi jego zdaniem

⁴⁵ Ibidem, [dostęp: 9.06.2013].

⁴⁶ Dla przykładu: napisy do finałowego odcinka trzeciego sezonu serialu *Lost*, <http://napisy.info/SzukajNapisow.php?to=Lost+03x23&tp=Zagubieni+03x23&k=>, [dostęp: 14.06.2013].

⁴⁷ M. Filiciak, M. Halawa, *Telewizja...*, op.cit.

⁴⁸ Seriale online, <http://iitv.info/>, [dostęp: 9.06.2013].

⁴⁹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 8.

w interakcje z dwiema innymi koncepcjami – konwergencją mediów i kulturą uczestnictwa.

Zdaniem Jenkinsa współcześnie mamy do czynienia z kulturą konwergencji, gdzie przecinają się drogi starych i nowych mediów, gdzie zderzają się media fa-nowskie i korporacyjne, gdzie władza producenta mediów i władza ich konsumentów wchodzi ze sobą w nieprzewidywalne interakcje⁵⁰. Pojęcie *konwergencji* będzie odnosiło się tu zatem do takiego stanu rzeczy, w którym następuje ciągły przepływ treści pomiędzy poszczególnymi platformami medialnymi, współpracą różnych przemysłów medialnych oraz gdzie dochodzi do migracyjnych zachowań odbiorców mediów, którzy są zdeterminowani dotrzeć niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę i takich informacji, jakie uważają za interesujące lub im przydatne. Owe zjawisko nie odnosi się jedynie do procesu technologicznego, łączącego funkcje różnych mediów w jednym, często mobilnym urządzeniu, ale reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń między treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu⁵¹.

Konwergencja mediów, która doprowadziła do zatarcia się granicy między producentami mediów i ich konsumentami, przyczyniła się do wytworzenia kultury uczestnictwa. Pojęcie to kontrastuje ze starszymi przekonaniem o pasywnej postawie medialnej społeczności. Współcześnie coraz częściej mamy do czynienia z widzem zaangażowanym, który nie tylko wyszukuje informacje dotyczące interesujących go programów, ale też często wymienia się zdobytymi informacjami z innymi zainteresowanymi, dyskutuje na ich temat, a także coraz bardziej świadomie jest w stanie wybrać swój wielokierunkowy tor komunikacji⁵².

Jak zauważa Jenkins, taki stan kultury niesie ze sobą liczne implikacje społeczne i kulturowe. Kultura konwergencji i kultura uczestnictwa, jak przekonuje nas autor, są charakterystyczne dla społeczeństwa wiedzy, w którym zanikają różnice między nadawcą i odbiorcą, konsumentem i producentem. Zanika też indywidualny sposób wytwarzania owej wiedzy. Natłok informacji powoduje, że nie ma jednej osoby, która może wiedzieć wszystko na dany temat. Współcześnie miejsce ekspertów i krytyków zajmuje zatem inteligencja zbiorowa, oparta na wciąż zmieniającej się

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem, s. 9.

⁵² Warto w tym miejscu przywołać klasyfikację widzów dokonaną przez Manuela Castellsa, zdaniem którego odbiorców mediów można podzielić na dwie populacje: wchodzących w interakcję (*the interacting*) i wciąganych w interakcję (*the interacted*), a więc tych, którzy są w stanie wybrać swój wielokierunkowy tor komunikacji, oraz tych, którym dostarcza się ograniczoną liczbę uprzednio dobranych wyborów. Zob. M. Castells, *Spółczesność sieci*, Warszawa 2007, s. 376.

„płynnej” wiedzy. Tworzą ją spontanicznie powstające społeczności, które łączą się w celu rozwiązania frapującego problemu, wykorzystując do tego globalną sieć przepływów intermedialnych. Zatem zbiorowa inteligencja to właśnie zdolność wirtualnych społeczności do wykorzystania połączonych uzdolnień wszystkich ich członków⁵³.

Wspomniane społeczności konstituują się i koncentrują wokół interesującego ich wydarzenia, np. serialu telewizyjnego czy reality show. Opierają się one na budowaniu kolektywnej wiedzy przez dobrowolnie uczestniczących w tym procesie ludzi z całego świata (za pomocą sieci internetowej), którzy są emocjonalnie zaangażowani zarówno w dany program telewizyjny, jak i wspólne przedsięwzięcie. Jenkins określa takie społeczności mianem *spoilerów*, najbardziej zaangażowanych w treści medialne fanów, którzy wykorzystują nowe media do wyszukiwania i dzielenia się informacjami na temat interesujących ich treści. Jest to nowa grupa konsumentów, którzy nie konsumują biernie dostarczanych im treści, ale wciąż je reinterpreterują i przeobrażają, tworząc na ich podstawie nowe teksty kulturowe i budując własną tożsamość⁵⁴. Spojlowanie możemy postrzegać również w kategoriach pewnego rodzaju współzawodnictwa pomiędzy aktywnymi, samoorganizującymi się konsumentami i producentami zorganizowanymi w wielkich korporacjach. Stawką w tej walce staje się dziś informacja, którą producenci starają się utajnić i wykorzystać dla własnych zysków, natomiast spoilerzy chcą, aby wszyscy mieli do niej swobodny, wolny dostęp.

Jakie przełożenie ma zatem przytoczona powyżej teoria na nową generację seriali telewizyjnych? Zmiana fabuły, jaką wprowadził seriale typu „post-soap”, polegająca na tym, że poszczególne epizody nie tworzą zamkniętej całości, lecz ich akcja płynie wartko z odcinka na odcinek, z jednej strony przywiązała widza do serialu, z drugiej wymusiła na nim zaangażowanie i uważne śledzenie treści. Wspomniana zmiana pozwoliła twórcom seriali na znaczne skomplikowanie opowiadanej historii, na wprowadzenie do niej niejednoznaczności, tajemnicy, kontrowersyjności. Jednocześnie dała cichą obietnicę, że wszelkie niejasności zostaną rozwiązane w zamkniętej liczbie odcinków. Zatem w każdym odcinku serialu „post-soap” mnożą się tajemnice, których rozwiązania prowadzą do kolejnych zagadek, aż do ich ostatecznego rozwiązania w końcu sezonu lub całej serii. Co istotne, nigdy nie wiadomo, który motyw, szczególnie czy wątek okaże się istotny dla rozwiązania zagadki i zrozumienia historii, bo jak uczą nas seriale nowej generacji, nic nie jest przypadkowe i wszystko ma znaczenie. Ta wszechobecna niewiedza

⁵³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, op.cit., s. 31.

⁵⁴ Ibidem.

i tajemnica skłaniają fanów serialu do poszukiwania informacji, odpowiedzi oraz innych osób, z którymi mogliby wymieniać się swoimi refleksjami na temat tego, co było i co jeszcze może się wydarzyć. Zjawisko to staje się coraz bardziej powszechne i mniej przypadkowe. Co więcej, sami producenci seriali i stacje telewizyjne napędzają i uczestniczą w tej grze.

Na powstających fanowskich stronach internetowych możemy znaleźć nie tylko spoilery, trailery czy opisy odcinków, ale również ciekawostki dotyczące aktorów, samej produkcji czy rankingi oglądalności poszczególnych epizodów. Dla przykładu, polscy fani serialu *Fringe* na stronie www.fringe.com.pl stworzyli cały dział dotyczący pojawiających się w czasie emisji każdego odcinka symboli i sposobów ich deszyfryzacji. Fani zwrócili bowiem uwagę, że przed każdą przerwą reklamową ukazywany jest jeden z obrazków, które pojawiają się w różnych pozycjach (np. odwrócone, lustrzane odbicia). Oprócz tego przy symbolach znajduje się żółta kropka, której położenie również ma znaczenie w szyfrowaniu. Każdej kombinacji symbolu i kropki przypisana jest inna litera alfabetu. W ten sposób w każdym odcinku *Fringe* zostaje zakodowane słowo związane z tym odcinkiem. Atmosferę zageścił dodatkowo producent wykonawczy *Fringe* Jeff Pinkner, który podczas internetowego wywiadu stwierdził: „Jest bardzo wiele jajek wielkanocnych⁵⁵, niektórych z nich nikt jeszcze nie odnalazł – część z nich ukryliśmy w serialu, inne można znaleźć w sieci. W każdym odcinku zapisana jest wskazówka, która mówi, czego będzie dotyczył kolejny odcinek⁵⁶. Julian Sanchez, pisarz, dziennikarz i bloger oraz jak się okazuje również fan serialu *Fringe*, ogłosił, że złamał ów szyfr, a swoje wyniki zamieścił na prowadzonym przez siebie blogu⁵⁷. Link do jego artykułu można znaleźć na kilku stronach poświęconych serialowi.

Stron fanowskich seriali *Fringe* czy *Lost* (a także innych produkcji telewizyjnych) można znaleźć w sieci kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt. Ponadto, co staje się już praktyką, same stacje telewizyjne produkujące dany serial tworzą strony jemu poświęcone. Liczbą informacji nie odbiegają od stron fanowskich, choć nie znajdzie się tam odnośników do napisów każdego odcinka czy filmików zmontowanych i umieszczonych przez fanów w kanale YouTube. Informacji o ulubionym serialu można szukać również na Facebooku czy Twitterze, choć są one bardziej

⁵⁵ „Jajka wielkanocne”, z ang. *easter eggs* – żartobliwe wskazówki pozwalające fanom rozwiązywać i poznawać serialowe tajemnice. P. Levinson, *Nowe nowe media*, Kraków 2010, s. 96.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Julian Sanchez zajmuje się zawodowo polityką prywatności, technologiami i polityką, choć również zagadnieniami związanymi z popkulturą i filozofią. <http://www.juliansanchez.com/about/>, [dostęp: 26.01.2012]; <http://www.juliansanchez.com/2009/04/07/solution-to-the-fringe-glyph-cipher/>, [dostęp: 26.01.2012].

ogólne. Mają za zadanie raczej zrzeszać fanów serialu i odsyłać ich do bardziej szczegółowych informacji czy też zachęcać do dyskusji na fanowskich forach internetowych.

Twórcy seriali dla uwiarygodnienia serialowych historii zdecydowali się na stworzenie prawdziwych stron internetowych: dla fanów *Lost* – stronę „Oceanic Airlines”, fikcyjnych linii lotniczych, do których należał samolot przewożący na swoim pokładzie głównych bohaterów serialu; dla fanów *Fringe* – stronę firmy „Massive Dynamics”, na której można znaleźć m.in. oferty pracy.

W przypadku seriali „post-soap” o skomplikowanej i niejednoznacznej fabule, do których należą obie omawiane tu produkcje, tworzenie zbiorowej inteligencji poszło jeszcze dalej. Fani seriali utworzyli internetowe encyklopedie (na wzór Wikipedii) omawiające wątki seriali i wyjaśniające wszelkie niejasności dotyczące fabuły i produkcji. Dla przykładu, encyklopedia serialu *Lost*, nazwana „Lostpedią”, w polskiej wersji językowej zawiera 1337 haseł i 3759 grafik związanych z serialem, jej angielskojęzyczna wersja ma tych haseł aż 7252; anglojęzyczna encyklopedia *Fringe* (Fringepedia) ma tych haseł 737 i stale się powiększa, gdyż produkcja serialu jeszcze się nie zakończyła⁵⁸.

Jak mogliśmy zauważyć, społeczności fanowskie zawiązujące się w przestrzeni internetowej zorientowane są na wspólne przeżywanie, w tym przypadku amerykańskich seriali. Społeczności te nastawione są jednak nie tylko na dzielenie się plikami, napisami czy też wymianę wrażeń po wyemitowanym odcinku, lecz również na tworzenie objaśnień, dekodowanie pojawiających się ukrytych znaczeń czy wymianę informacji, przyczyniając się do powstawania zbiorowej inteligencji. Bo jak głosi Pierre Levy: „nikt nie wie wszystkiego, każdy wie coś. Całą wiedzę posiada ludzkość”⁵⁹.

Podsumowanie

Podsumowując, seriale telewizyjne, forma do niedawna kojarzona przede wszystkim z nudnymi „tasiemcami”, przeżywają renesans, a wszystko za sprawą nowej generacji seriali nazywanymi serialami „post-soap opera” lub po prostu „post-soap”. Najnowsze, przede wszystkim amerykańskie serie stają się globalnymi przebojami, rozpowszechnianymi nie tylko w telewizji i na płytach DVD, ale i w „drugim

⁵⁸ Oficjalna strona „Lostpedia”, http://pl.lostpedia.wikia.com/wiki/Strona_g%C5%82%C3%B3wna, [dostęp: 26.01.2012]; http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page, [dostęp: 26.01.2012]; Oficjalna Strona „Fringepedia”, <http://fringepedia.net/wiki/Fringepedia>, [dostęp: 26.01.2012].

⁵⁹ P. Levy, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, 1997, s. 20.

obiegu” internetowym, generując połowę ruchu w nielegalnych sieciach wymiany plików. Fenomen ten nie omija naszego kraju – polskie napisy do serii takich jak *Fringe* czy wcześniej *Lost* trafiają do sieci często przed upływem doby od premiery w amerykańskich sieciach kablowych. W przestrzeni Internetu każdy zainteresowany może znaleźć wiele tworzonych przez fanów i producentów stron seriali, na których dochodzi do wymiany informacji, plików i dyskusji dotyczących ulubionej produkcji. I choć są to zjawiska coraz bardziej powszechne wciąż w dużej mierze pozostają niezbadane.

LITERATURA:

- Baszton K., *Telewizja a komunikacja w przestrzeni domowej. Studium przypadku*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4.
- Filiciak M., Halawa M., *Telewizja bez telewizorów*, <http://www.polityka.pl/kultura/209304,1,telewizja-bez-telewizorow.read>.
- Gałuszka M., *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź 1996.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.
- Helman A., *Za co kochamy i nienawidzimy seriale*, „Kino” 1991, nr 5.
- Hostyński L., *Wartości w świecie konsumpcji*, Lublin 2006.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2006.
- Jaworska A., *Polish American Story, czyli o tym, kto i dlaczego ogląda amerykańskie seriale w Polsce* [w:] „Post-soap”. *Nowa generacja seriali telewizyjnych*, M. Filiciak, B. Giza (red.), Warszawa 2011.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, Kraków 2010.
- Levy P., *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, 1997.
- Mittel J., *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej* [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), Warszawa 2011.
- Słownik terminologii medialnej*, W. Pisarek (red.), Kraków 2006.
- Stachówna G., *Seriale – opowieści telewizyjne* [w:] *Mitologie popularne*, D. Czaja (red.), Kraków 1994.
- Thompson R.J., *Preface* [w:] *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, J. McCabe, K. Akass (red.), London 2007.