

Alicja Bronder

RzEczywistość *od* **RZECZY**

**Serial paradokumentalny
w świetle genologii lingwistycznej**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2017

Alicja Bronder – magister filologii polskiej, doktorant Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w zakresie językoznawstwa. Autor artykułów poświęconych tematyce językowego obrazu świata (*Strach oswojony, strach zapomniany? Próba uchwycenia śladów dawnych śląskich wierzeń we współczesnej leksyce* (na przykładzie nazwy niby-osoby bebok), „Linguarum Silva” 2015, t. 4), analizom gatunków tekstów dawnych i współczesnych (*Świadomość tekstu – analiza elementów metatekstowych w gatunkach epigramatycznych epok staropolskich*, w: *W kręgu dawnej polszczyzny*. T. 3. Red. E. Horyń, E. Zmuda. Kraków 2017). Z zawodu redaktor i edytor tekstu. Zainteresowania badawcze: tekstologia i genologia lingwistyczna, stylistyka historyczna, antropologia oraz antropolingwistyka.

Rzeczywistość od rzeczy

Serial paradokumentalny
w świetle genologii lingwistycznej

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3590

Alicja Bronder

Rzeczywistość od rzeczy

Serial paradokumentalny
w świetle genologii lingwistycznej

Redaktor serii: Językoznawstwo Polonistyczne
Bożena Witosz

Recenzent
Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz

[...] a przecież teraz jest moda na czasu ślady to nie jest właściwie nasze życie, to są nasze zdjęcia naszej bezna-
dziei fotografie, zespół kompulsyjno-obsesyjny suszenia
śmiecii suszenia starych kwiatów, nic się nie dzieje, ale
kamera start, my skamerujemy was a wy skamerujecie,
jak my kamerujemy was, jak stoimy i nic do siebie nie
mówimy ale to nie szkodzi, bo to my nic nie mówimy
to nic nie mówią elity wiesz jak jest?

Dorota Masłowska *Paw królowej*

Wprowadzenie

„TVN. Wszędzie” (wiosna 2014), „TVN. Coś więcej” (wiosna 2015). Wymienione hasła przewodnie ramówek jednej z wiodących stacji telewizyjnych w Polsce dobrze oddają specyfikę współczesnej telewizji. Medium to tylko pozornie wycofuje się ze sfery publicznej na rzecz internetowej działalności – w rzeczywistości zajmuje ważne, choć niezauważalne miejsce we wspólnocie komunikacyjnej. Owa niewidoczność wyraża się w uczestnictwie w codzienności odbiorców, na które nie zwraca się większej uwagi, zagłuszając włączonymi odbiornikami ciszę, dzięki czemu otwierają się przed telewizją praktycznie nieograniczone możliwości oddziaływania na nieświadomych widzów. Tak znaczny potencjał perswazyjny telewizji przejawia się w wytworach medium, które, realizując funkcje ludyczne, a również dydaktyczne czy moralizatorskie, wychodzą naprzeciw potrzebom odbiorców.

Przykładem takiej działalności telewizji okazuje się serial paradokumentalny – jego fenomen przejawia się w prezentowaniu życia tzw. zwyczajnych ludzi, powszechnie uznawanego za błahe, nieatrakcyjne, które wbrew przewidywaniom okazuje się intrygująco popularne i doceniane przez odbiorców. Jednocześnie teksty te wydają się „mówić od rzeczy” o rzeczywistości – przedstawiać ją w zniekształceniu, ukazując losy postaci stypizowanych, jednowymiarowych, oraz prezentować świat, w którym finalnie panują porządek i harmonia, a wszelkie problemy

zawsze osiągają szczęśliwe zakończenie. Zrozumienie gatunku z powodzeniem mogą przynieść analizy w nurcie genologii lingwistycznej. Temu zagadnieniu poświęcono prezentowaną monografię – przedstawione badania skupiają się na wyznaczeniu wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego oraz jego znaczenia dla wspólnoty komunikacyjnej.

Serial paradokumentalny wykazuje niemal rygorystyczne ustrukturyzowanie, dzięki czemu możliwe staje się wyznaczenie powtarzalnych i konstytuujących całość cech gatunkowych. Niniejsza praca skupia się na zagadnieniu wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego. Pierwszy rozdział prezentuje materiał badawczy, w którego zakres wchodzi popularne seriale paradokumentalne, emitowane przez wiodące na polskim rynku komercyjne stacje telewizyjne. Kolejne trzy rozdziały o charakterze teoretycznym są poświęcone metodologii przydatnej w prowadzonych badaniach: tekstologii, w tym rozważaniu nad statusem ontologicznym tekstów kultury (audiowizualnych) i polisemiotycznością komunikatów, oczywiście genologii lingwistycznej, której towarzyszy genologia filmowa i medialna, oraz kontekstowi telewizji, w tym problemowi prezentowania rzeczywistości w medium, dyskursowi telewizyjnemu i intrygującej kwestii voyeuryzmu telewizyjnego.

Prymarnym celem badawczym pracy staje się propozycja wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego – cztery kolejne rozdziały o charakterze analitycznym prezentują jego elementy podzielone według aspektów: strukturalnego, kognitywnego, stylistycznego i pragmatycznego. Wskazanie cech uzupełnia ich interpretacja w holistycznym odniesieniu do gatunku oraz ukazanie funkcjonowania typu tekstu w przestrzeni komunikacyjnej. Z uwagi na wymogi edycyjne w niniejszej publikacji pominięto szczegółową ilustrację materiałową, a same rozważania, ze względu na konieczność zwięzłego zaprezentowania całości wzorca gatunkowego, cechuje skrótowość i dążenie do uogólnienia,

co jednak nie wpływa na zaproponowane w toku analiz wnioski. Rozważania zamyka podsumowanie, zbierające najważniejsze wyniki badań, odnotowane obserwacje i postawione tezy. Prezentowana monografia opiera się na analizach poczynionych w ramach pracy dyplomowej, powstałej pod kierunkiem dr. hab. prof. UŚ Artura Rejtera, będącej podstawą egzaminu magisterskiego, przeprowadzonego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w 2015 roku.

(Para)serial, (para)dokument?

Charakterystyka materiału badawczego

Problemy z definicją serialu paradokumentalnego

Badania nad serialem paradokumentalnym wymagają uwzględnienia zarówno bogatej oferty tekstów telewizyjnych autorstwa różnych nadawców, jak i kontekstu filmoznawczego, ułatwiającego zrozumienie funkcjonowania tego fenomenu w przestrzeni medialnej¹. Niestety, ustalenia kulturoznawcze wydają się niewystarczające dla omawianego gatunku – wskazują one na połączenie serialu oraz paradokumentu; podkreślając jedynie poziom pragmatyczny, niemal całkowicie pomijają specyfikę strukturalną czy stylistyczną, o tematycznej wyłącznie nadmieniając.

Również wielość synonimów, często będących bezrefleksyjnymi zapożyczeniami z języka angielskiego, określających tenże typ tekstu, nie ułatwia rozważań; wystarczy wymienić „docusoap” (HENDRYKOWSKI, 2001: 31), „mock-documentary” (GODZIC, 2004: 194), „semidocumentary film” (HENDRYKOWSKI, 2001: 119). Także zamieszczone wyjaśnienia terminów nie wydają się satysfakcjonujące:

¹ Na konieczność uwzględnienia kontekstu społecznego i sytuacyjnego tekstów radiowych i telewizyjnych, w odniesieniu do dyskursu politycznego, wskazuje Ewa SZKUDLAREK-ŚMIECHOWICZ (2010).

docusoap [...] ciesząca się dużą popularnością, wykształcona w dekadzie lat 90., odmiana cyklicznie emitowanego paradokumentalnego filmu telewizyjnego relacjonująca dramatyczne sceny z codziennej pracy jednostek straży pożarnej, policjantów lub pracowników pogotowia ratunkowego, zazwyczaj opatrzona komentarzem zza kadru.

HENDRYKOWSKI, 2001: 31

paradokumentalny film (ang. semidocumentary film) utwór filmowy, częściowo lub całkowicie inscenizowany, wykorzystujący z myślą o większej autentyczności i wiarygodności ekranowego obrazu świata elementy poetyki filmu dokumentalnego.

HENDRYKOWSKI, 2001: 119

Jane Roscoe i Craig Helland zajęli się zjawiskiem „fałszywego dokumentu”. Pod tym pojęciem (mock-dokumentary) rozumieją te filmy i telewizyjne programy, które „wyglądają i dźwięczą jak dokumenty, ale nie są autentyczne. Innymi słowy – są to teksty fikcjonalne, które stosują estetykę gatunku dokumentalnego” [...].

GODZIC, 2004: 194

Wymienione w refleksjach elementy poetyki tekstu, takie jak: serie krótkich sekwencji przetykane kwestiami narracyjnymi, obecność sekwencji otwierających, przedstawiających występujące postaci, oraz zamykających, będących podsumowaniem fabularnym i zachęceniem do obejrzenia kolejnego odcinka (GODZIC, 2004: 203–204), jakkolwiek cenne, nie obrazują w pełni zjawiska, jakim jest serial paradokumentalny, lecz wyłącznie eksponują wybrane elementy. Podobnie ukierunkowanie na treść, warstwę fabularną, widoczne w typologii Jerzego Uszyńskiego, zaledwie przybliżył jeden z wymiarów omawianego tekstu. W propozycji badacza widnieje podział serialu dokumentalnego na serial edukacyjny (w którym prymarną rolę odgrywają treści retoryczne) oraz telenowelę dokumentalną (dokunowelę), definiowaną jako

serial dokumentalny o charakterze obserwacyjnym, pokazujący życiowe zdarzenia i perypetie realnie istniejących bohaterów. Posługuje się więc wszelkimi środkami i sposobami właściwymi dla filmu dokumentalnego [...]. Natomiast termin telenowela odsyła nas do specyficznego sposobu organizacji opowieści, który do pewnego stopnia przypomina narrację w telenoweli fabularnej. Mamy tu więc do czynienia z próbą filmowej konstrukcji ludzkiego losu, z towarzyszeniem bohaterom w ich życiu, z rejestracją rozpowszechnionych stylów zachowań i sposobów myślenia, czyli przystawianiem stendhałowskiego zwierciadła otaczającej nas rzeczywistości.

USZYŃSKI, 2004: 94–95

Elementami charakterystycznymi dla telenoweli dokumentalnej, bliższej serialom paradokumentalnym², są: podział na serię odcinków o zamkniętej strukturze fabularnej, obecność komentarzy narracyjnych, budowanie iluzji równoległości porządków czasowych serialu i rzeczywistości, tematyka skupiająca się wokół ważkich problemów społecznych, np. trudnych losów określonych grup zawodowych, a także tematyki tabu (USZYŃSKI, 2004: 94–97). Trudno jednakże uznać, by wymienione cechy, skądinąd wciąż niewychodzące poza poziomy strukturalny i po części tematyczny, ukazywały istotę fenomenu serialu paradokumentalnego.

Podobnie bezowocne okazują się próby oddzielnego definiowania gatunków serialu i paradokumentu. Pierwszy z nich jest, według Wiesława Godzica,

narracyjną formą telewizyjną, która prezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywa-

² Choć zaproponowany podział na serial edukacyjny i telenowelę dokumentalną wydaje się niezasadny – wszak i dokunowełe pełnią wyrażną funkcję dydaktyczną, z jednej strony poszerzając wiedzę widza dotyczącą otaczającego go świata, a z drugiej – pouczając, jakich błędów unikać bądź jak postępować w kłopotliwych sytuacjach.

jące się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. [...] W badaniach nad serialem podkreśla się jego podstawowe cechy: występowanie powtórzeń (stałość postaci, miejsc) i jednocześnie wprowadzanie różnic w stosunku do elementów już znanych widzowi. Oddziaływanie serialu wiąże się z zapewnieniem przyjemności, ale także z możliwością kontrolowania dyskursu społecznego. [...] Zwraca się uwagę na prospołeczny charakter większości seriali – zawsze prezentowały one najbardziej aktualne problemy życia społecznego i przełamywały wiele tabu (jakkolwiek ich celem nie była radykalna walka).

GODZIC, 2004: 37–39

W ujęciu tym serial paradokumentalny, bez względu na swoją uzualną nazwę, nie spełnia wymogów serialu, bliższy jest serii, w której podkreśla się odrębność każdego z odcinków oraz zamknięcia fabularne w obrębie jednego tekstu (GODZIC, 2004: 39). Ze względu na zamkniętą strukturę dramatyczną można by mówić o serialu (czy też serii) epizodycznej (zgodnie z typologią Jerzego USZYŃSKIEGO, 2004: 67). Jednakże cecha podana przez Marka HENDRYKOWSKIEGO w definicji serii filmowej, związana z połączeniem filmów serialnych osobą głównego bohatera (2001: 143), dodatkowo utrudnia identyfikację omawianego gatunku.

Podobnie ustalenia dotyczące paradokumentu telewizyjnego są niewystarczające. Podkreśla się w nich obecność elementów techniki obrazowania dokumentu, ta jednak okazuje się dość trudna w zdefiniowaniu, gdyż sam dokument wedle ustaleń filmoznawców stanowi kategorię wyższego rzędu, pewien rodzaj filmowy, w obrębie którego plasują się różne odmiany o różnych formach wyrazu (HENDRYKOWSKI, 2001: 31). Jak można przypuszczać, ujęty w nazwie gatunkowej prefiks *para-* miałby wносить pewien element fikcyjności, odróżniający paradokument od dokumentu, trudno jednak znaleźć odpowiedź w ustaleniach filmoznawczych, na którym z poziomów i w jaki sposób owa fikcyjność miałaby się przejawiać.

Problematykę tę łatwo również zauważyć, analizując informacje publicystyczne, doniesienia internetowe czy nawet samoidentyfikacje przekazów powstałych w ramach działalności stacji telewizyjnych – nader często teksty, które opatrywane są wspólnym mianem serialu paradokumentalnego, tak znacznie się różnią, że nie sposób uznać ich za jeden spójny gatunek³. Wydaje się zatem, że opatrywanie filmów nazwą „serial paradokumentalny” w praktyce zależne jest od względów marketingowych, przy pominięciu ich faktycznej przynależności do określonego typu tekstów. Widoczna niekonsekwencja w przekazach informacyjnych skłoniła do ustalenia jednego z głównych celów niniejszej pracy – jest nim propozycja spójnego wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego.

Materiał poddany analizie zinterpretowany został w duchu genologii lingwistycznej, co pozwoliło uniknąć nienależącego do obszaru zainteresowań językoznawstwa problemu umiejscowienia serialu paradokumentalnego w przestrzeni filmowej. Ponadto w pracy przyjęto nazwę uzualną omawianego typu tekstów – mimo problemów z definiowaniem serialu i (para)dokumentu określenie „serial paradokumentalny” na tyle mocno ugruntowało się w praktyce komunikacyjnej, że próby znalezienia alternatywnej etykiety, być może nieco poprawniejszej pod względem merytorycznym, przypuszczalnie wprowadziłyby niepotrzebne rozbieżności i nieporozumienia. Jednakże, co należy podkreślić, rozumienie terminu „serial paradokumentalny” zostało zawężone

³ Wystarczy nadmienić, że serwis wikipedia.pl pod hasłem „serial paradokumentalny” podaje, obok np. *Szkoły czy Dlaczego ja?*, także filmy dokumentalne, takie jak *babilon.pl* lub *Ja, alkoholik* (http://pl.wikipedia.org/wiki/Telenowela_dokumentalna, dostęp: 31.05.2016). Podobnie witryna player.pl produkcje takie jak *Szpital*, *Ukryta prawda* określa mianem „serial obyczajowy”, co sugerowałoby (błędnie) brak różnic między tymi filmami a innymi serialami fabularnymi.

do określonego typu tekstów, które realizują zaproponowany wzorzec gatunkowy⁴.

Charakterystyka materiału badawczego

Materiał służący za podstawę niniejszych rozważań stanowią teksty serialu paradokumentalnego. Podstawą próby badawczej jest 50 losowo wybranych odcinków, po 5 z każdego zaproponowanego tytułu, które zostały skonfrontowane z kilkuset tekstami obecnymi w polskim dyskursie telewizyjnym. Przeprowadzone analizy obejmowały przekazy emitowane przez główne telewizje prywatne⁵ w Polsce: TVN i Polsat. Dotyczyły one 10 różnych tytułów serialowych, które poddano szczegółowym badaniom. Ze względów technicznych analizowane filmy zaczerpnięto z popularnych witryn internetowych udostępniających wytwory telewizyjne; są to: player.pl (stacja TVN) oraz ipla.tv (stacja Polsat). Badania obejmowały odcinki emitowane w polskiej telewizji od 2012 do 2016 roku⁶. Omawiane serie powstały w większości na licencji zagranicznych stacji telewizyjnych (wyjątkiem – serial *Szkoła*), jednakże ze względu na ich

⁴ Nie będą zatem należały do tegoż wzorca teksty, takie jak *Sędzia Anna Maria Wesołowska* czy *W 11. Wydział śledczy* (często w uzusie opatrywane nazwą „serial paradokumentalny”), ponieważ im brak konstytutywnych dla gatunku cech.

⁵ Nie uwzględniono tekstów TVP ze względu na kwestię misyjności telewizji publicznej; niemożność określenia, które z zabiegów, chwytów czy elementów wynikają z dydaktycznej roli stacji (problem z określeniem intencji nadawcy), mogłaby utrudnić analizy. Ponadto wybór materiału komercyjnego pozwolił na uzyskanie jednolitej relacji pragmatycznej w obserwowanych tekstach.

⁶ Przy czym podstawowa próba badawcza pochodzi z okresu październik 2014–luty 2015 roku. Liczba odcinków podana w charakterystyce dotyczy stanu zaobserwowanego w czerwcu 2016 roku.

dostosowanie do polskich realiów nie wydaje się konieczne uwzględnianie tychże powiązań w przeprowadzanych badaniach⁷. W obręb uwzględnionych tytułów serialu paradokumentalnego wchodzi następujące pozycje:

1. *Dlaczego ja?* Serial emitowany przez Polsat, produkcji Tako Media, w reżyserii Okiła Khamidova. Początek emisji datuje się na rok 2010, dotychczas ukazało się ponad 670 epizodów. Czas trwania tekstów wynosi w przybliżeniu 45 minut. Program prezentuje w danym odcinku historię, która przydarzyła się wybranemu bohaterowi; każdy z tekstów przedstawia losy innych postaci. Tematyka obyczajowo-społeczna, wedle słów producentów: „*Dlaczego ja?* to uniwersalne historie, które już się komuś przydarzyły i które mogą przydarzyć się każdemu z nas”⁸.
2. *Dzień, który zmienił moje życie*. Serial wyprodukowany przez Tako Media na zlecenie Polsatu, reżyserem formatu jest Okił Khamidov. Emisja przypadła na lata 2014–2016, dotychczas ukazało się 150 odcinków, każdy z nich trwał mniej więcej 45 minut. W każdym z tekstów przedstawiane są jedna po drugiej historie dwu różnych grup bohaterów. Tematyka oscyluje wokół kwestii obyczajowo-społecznych, skupia się na tytułowym kluczowym dniu z życia postaci, którego wydarzenia wpłynęły na ich dalsze losy.
3. *Nieprawdopodobne, a jednak*. Serial, który wyreżyserował Okił Khamidov dla Tako Media na zlecenie Polsatu. Emitowano go w roku 2012, w tym czasie ukazało się 13 odcinków. Historie prezentowane w czasie nieco ponad 20

⁷ Ponadto nie wydaje się istotny fakt, że większą część seriali paradokumentalnych wyreżyserował jeden twórca – Okił Khamidov. Zarówno wszystkie uwzględnione w badaniu seriale, jak i pozostałe produkcje obserwowane w polskich stacjach telewizyjnych wręcz rygorystycznie przestrzegają cech gatunkowych, bez względu na indywidualne upodobania reżysera czy profil studia filmowego.

⁸ Zob. <http://www.ipla.tv/Serial/5001641-Paradokumentalny/5001458-Dlaczego-Ja> [dostęp: 31.05.2016].

minut relacjonuje w narracji pierwszoosobowej główny bohater, przedstawiający wydarzenia, które przydarzyły się w jego życiu – historię pozornie *nieprawdopodobną, a jednak*, jak się okazuje, możliwą. Tematy skupiają się na kwestiach obyczajowo-społecznych.

4. *Pamiętniki z wakacji*. Serial w reżyserii Okіła Khamidova wyprodukowały Tako Media dla Polsatu. Emitowany z przerwami w latach 2011–2016, zawiera ponad 60 odcinków niespełna 45-minutowych. Następujące po sobie teksty tego serialu zazębiają się – w danym odcinku może być zarówno kończona, rozwijana, jak i rozpoczynana nowa historia, jednakże poszczególne wątki nie zajmują więcej niż dwa, trzy odcinki⁹. Równolegle w jednym tekście przedstawiane są historie dwu różnych grup postaci, które z reguły się nie łączą (dzieją się w innym miejscu wyspy), a w narracji są przeplatane. Akcja rozgrywa się na wyspie Gran Canaria, na którą postaci przybyły, by wypocząć i spędzić urlop. W otoczeniu kurortów i w wakacyjnym nastroju bohaterowie przeżywają perypetie najczęściej miłosne, a także obyczajowe.
5. *Pielęgniarki*. Serial powstały na zlecenie Polsatu w wytwórni ATM, reżyserowany przez różne osoby. Emisja około 45-minutowych tekstów trwa od 2014, obejmuje dotychczas 250 odcinków. Tematykę zawężono – akcja rozgrywa się w szpitalu, prezentowana jest dwutorowo: dotyczy wybranego pacjenta (i osób z nim skolidujących) oraz prowadzącej ją pielęgniarki (równolegle do wykonywanej pracy ukazywane są jej perypetie natury prywatnej). Ekipa pozostaje bez zmian (choć w każdym odcinku akcja skupia się na innej pielęgniarence), a do szpitala przybywają nowi pacjenci. Serial, oprócz tematyki obyczajowo-społecznej, ukazuje pracę szpitala i trud zawodu pielęgniarskiego.

⁹ Najnowsze utwory tego tytułu zbliżają się do wzorca kanonicznego, zawierającego w jednym odcinku historię jednej grupy bohaterów.

6. *Szkoła*. Serial produkcji własnej TVN-u, reżyserami głównymi są Małgorzata Urbanik i Marcin Głowacki. Od 2014 roku ukazało się prawie 300 odcinków trwających nieco ponad 40 minut. Akcja rozgrywa się w zespole szkół obejmującym gimnazjum i liceum ogólnokształcące. Kadra nauczycielska w każdym z odcinków jest ta sama, jednak w akcji odcinka bierze udział tylko wybrana jej część. W serialu przedstawia się równolegle dwie historie uczniów, przeplatające się w narracji, dotyczące problemów wychowawczych; dzieciom towarzyszą nauczyciele, którzy próbują im pomóc, interweniując i służąc radą, także rozwiązując liczne konflikty.
7. *Szpital*. Serial wyprodukowany przez stację TVN, osoby reżyserów się zmieniają. Emitowany od 2013 roku, dotychczas ukazało się ponad 530 odcinków trwających nieco ponad 40 minut. Akcja dzieje się na Szpitalnym Oddziale Ratunkowym, do którego przybywają pacjenci, prosząc stałą ekipę lekarską o pomoc. Oprócz zmagania natury zdrowotnej prezentowane dwie grupy postaci muszą się uporać z problemami rodzinnymi, zawodowymi, obyczajowymi itp., kadra lekarska zaś służy nie tylko pomocą medyczną, lecz także wspiera bohaterów w trudnych dla nich chwilach. Serial ma ponadto na celu ukazanie kulis pracy oddziałów ratunkowych oraz upowszechnianie podstawowej wiedzy medycznej.
8. *Trudne sprawy*. Serial powstały w ramach działalności Tako Media, na zlecenie Polsatu. Głównym reżyserem jest Okił Khamidov. Odcinki około 45-minutowe ukazują się od 2011 roku, powstało ich dotychczas ponad 630. W każdym z tekstów prezentowana jest historia jednej grupy bohaterów, którzy zmagają się z problemami obyczajowymi, rodzinnymi, a także natury prawnej – nader często w serialu postaci zmuszone są wziąć udział w czynnościach śledczych i rozprawach sądowych, które ostatecznie rozwiązują narosłe konflikty.

9. *Ukryta prawda*. Serial produkcji Constantin Entertainment dla stacji TVN, reżyserowany przez różne osoby. Od 2012 roku dotychczas ukazało się ponad 640 czterdziestokilkuminutowych odcinków. Każdy z nich prezentuje jedną historię wybranej grupy postaci, które muszą zmagać się z problemami natury społeczno-obyczajowej. Poszczególne odcinki poświęcone są innym postaciom.
10. *Zdrady*. Serial powstały w wytwórni Tako Media na zlecenie Polsatu, w roli głównego reżysera – Okił Khamidov. Od 2013 roku ukazało się prawie 90 odcinków trwających około 45 minut. Tematyka jest ściśle określona – dotyczy kwestii niewierności partnerskiej, małżeńskiej. W większości odcinków prezentowana jest historia bohatera, który zgłosił się do fikcyjnego programu telewizyjnego „Zdrady”, by prosić o pomoc w ustaleniu, czy partner jego/ją zdradza. Poszukiwaniami dowodów zajmuje się działający z „ekipą telewizyjną” detektyw Damian Petrow wraz ze współpracownikami, np. specjalistami od sprzętu detektywistycznego czy psychologami. Zdrada partnera jest potwierdzana bądź zaprzeczana, ukazywane są reakcje postaci na wynikłą sytuację. Serial ponadto ukazuje pracę ekipy śledczej oraz ekipy programu telewizyjnego.

Tekst w świetle lingwistyki

Badania nad tekstami kultury prowadzone są z powodzeniem w ramach językoznawstwa. Od lat pięćdziesiątych XX wieku w polskiej lingwistyce zaczęły powstawać analizy utworów medialnych, w tym telewizyjnych, prowadzone w dwu ośrodkach naukowych: krakowskim, pod kierunkiem Zofii Kurzowej – koncentrujące się na analizie języka, którym posługiwano się w programach telewizyjnych, wykorzystujące analizy statystyczne leksyki (por. np. KURZOWA, red., 1991), oraz katowickim, pod przewodnictwem Władysława Lubasia – prezentujące szerszy ogląd w ujęciu socjolingwistycznym, próbujący zinterpretować styl języka telewizji (LUBAŚ, red., 1981; SKOWRONEK, 2014: 15–16). Zainteresowanie badaczy tematyką mediów zaowocowało powstaniem nowej subdyscypliny językoznawstwa – mediolingwistyki. Jej założenia badawcze, ukierunkowane inter-, a nawet transdyscyplinarnie (co postuluje Bogusław SKOWRONEK, 2014), umożliwiły połączenie wiedzy medioznawczej z paradygmatem lingwistycznym.

Przyjęcie perspektywy antropologiczno-kulturowej w rozważaniach lingwistycznych pozwala podjąć wysiłki dostrzeżenia i zinterpretowania tego, co wyłania się ponad sumą zdań czy składników i łączy pojedyncze części w spójny przekaz – umożliwiając to również osiągnięcia tekstologii. Dziedzina ta okazuje się przydatna w obserwacjach serialu paradokumentalnego. Ten, będąc tekstem audiowizualnym, łączącym w sobie porządki techniczne

(ze względu na specyfikę medium telewizji) oraz semiologiczne (z uwagi na krzyżujące się różne semiosfery), staje się wdzięcznym obiektem analiz językoznawczych przy korzystaniu z instrumentarium tekstologicznego i genologicznego. Próba odpowiedzi na pytanie o istotę statusu serialu paradokumentalnego stanowi istotny cel niniejszej rozprawy.

Ontologia tekstu

Definiowanie tekstu

Rozważania nad tekstem audiowizualnym należy rozpocząć od ustalenia definicji i statusu jednostki polisemiotycznej. Warto nadmienić, że sam tekst jest pojęciem złożonym, nie zamyka się w jednej cesze, stanowi korelację aspektów morfosyntaktycznych, tematycznych, semantycznych oraz pragmatycznych (BONIECKA, 1999: 17–25), wewnątrznie uporządkowanych i niewykluczających się (DĄMBSKA-PROKOP, 2012: 78), a co za tym idzie, wyłącznie w całościowym ujęciu staje się możliwy do rozpatrzenia¹:

W teorii tekstu termin ten [tekst – A.B.] oznacza wyłącznie wypowiedzi całościowe, będące pełnym wyrazem intencji komunikacyjnej mówiącego. Jest to więc zamknięty układ, którego elementy poddane są określonemu uporządkowa-

¹ Przytaczanie powszechnie akceptowalnych w lingwistyce definicji tekstu wydaje się niepotrzebne. Z uwagi na ograniczenia edycyjne i jednak analityczny charakter pracy w prezentowanej refleksji przyjęto rozumienie komunikatu za Teresą DOBRZYŃSKĄ (1993), Barbarą BONIECKĄ (1999), Jerzym BARTMIŃSKIM i Stanisławą NIEBRZEGOWSKĄ-BARTMIŃSKĄ (2009) oraz Urszulą DĄMBSKĄ-PROKOP (2012). W prezentowanej refleksji zwrócono uwagę jedynie na te cechy, które okazują się istotne dla tekstu polisemiotycznego.

niu. Jego całościowy sens zależy od tego, gdzie usytuowane zostały granice komunikatu i jakie wewnętrzne relacje wiąże jego poszczególne elementy składowe.

DOBRZYŃSKA, 1993: 283

Tekst zatem nie może stanowić pewnej kolekcji elementów mających własną wartość i będących autonomicznymi bytami komunikacyjnymi, lecz między poszczególnymi częstkami muszą zachodzić wyraźne i odczuwalne przez odbiorców powiązanie oraz głęboka, wielopoziomowa współzależność. Powiązanie to zamyka się w spójności rozumianej dwojako: jako kohezja (spójność linearna, strukturalna, wyrażana na poziomie językowym) oraz koherencja (spójność semantyczna, globalna, przejawiająca się w planie treściowym) (DOBRZYŃSKA, 1993: 284; BONIECKA, 1999: 23–24).

Badacze wskazują również fortunność komunikacyjną, którą tekst winien spełniać. Wiąże się to z pewną redundancją wpisaną w wypowiedź, która z jednej strony służy zachowaniu spójności (DOBRZYŃSKA, 1993: 193), z drugiej zaś sprawia, że tekst jako całość staje się nośnikiem złożonych treści, jest czymś więcej niż prostą sumą zdań czy elementów. Tekst zatem w ujęciu pragmatycznym służy przekazywaniu określonych sensów, uwikłany jest w sytuację nadawczo-odbiorczą. Postrzega się go jako rezultat komunikacyjnej działalności człowieka (BONIECKA, 1999: 25). Możliwe staje się również wskazanie wielu funkcji, które tekst jako komunikat przyjmuje (zazwyczaj są to złożone relacje).

Jako byt globalny, ze względu na swą złożoność, tekst jest podzielny, co umożliwia wyznaczenie w nim poszczególnych elementów, tworzących jego nieraz skomplikowaną architekturę. Tak przeprowadzona analiza nigdy nie zdoła uchwycić wszystkich aspektów, gdyż te wzajemnie na siebie oddziałują i dopiero współpracując, w pełni się realizują; wyekscerpowanie wybranych składników pozwala jednakże na uwypuklenie złożoności tekstu i sposobu

jego funkcjonowania. W badaniach nad tekstem uwzględnia się m.in. jednostki strukturalne: wyznaczniki delimitacji (sygnały podziału komunikatu, najczęściej pełniące funkcję fatyczną), wypowiedzi metatekstowe (odnoszące się do samego tekstu; szczególnie istotne w komunikatach medialnych), ramę tekstową (wypowiedzi współistniejące z tekstem głównym, względnie autonomiczne, jednakże w planie makrostruktury służące jego podkreśleniu, uzupełnieniu; por. DOBRZYŃSKA, 1993). Wymienione elementy zostały uwzględnione w przeprowadzonych analizach nad tekstem serialu paradokumentalnego.

Kompleksowe ujęcie tekstowości zamknąć można w siedmiu kryteriach, które wprowadzili do lingwistyki tekstu Robert de Beaugrande i Wolfgang U. Dressler. Są to: spójność (kohezja), koherencja, intencjonalność, akceptowalność, informacyjność, sytuacyjność, intertekstualność (BONIECKA, 1999: 25–26; DĄMBSKA-PROKOP, 2012: 71). Zauważyć można w tym ujęciu silny zwrot ku pragmatyce – ważne staje się to, co, kto, jak i o czym mówi, zatem uwydatnia się aspekt komunikacyjny tekstu.

W polskich badaniach tekstologicznych podsumowanie cech tekstu znaleźć można w pracy Jerzego Bartmińskiego i Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej. Badacze ci zdefiniowali tekst następująco:

Tekst jest ponadzdaniową (tzn. wyższą typologicznie, niekoniecznie większą rozmiarami) jednostką językową, makroznakiem samodzielnym komunikacyjnie, który: ma swój podmiot (nadawcę); ma rozpoznawalną intencję umożliwiającą interpretację przez odbiorcę; ma określone nacechowanie gatunkowe i stylowe (*kwantyfikator tekstu*); poddaje się całościowej interpretacji; wykazuje integralność strukturalną oraz spójność semantyczną; podlega wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, a w wypadku tekstów dłuższych – także logicznemu i kompozycyjnemu [usunięcie wyliczenia – A.B.].

BARTMIŃSKI, NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA, 2009: 36

Warto dodatkowo podkreślić wymiar genologiczny tekstów – każdy z samodzielnych komunikatów ma istotne naznaczenie genologiczne, umożliwiające zakwalifikowanie go do pewnego typu wypowiedzi. Teza ta okazuje się szczególnie ważna dla niniejszej pracy, ponieważ nadrzędnym celem przeprowadzonych analiz jest ustalenie cech genologicznych serialu paradokumentalnego.

Granice tekstu – kwestia polisemiotyczności

W badaniach lingwistycznych widoczna staje się tendencja do rozszerzania rozumienia kategorii tekstu. Badacze nader często ujmują tę jednostkę szeroko, poszukując przedmiotu obserwacji również w przestrzeni nowych mediów, np. Internetu czy telewizji. Dla lingwisty zatem tekst nie musi być bytem wyłącznie werbalnym², może należeć do różnych dziedzin kultury:

Uogólnienie pojęcia tekst pozwala porównywać wytwory i zachowania znaczące przynależne do różnych dziedzin kultury, umożliwia odkrycie ich wspólnych cech strukturalnych oraz stanowi dogodną płaszczyznę integracji rozproszonych badań specjalistycznych z zakresu różnych dyscyplin humanistycznych.

DOBRYŃSKA, 1993: 303

Współcześnie uwolniono rozumienie tekstu od opozycji werbalne – niewerbalne, z przyporządkowanymi tymże

² Trudno zresztą utrzymać tezę o wyłącznym werbalnym aspekcie jakiegokolwiek tekstu, wszak komunikacja, czy to mówiona, czy pisana, prześiąknięta jest różnymi kodami, a sam kontekst odbioru (choćby szumy komunikacyjne w odmianach mówionych, a w komunikacji pisanej charakter medium) narzuca rozumienie każdego tekstu jako bytu złożonego, zależnego (w układzie nadawczo-odbiorczym) od wielu czynników.

stronom poszczególnymi dziedzinami humanistyki. Tak silna ekspansja mediów multimedialnych skłania do redefinicji obszaru zainteresowań językoznawczych. Wspomniane założenie jest istotne dla niniejszych rozważań – przeprowadzone analizy dotyczą tekstu serialu paradokumentalnego, łączącego różne porządki techniczne (ze względu na wieloaspektowość medium telewizji, w którym ów tekst się realizuje) oraz semiotyczne (z uwagi na złożoność współpracujących kodów).

Wieloaspektowość tekstu podkreślają także ustalenia w dziedzinie kulturoznawstwa. Akcentuje się ogromne znaczenie perspektywy semiologicznej w badaniach humanistycznych. Postuluje się powstanie komparatystyki kulturowej, skupiającej się na podobieństwie i korespondencji sztuk (o jej przydatności pisał Stanisław BALBUS, 2004), czy też poetyki intersemiotycznej, poświęconej poszukiwaniu środków wyrazu wspólnych dla każdej z dziedzin (SZCZĘSNA, 2004), a także podkreśla się konieczność uwzględnienia perspektywy multimedialności w badaniach tekstów polisemiotycznych (MAĆKIEWICZ, 2016). Również w polskim literaturoznawstwie wyraża się konieczność uwzględnienia relacji dzieł literackich z pozostałymi sferami kultury:

[...] izolacjonizm teorii literatury jest nie do utrzymania. Zmysłowy, wizualny obraz wdziera się do utworu od wewnątrz i od zewnątrz. Od wewnątrz poprzez język, wyrażający i przekształcający doświadczenia zmysłowe, i od zewnątrz – jako kontekst kultury multimedialnej, w jakiej żyjemy.

WYSŁOUCH, 2004: 19

Skoro dyscypliny humanistyczne skłaniają się ku interdyscyplinarnemu ujęciu tekstów kultury, to tym bardziej środowisko językoznawcze powinno odpowiedzieć na taką perspektywę własnymi obserwacjami, wszak dziedziny te, w istocie blisko spokrewnione, pracują na tym samym ma-

teriale, jakim jest język danej wspólnoty komunikatywnej, jedynie poszukując nieco innych odpowiedzi.

Przydatne rozróżnienie w ramach strukturalnej³ wspólnoty sztuk stanowi opozycja intersemiotyczność – transsemiotyczność. Pierwsze z przywołanych pojęć dotyczy sytuacji, w której dany tekst łączy w sobie różne kody, pozostające jednak względem siebie autonomiczne, drugie zaś realizuje się w tekstach zespalających odmienne kody, które uprzednio uległy zmianom, by móc współtworzyć nowe środowisko twórcze:

Inter wyznacza zatem sytuację wzajemnie reinterpretującego się zestawiana elementów, podczas gdy *trans* wskazuje na przenikanie się elementów w tworzeniu znaczeń.

SZCZĘSNA, 2004: 34

W tym ujęciu serial paradokumentalny wpisuje się w pojęcie transsemiotyczności, w nim bowiem krzyżują się różne semiosfery, tworząc w ten sposób nową jakość przekazu. Nie jest to zresztą zjawisko odosobnione, ową tendencję zauważa się w tekstach medium filmowego:

O transsemiotyczności i transmedialności należy mówić wszędzie tam, gdzie systemy semiotyczne lub medialne współtworzące przekaz tracą swą niezależność (samodzielność) w tworzeniu znaczeń. A zatem relacje transsemiotyczne to na przykład relacje, w jakie wchodzi obraz i dźwięk w przekazach filmowych [...].

SZCZĘSNA, 2004: 32

³ W rozumieniu poststrukturalizmu, postulującego zastąpienie utrwalonej struktury pojęciem ustrukturyzowania, odchodzącego od idei istnienia autonomicznego systemu na rzecz dynamiczności bytów i zjawisk humanistycznych (por. teorie Julii Kristevej i Michaiła Bachtina, zreferowane np. w: BALBUS, 2004).

Warto także wspomnieć o podkreślanym przez badaczy charakterze polisemiotycznym i multimedialnym (SZCZĘSNA, 2004; SKOWRONEK, 2014), a nawet multimodalnym (MAĆKIEWICZ, 2016) współczesnych tekstów. Trudno w dobie dynamicznie rozprzestrzeniających się mediów wskazać wytwory, które nie łączyłyby w sobie różnych kodów; być może polisemiotyczność staje się czynnikiem decydującym o atrakcyjności i przyswajalności komunikatów do zmieniającej się sytuacji nadawczo-odbiorczej, zdeterminowanej kanałami przekazu. Takim tekstem polisemiotycznym jest oczywiście serial paradokumentalny, wiąże on bowiem różne kody, przede wszystkim ze względu na przynależność do medium telewizji:

Telewizję określiłabym jako system multimedialny, adaptujący inne gatunki medialne (np. film) do własnych potrzeb i tworzący własne gatunki oraz formy tekstowe.

SZCZĘSNA, 2004: 34

Istotna dla analiz tekstów filmowych/telewizyjnych jest również uwaga o współzależności kodów:

Systemy znaków w przekazach polisemiotycznych (np. w filmie) nie tworzą bowiem osobnych tekstów (nie mają samodzielnego charakteru), ale współuczestniczą w tworzeniu całości. Konstytuują znaczenia, które wobec całego przekazu mają status wypowiedzi częściowych, niepełnych, uzupełnianych i reinterpretowanych przez inne wypowiedzi częściowe. Proces ten ma charakter wielokierunkowy i zwrotny, co oznacza, że w filmie na przykład znaczenia częściowe zawarte w ruchomym obrazie są reinterpretowane przez te obecne w warstwie dźwięku i semantyki słownej, i na odwrót – same je reinterpretują.

SZCZĘSNA, 2004: 36

Oznacza to, iż w tekstach tych poszczególne kody współtworzą przekaz, wchodząc w relacje, wzajemnie się inter-

pretując, tracąc swoją autonomiczność na rzecz podkreślania globalnego znaczenia całości komunikatu. Utrata samodzielności wiąże się ze zjawiskiem synergii, czyli wzmacniania informacji z wykorzystaniem różnych kodów (LOEWE, 2013: 302). Taka relacja widoczna jest w serialu paradokumentalnym. Ponadto konieczne okazuje się zastrzeżenie, które wnosi Jolanta MAĆKIEWICZ (2016): analizy tekstów multimodalnych wymagają uwzględnienia całości komunikatu, wszystkich części należących do odmiennych semiosfer, co dodatkowo podkreśla synergiczny charakter tekstów polisemiotycznych.

Współzależność kodów rozpatrywać należy również pod kątem samego statusu poszczególnych semiosfer, wchodzących w skład komunikatu. Badacze wskazują przydatność dwu założeń: momentu destrukcji oraz zasady asymilacji (HELMAN, 1980), które wzajemnie się uzupełniają – wprowadzony do tekstu kod ulega zmianie, traci swoje prymarne właściwości (destrukcja) na rzecz podporządkowania się całości komunikatu (asymilacja). Co ważne, tak przetworzone elementy zyskują nowe cechy, nie reprezentują już swoich pierwotnych semiosfer (BALCERZAN, 1980: 39). Powstaje w ten sposób nowy twór – spójny tekst:

W syntezie uczestniczą nie systemy, lecz ich wybrane składniki – niektóre tylko podsystemy; łączą się one w sposób mniej lub bardziej harmonijny i płynny z podsystemami należącymi do innych systemów, tworząc nową całość. W procesie tym uczestniczą, wiążą się ze sobą i nakładają [się – A.B.] dwa równorzędne i równoczesne przebiegi: destrukcji pierwotnie całościowych systemów biorących udział w syntezie i konstrukcji nowych postaci jakościowych, których narodziny tylko tym sposobem są możliwe.

HELMAN, 1980: 13

Alicja Helman nazywa zjawisko dostosowywania się różnych kodów do wymogów tekstu prawem przemienności

funkcji (HELMAN, 1980: 16). Wiąże się ono również z wchodzeniem poszczególnych kodów we wzajemne relacje. Wśród nich można wyróżnić: stosunek dominacji (silniejszy kod podporządkowuje sobie pozostałe kody), relacje równorzędne (współistnienie i zachowanie autonomiczności kodów) oraz relacje neutralności (wykorzystane w tekście kody nie krzyżują się, nie oddziałują na siebie).

W odniesieniu do serialu paradokumentalnego najważniejszy wydaje się układ dominacji, gdyż właśnie on jest w tego typu tekstach widoczny. Tezę tę dodatkowo wspierają ustalenia Iwony Loewe, rozumiejącej tekst telewizyjny jako konglomerat elementów werbalnych i niewerbalnych, w obrębie którego wyróżnić można komunikaty z dominującym kodem werbalnym lub ikonicznym, a także z percepcyjną równoległością kodów. Składniki niewerbalne w takim układzie mogą być komplementarne do wypowiedzi werbalnych, pełnić funkcję ornamentacyjną bądź modyfikować tekst. Elementy wizualne i akustyczne wzmacniają, dookreślają lub wzbogacają tekst o nowe treści, jak również mogą zubażać, nadawać inne lub zastępować dane znaczenie (LOEWE, 2013: 295).

Wydaje się zasadne postawienie tezy, że sytuacja dominacji kodu werbalnego jest charakterystyczna dla wypowiedzi telewizyjnych, przy założeniu że składniki semiotyczne pojawiają się w porównywalnych proporcjach; niemożliwe zatem staje się przyjęcie relacji równorzędności czy neutralności. Innymi słowy, można przyjąć, że w takim układzie kodów warstwa językowa nie tylko dopowiada, uzupełnia pozostałe aktualizowane semiosfery, lecz przede wszystkim reinterpretuje i podporządkowuje sobie wszystkie składniki komunikatu. Przeprowadzone analizy pozwalają ustalić, że w tekstach serialu paradokumentalnego wiodącym kodem jest właśnie kod werbalny, co sprawia, że tekst ten z powodzeniem może stać się obiektem lingwistycznych obserwacji.

Definiowanie tekstu audiowizualnego

Badania nad serialem paradokumentalnym, ze względu na specyfikę typu komunikatu, wymagają sprecyzowania terminu „tekst audiowizualny”. Wyczerpującą definicję przytacza w swym artykule Anna Grochulska:

Tekst audiowizualny w sensie ontycznym jest swoistym makroznakiem mającym nacechowanie gatunkowe, poddającym się całościowej interpretacji semantycznej i komunikatywnej. Cechuje się zintegrowaną segmentalno-ramową strukturą i spójnością semantyczną. Tekst audiowizualny finalizuje jednakże swą funkcję dopiero w ukonkretowionym układzie nadawczo-odbiorczym. Stanowi zatem tylko potencjalnie zamkniętą konstrukcję.

GROCHULSKA, 2004: 427

Zauważalne jest podobieństwo definicji tekstu audiowizualnego do ustaleń dotyczących tekstu w ujęciu lingwistycznym. Jediną różnicą okazuje się wykorzystane medium:

[Teksty audiowizualne – A.B.] jako komunikaty niosą informacje o świecie i człowieku możliwe do przekazania wyłącznie poprzez medium dysponujące określonym zasobem kodów.

GROCHULSKA, 2004: 427

Medium to – w tym przypadku telewizja – charakteryzuje się masowością (łatwy dostęp dla odbiorcy zbiorowego), synkretyzmem semiotycznym (wspomniana polisemiotyczność tekstu), wielofunkcyjną instrumentalizacją (wielość doznań w sferze intelektualnej, estetycznej, emocjonalnej) oraz wyrazistą semiotyzacją, wpływającą na uległość wobec emitowanych treści (GROCHULSKA, 2004: 427). Cechy te, rzecz jasna, odzwierciedlają się w tekście audiowizualnym.

Specyfika użytego w komunikacji medium wpływa na charakter tekstów:

Teksty multimedialne to teksty budowane z udziałem dwóch lub więcej **różnych kodów** semiotycznych: językowego i dźwiękowego, [...] językowego i obrazowego, [...] językowego, dźwiękowego i obrazowego, jak w teatrze i filmie, które przez wykorzystanie ruchu zwielokrotniają możliwości subkodu somatycznego (mimika, gesty, układ ciała), sytuacyjnego i przedmiotowego (znaczący strój, urządzenie mieszkania, pejzaż, sekwencje zdarzeń).

BARTMIŃSKI, NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA, 2009: 71

Warto podkreślić, że tego typu teksty zawsze wykorzystują kod werbalny, który wspierają i wzbogacają inne kody (SZKUDLAREK-ŚMIECHOWICZ, 2010: 67–68). Jego obligatoryjność wydaje się zatem bezsprzeczna, co okazuje się istotne dla analiz nad serialem paradokumentalnym.

W ujęciu filmoznawczym w analizach tekstu audiowizualnego kładzie się akcent na specyficzny „język” wypowiedzi, który nie oznacza jednak kodu werbalnego, lecz pewien system znaków przydatnych w komunikacji medialnej. W obręb tak rozumianego języka telewizji wchodziłyby: czasoprzestrzeń (badania nad czasem i miejscem mogą skupiać się np. na analizach planu filmowego, sposobu i kąta widzenia planu, czasu ekranowego trwania obrazów), nacechowanie gatunkowe (co konsekwentnie podkreśla np. ŻYDEK-BEDNARCZUK, 2004: 435–436), konglomerat kodów przekazu (słowo, obraz i muzyka, uwikłane we wzajemne stosunki, w zależności od typu wypowiedzi), operowanie ruchem (dynamika przekazu korzystającego z różnych kodów komunikacji) i światłem (GROCHULSKA, 2004).

Warto również wspomnieć o pewnych powtarzalnych cechach *verbum* obecnego w mediach, przejawiających się m.in. w omawianym serialu paradokumentalnym. Według Grażyny Majkowskiej, są to: upowszechnianie kiczu

językowego, neutralizacja oficjalności kontaktu nadawczo-odbiorczego (co wiąże się z rozluźnieniem samych zasad komunikacji), sprymityzowanie kompetencji komunikacyjnej, językowa inercja (przekonanie o braku konieczności ulepszania własnego języka), epatowanie wulgaryzmami, gra półsłówkami, wykorzystywanie obscenicznych dwuznaczności, szokowanie, posługiwanie się wyrazami obcymi, przywoływanie tzw. słów zaklęć (przykładem „kultowy”), używanie zapożyczeń w formie *quasi*-terminów („promować”, „monitorować”) i zapożyczeń z różnych grup społecznych (MAJKOWSKA, 2000: 235–237). Wskazane rozluźnienie obyczajowości świadczy o silnym dążeniu do wzbudzania poczucia bliskości nadawcy (instytucjonalnego) z odbiorcą (masowym); należy podkreślić niemal wiodącą funkcję fatyczną w komunikacji medialnej.

* * *

W świetle poczynionych ustaleń serial paradokumentalny można rozumieć jako tekst audiowizualny, łączący dwa porządki: techniczny (ze względu na możliwości medium w serialu paradokumentalnym splatają się obraz i dźwięk) oraz semiotyczny (obserwowane komunikaty są tekstami polisemiotycznymi, zespajają zatem kod werbalny mówiony i pisany, ikoniczny oraz muzyczny). Rozróżnienie to pozwala na przeprowadzenie analiz na dwu płaszczyznach: filmoznawczej oraz semiotycznej, najbliższej perspektywie lingwistycznej.

Perspektywa filmoznawcza wiąże się z rozumieniem serialu paradokumentalnego jako bytu filmowego, będącego hybrydą serialu i dokumentu, a w badaniach skupia się na wyznacznikach filmowych tekstu audiowizualnego. Druga – preferowana w niniejszej analizie – traktuje omawiany tekst jako konglomerat kodów semiotycznych: werbalnego, muzycznego i ikonicznego, wśród których kod werbalny okazuje się nadrzędnym, organizującym komunikat

i podporządkowującym sobie całość tekstu. Kod werbalny zatem z jednej strony konstytuuje tekst, staje się jego osią, a z drugiej – dostosowuje pozostałe kody do własnych celów, nadając im funkcje służebne wobec *verbum*. Analiza cząstek niewerbalnych, towarzysząca obserwacjom funkcjonowania kodu werbalnego, również przybiera formę badań tekstologicznych, traktując takie składniki, jak gra aktorska, wykonywane gesty, mimika, wystrój pomieszczeń, tło, jako elementy tekstu wspierające kod słowny według przywołanej zasady synergii. Elementy werbalne zaś przejawiają się zarówno w kwestiach mówionych (wypowiedzi bohaterów i kwestie narracyjne), jak i w piśmie (tytuł, ramki tekstowe, napisy filmowe). Taka relacja swoistej dominacji języka nad pozostałymi semiosferami pozwala z powodzeniem posłużyć się instrumentarium lingwistycznym w badaniach nad serialem paradokumentalnym – w niniejszej analizie należących do genologii lingwistycznej – ze względu na nadrzędny cel obserwacji, jakim jest ustalenie cech wzorca tekstowego.

Gatunek w świetle lingwistyki

Próba z pewnością fortunną i przynoszącą efekty badawcze jest przyjęta najpierw w literaturoznawstwie, a później językoznawstwie perspektywa genologiczna w obserwacjach nad tekstem – analiza funkcjonowania wzorców gatunkowych pozwala zrozumieć nie tylko złożoność struktury poszczególnych tekstów realizujących pewien typ, lecz również sam proces wytwarzania tekstu i jego odbioru w określonej sytuacji nadawczo-odbiorczej. Metody stosowane w genologii lingwistycznej można z powodzeniem stosować do obserwacji schematów, które niekoniecznie należą do sfery tekstów werbalnych literackich czy użytkowych. Badaniom językoznawczym podlegać mogą również wytwory kultury, także polisemiotyczne, korzystające w przekazie z wielu kodów. Takim gatunkiem z pewnością jest serial paradokumentalny – złożoność jego struktury staje się widoczna, jeśli posłużyć się instrumentarium lingwistycznym.

Genologia lingwistyczna

Definicja i komponenty gatunku

Podstawą zainteresowań genologii lingwistycznej jest, rzecz jasna, kategoria gatunku (synonimicznie określanego

jako: *genre* mowy, tekstem, model gatunku/tekstu, wzorzec gatunkowy/tekstowy, typ tekstu, superstruktura, potencjalna struktura gatunkowa, schemat tekstu, prototyp gatunku/tekstu, wyidealizowany model kognitywny; zob. WITOSZ, 2005: 112–134). Jego definicje przytaczane w publikacjach naukowych są w zasadzie zbliżone; warto dla uporządkowania wywodu przytoczyć kilka z nich:

[...] gatunek jest tworem abstrakcyjnym, zbiorem konwencji, które podpowiadają członkom określonej wspólnoty komunikatywnej, jaki kształt nadać konkretnym interakcjom.

WOJTAK, 2004b: 30

Gatunek jako obiekt zainteresowań genologii utożsamiany jest w najnowszych propozycjach [...] z wzorcem formalnym (modelem/schematem) odnoszonym do poziomu kompetencji komunikacyjnej użytkowników: jako jednostka abstrakcyjna – typ, tekst natomiast w tym zestawieniu oznacza jednostkę realizacji wzorca gatunkowego.

OSTASZEWSKA, 2008: 19

Wzorzec gatunkowy traktuję jako zbiór reguł dookreślających najważniejsze poziomy organizacji gatunkowego schematu, relacje między poziomami i sposoby funkcjonowania owych poziomów.

WOJTAK, 2004b: 30

Istotny jest fakt sytuowania gatunku wśród bytów abstrakcyjnych – jest on zatem pewnym typem tekstu, wzorcem, schematem, efektem powstania wielu tekstów o podobnej budowie, który, będąc zbiorem ustalonych kulturowo konwencji, w pewien sposób determinuje architekturę nowo powstałych w danym typie utworów. Gatunek nie ogranicza się jedynie do struktury tekstu, przejawia się w każdym aspekcie jego organizacji.

Dla badań nad gatunkiem istotne okazuje się wskazanie aspektów wzorca. W polskiej genologii lingwistycznej szczególnie ważne stały się ustalenia dotyczące organizacji

wewnętrznej wzorca gatunkowego. Wyróżnia się następujące aspekty/poziomy gatunku:

- poziom strukturalny – jest nim określona struktura czy model kompozycyjny; w jego skład wchodzi: rama tekstowa, podział na poszczególne segmenty, a także relacje między nimi, struktura globalna tekstu;
- poziom kognitywny/poznawczy/semantyczny – w jego obrębie mieszczą się tematyka przekazu i sposób jej przedstawienia, m.in. dzięki doborowi odpowiedniej perspektywy, punktu widzenia, elementów obrazu świata, ustaleniu adekwatnej hierarchii wartości;
- poziom stylistyczny – są nim wszelkie wyznaczniki stylistyczne, uwarunkowane strukturalnie, zdeterminowane pragmatycznie i związane z genezą użytych środków wyrazu, a także charakterystyczne cechy przywołanych stylów wypowiedzi, np. typowe dla gatunku szablony stylistyczne czy repertuar aktualizowanych w komunikacie środków językowych;
- poziom pragmatyczny – należą do niego różne uwikłania komunikacyjne, m.in. obraz nadawcy i odbiorcy, relacje między nimi, cel komunikatu (czyli jego potencjał illokucyjny), konteksty gatunku, jego podstawowe zastosowanie komunikacyjne, traktowanie wypowiedzi jako zdarzenia komunikacyjnego, powiązanego ze strukturą działania języka typowego dla danego gatunku, a także trwałe układy intencji, zbiory reguł określania parametrów sytuacji komunikacyjnej (WOJTAK, 2004a, 2004b; WITOSZ, 2005).

Szczególnie ważna okazuje się uwaga o złożoności gatunku: o jego istocie i specyfice decydują cechy należące do wszystkich aspektów organizacji wzorca, dlatego winien być traktowany jako całość. Ustalanie schematu nie polega wyłącznie na wyliczeniu elementów składowych, lecz także (a może przede wszystkim) na holistycznej analizie tekstu podlegającego interpretacji przez użytkowników języka w relacji nadawczo-odbiorczej. Tak zarysowaną per-

spektywę badawczą przyjęto w niniejszej pracy – analizie poddano wzorzec gatunkowy serialu paradokumentalnego na każdym z jego poziomów organizacji.

Maria WOJTAK w swojej publikacji (2004a: 18–19), analizując gatunki prasowe, proponuje typologię wzorców gatunkowych, wyróżniając wśród nich: wzorzec kanoniczny (inaczej prototypowy; zawierający cechy najbardziej reprezentatywne dla danego gatunku, decydujące o jego istocie), wzorce alternacyjne (czyli konstrukty powstałe na bazie wzorca kanonicznego, różniące się jednak wprowadzoną innowacją na którymś z poziomów; wzorce alternacyjne nadal są rozpoznawalne jako formy danego schematu) oraz wzorce adaptacyjne (najczęściej będące hybrydami kilku gatunków; różniące się stosunkowo mocno od wzorca kanonicznego, nie w pełni go realizujące). Ta próba uporządkowania struktur tekstowych wydaje się słuszna w przypadku gatunków silnie utrwalonych w kulturze, mających bogatą tradycję, jednak okazuje się również możliwa w badaniach nad schematami nowymi dla danej wspólnoty komunikacyjnej¹. W niniejszej pracy uwzględniono ten kierunek obserwacji, który prowadzi do uporządkowania materiału badawczego wedle sposobu, w jaki realizuje on wzorce kanoniczny, alternacyjne i adaptacyjne serialu paradokumentalnego.

Cechy gatunku

Zrozumienie istoty gatunku wiąże się z rozpatrzeniem jego specyfiki. Jerzy Bartmiński zwraca uwagę na potrzebę uwzględniania w genologii podstawowych założeń, spośród których wylicza: traktowanie gatunków mowy jako

¹ Należy przy tym pamiętać, że takie ustalenia są jedynie przewidywaniami, dopiero ustabilizowanie wzorca we wspólnocie komunikacyjnej może uprawniać do stawiania jednoznacznych wniosków dotyczących jego ukształtowania i relacji z innymi gatunkami.

stosunkowo trwałych wzorców wypowiedzi pod względem tematyki, kompozycji, stylu, uznanie informacji o gatunku za podstawowy klucz do interpretacji, przyjęcie obligatoryjności nacechowania gatunkowego każdego tekstu, a także obecność gatunków mowy w każdym stylu i jego odmianach, nie tylko w literaturze (zwrot ku gatunkom użytkowym; BARTMIŃSKI, 2012: 14–15). Spostrzeżenia te pozwalają traktować genologię jako odrębny dział lingwistyki i uwalniają ją od pewnej służebności względem dziedzin (np. literaturoznawstwa), pozwalając jej wypracować własne metody i środki służące pogłębionej analizie wzorców tekstowych.

Warto podkreślić dynamiczność gatunku – jest on rozumiany jako zjawisko komunikacyjne, kulturowe. Dynamiczności tej towarzyszy, pozornie sprzecznie, stateczność, wedle której gatunek to typ tekstu kulturowo utrwalony, pozwalający łączyć komunikaty o podobnych właściwościach. Gatunek jest także konkretyzujący – stanowi zbiór wypowiedzi lub wypowiedź będącą najlepszym egzemplarzem czy reprezentantem danego zbioru (WOJTAK, 2004a: 16). Model gatunkowy staje się zatem kategorią kulturową, poznawczą (mówi o kulturze i społeczeństwie, w którym się realizuje), komunikacyjną (pragmatyczną), formotwórczą (z uwagi na morfologię gatunku), stylistyczną i historyczną (ze względu na ewolucję gatunków, ich wzajemne powiązanie czy wynikanie) (WOJTAK, 2008: 341–344). Odejście w badaniach genologicznych od rozumienia gatunku wyłącznie jako zbioru wytycznych, służących komponowaniu kolejnych utworów, traktowaniu go jako dynamicznego zjawiska, nieustannie aktualizowanego we wciąż nowych sytuacjach komunikacyjnych, pozwala przyjąć holistyczną perspektywę w interpretacji schematu.

Instrumentarium genologii lingwistycznej

W analizach genologicznych przydatne okazują się pojęcia opisujące aspekty gatunkowości tekstu. Warto wspomnieć przynajmniej o części powstałych w tej dziedzinie terminów. Maria Wojtak uwypukla kwestię napięć wewnątrzgatunkowych, wskazując skalę paradoksów (wprowadzoną do genologii przez Stefanię Skwarczyńską), rozumianą jako ciąg biegunowych przeciwieństw charakterystycznych dla określonego gatunku. Przykładami są: użytkowość – literackość czy efemeryczność – dialogowość (WOJTAK, 2004a: 19). Napięcia te szczególnie wyraźnie ujawniają się w tekstach medialnych, gdyż te, należąc jednocześnie do wielu semiosfer i realizując wiele kodów przekazu, z natury swej łączą różne, czasem pozornie wykluczające się elementy – decyduje to o heterogeniczności gatunku. W obrębie serialu paradokumentalnego poruszanie odmiennych aspektów widoczne jest choćby w hybrydyczności gatunku, należenia tegoż wzorca do różnych typów schematów komunikacyjnych (tu: serialu i dokumentu).

Hybrydyczność gatunku wiąże się z kwestią krzyżowania się wzorców, które prowadzą do powstawania form synkretycznych. Katarzyna Sujkowska-Sobisz i Katarzyna Wyrwas rozumieją kontaminację gatunków jako zmienianie się, krzyżowanie się dwu form tekstowych, które łączy pewna cecha wspólna. Dla gatunków może to być cecha formalna lub funkcjonalna, a także np. intencja nadawcy. Krzyżowanie się schematów bywa intencjonalne (jako świadomy zabieg nadawcy) lub nieuświadomione (w sytuacji niewystarczającej kompetencji językowej nadawca może ulec wpływom obcych wzorców i stworzyć w ten sposób hybrydalną formę wypowiedzi) (SUJKOWSKA-SOBISZ, WYRWAS, 2004: 63–69). Tak się dzieje w przypadku serialu paradokumentalnego: należy on, w ujęciu filmoznawczym, do gatunku serialu i dokumentu, co wpływa na repertuar jego elementów tekstotwórczych. Serial paradokumentalny

jest zatem bytem hybrydalnym, przenoszącym ślady wymienionych gatunków, realizującym ich cechy.

Genologia filmowa, genologia telewizyjna – gatunek w świetle medioznawstwa

Badania nad serialem paradokumentalnym wymagają przywołania instrumentarium genologii filmowej, w tym telewizyjnej (tym bardziej, że w perspektywie filmoznawczej czasem odmiennie rozumie się pojęcie gatunku; SZKUDLAREK-ŚMIECHOWICZ, 2010: 45). Oczywiście, w niniejszej pracy nacisk pada na wymiar tekstologiczny i aspekt werbalny gatunku, jednakże pełna analiza wymaga uwzględnienia statusu filmowego badanego obiektu. Dziedziny genologii filmowej i telewizyjnej, które powinny być pomocne w rozważaniach, niestety nie zapewniają uporządkowanej teorii dotyczącej budowy tekstów audiowizualnych; wśród ustaleń kulturoznawców nie sposób znaleźć ujednoliconej i spójnej teorii gatunków multimedialnych. Jedynym, co nie ulega dyskusji, jest fakt istnienia w przestrzeni medialnej gatunków, a także pełnienia przez nie istotnych funkcji:

Telewizja jest domeną gatunków: strumień obrazów oglądamy ze względu na gatunki – to one na ogół stanowią zasadnicze przesłanki [...] wyboru tego właśnie, a nie innego programu.

GODZIC, 2010: 75

Na potrzeby niniejszej analizy wybrano najważniejsze i relatywnie najciekawsze ustalenia badaczy, które okazują się inspirujące dla badań nad gatunkiem serialu paradokumentalnego.

Gatunek w ujęciu medioznawczym/filmoznawczym jest nieco inaczej rozumiany niż wzorzec literacki. Podkreśla się obligatoryjność aspektu gatunkowego w sferze tekstu audiowizualnego² (ALTMAN, 2012: 58–59), jednakże usytuowanie go w dyskursie budzi wiele wątpliwości. Badacze różnie podchodzą do wzorców telewizyjnych. Korzystają w swoich analizach z osiągnięć genologii literackiej i lingwistycznej (jak czyni to np. Iwona LOEWE, 2007) bądź podkreślają nieprzydatność tychże metod i poszukują własnych sposobów interpretacji tekstu (stanowisko to zajmuje Wiesław GODZIC, wskazując odmienny charakter tekstów telewizji; 2004: 20); czyni to także amerykański filmoznawca Rick ALTMAN (2012: 54):

[...] trwałe związki gatunku filmowego z całym procesem produkcji–dystrybucji–konsumpcji sprawiają, że jest to pojęcie szersze niż tradycyjnie rozumiany gatunek literacki. [...] teoretycy gatunków filmowych konsekwentnie przyjmowali, że największa zaleta kategorii gatunków filmowych polega na jej zdolności łączenia i tłumaczenia wszystkich aspektów drogi przemierzanej przez film, od produkcji po recepcję.

Medioznawcy zatem skłaniają się ku wymiarowi pragmatycznemu, umniejszając wagę struktury wzorca. Nie wydaje się to jednak uzasadnieniem zaprzeczenia metody językoznawczej, wszak we współczesnej genologii lingwistycznej (tak jak w całej humanistyce) zauważyć można zwrot ku kontekstowi analizowanych utworów. Struktura wzorców

² Odmienne założenie prezentuje np. Zbigniew Bauer, wskazując wyczuwalne zacieranie się poszczególnych gatunków tekstów audiowizualnych (zob. GROCHULSKA, 2004). Jednakże przyglądając się wciąż powstającym nowym typom tekstu, jak choćby serialowi paradokumentalnemu, trudno zgodzić się z tą opinią – dawne wzorce być może się wycofują ze sfery medium telewizji, ale ich miejsce natychmiast zajmują nowe byty, równie charakterystyczne i wyraziste pod względem gatunkowym.

nie ma już tak sztywnych podziałów, akcentuje się płynność, a czasem nawet rozmycie granic (na co zwraca uwagę np. Stanisław BALBUS, 1999) – gatunek traktuje się zatem bardziej jako kategorię interpretacyjną niż spis wytycznych dotyczących kompozycji utworu. Z wymienionych względów wydaje się słuszne przyjęcie w niniejszej pracy perspektywy lingwistycznej w analizie tekstu audiowizualnego, jakim z pewnością jest serial paradokumentalny.

Gatunek telewizyjny badacze definiują podobnie. Warto przytoczyć kilka ustaleń:

Pod pojęciem gatunku rozumieć należy szczególny stosunek publiczności do konkretnego tekstu telewizyjnego lub w miarę spójnej ich grupy. Wyjątkowość tej relacji dotyczy tego, że jest ona głównym dynamicznym związkiem „żądań” wobec tekstu skierowanych przez widza, jak i oczekiwań odnalezionych przez niego w tekście. [...] pojęcie gatunku reguluje odbiorcze wyobrażenia o tekście – widzowie co innego postrzegają w literalnie tym samym fragmencie tekstu wtedy, gdy zakwalifikują go na jakiejś podstawie do tego, a nie innego gatunku.

GODZIC, 2004: 100

Gatunek łączy i systematyzuje procesy produkcyjne, schematy tematyczne w intencje i oczekiwania odbiorcy na gruncie struktury tekstu audiowizualnego. Gatunek projektuje mechanizm zachowania komunikacyjnego, opierając się na kulturowym mechanizmie stereotypizacji. [...] Konwencje gatunkowe sugerują odbiorcy określone sensy, które funkcjonują w telewizji.

ŻYDEK-BEDNARCZUK, 2004: 434

Gatunki należy rozumieć dyskursywnie, a więc jako swego rodzaju język, który nie tylko opisuje pewne zjawisko, ale też używany jest przez jedną stronę, która zwraca się do drugiej – zwykle w określonym, możliwym do zidentyfikowania celu.

ALTMAN, 2012: 282

Gatunek telewizyjny będzie [...] wynikiem swoistych, niepisanych negocjacji między oczekiwaniami widza i pozostałych uczestników aktu komunikacyjnego (albo opisem oczekiwań widza trafnie odczytanych przez twórcę i nadawcę), a treścią tych negocjacji będą reguły ekranowej opowieści.

USZYŃSKI, 2004: 24–25

Gatunek telewizyjny rozumiany jest jako pewien typ tekstu, rozpoznawalny dzięki swemu podobieństwu do innych bytów medialnych, jednakże to opis sytuacji komunikacyjnej wydaje się najważniejszy i najsilniej determinujący tworzywo telewizyjne. Trudno się temu dziwić – dynamika rozwoju medium, a także silna zależność od sympatii widzów skutecznie wszak uniemożliwiają wykrystalizowanie się stałej, niezmiennej struktury jakiegokolwiek programu telewizyjnego. Najmniej podatna na zmiany okazuje się właśnie pragmatyczna strona komunikatów³; być może jest też ona najbardziej wyrazista i w rezultacie najłatwiejsza do uchwycenia. Perspektywa ta wydaje się mieć zalety, ale bardziej w interpretacji tekstów niejednorodnych, o rozchwianej budowie. W niniejszej pracy obserwacji poddano teksty o wzorcu, jak się okazuje, mocno ustrukturyzowanym i rozpoznawalnym, a także silnie produktywnym, dlatego szczegółowe badania dotyczą każdego z poziomów organizacji gatunku (zatem nie tylko aspektu pragmatycznego, lecz również strukturalnego, stylistycznego i kognitywnego).

Warto również podkreślić wagę czynnika interpretacyjnego w rozumieniu gatunków telewizyjnych – wzorzec staje się nie zbiorem wytycznych dotyczących konstrukcji teks-

³ Wystarczy przyjrzeć się tekstom nurtu *reality show* – tylko z perspektywy polskiej sceny rozrywkowej, od czasu premiery kultowego już *Big Brothera*, obserwować można różnorodność programów tego typu, odmiennych pod względem strukturalnym, spójnych jednakże w ukształtowaniu sytuacji komunikacyjnej (sytuacja podglądania i oceniania, interakcja z widzami, inscenizacja swoistego „przechodzenia” uczestników przez kolejne etapy itp.).

tu, lecz odpowiedzią, w jaki sposób odbierać i rozumieć tekst (Godzic, 2004: 22). Schemat służy zatem swoistemu podpowiadaniu widzom, w jaki sposób winni rozumieć oglądane teksty, do jakich wartości je odnosić i co powinni z nich wyłuskać. Niektórzy badacze, jak Rick ALTMAN (2012: 86), akcentują wręcz fakt ostatecznego ukonstytuowania gatunku dopiero z chwilą odbioru – to widz ostatecznie decyduje o naturze i funkcjonowaniu wzorca, odpowiednio go interpretując. Gatunek więc rozumiany jest procesualnie, a ostateczny efekt osiąga się dopiero po społecznym uznaniu gotowego produktu.

Gatunki mogą stanowić również sposób budowania społecznej i emocjonalnej więzi. Rick ALTMAN zwraca uwagę na wspólną interpretacyjną tekstów filmowych (2012: 357):

Kiedy postanawiamy obejrzeć film gatunkowy, podpisujemy swego rodzaju umowę, zgodnie z którą przyjmujemy pewne kody i identyfikujemy się z innymi ludźmi, którzy te same kody przyjmują.

Wspólnota ta wytwarza się zarówno między poszczególnymi odbiorcami, wszak zyskują oni tematykę dysput dotyczących obejrzanych spektakli, jak i między nadawcą a odbiorcami tekstów medialnych, jako że przekazuje im się repertuar gotowych sądów o rzeczywistości.

W badaniach medioznawczych poruszany jest także problem współistnienia pewnych gatunków w ramie programowej. O zjawisku tym pisze Urszula ŻYDEK-BEDNARCZUK (2004: 435):

Struktura danego gatunku zależy od serii dyskursywnej całego programu, a jednocześnie funkcjonuje jako jednostka standardowa, powtarzalna, mająca swoje stałe godziny nadawania. Percepcja programu implikuje więc jakiś rodzaj rytualizacji odbioru. W rezultacie podejście do gatunków telewizyjnych powinno dotyczyć prezentowania pragmatycznych aspektów tekstu ekranowego.

Analiza tekstu audiowizualnego powinna zatem dotyczyć również kontekstu odbioru programu, choćby tak pozornie prozaicznych aspektów, jak czas emisji (i wiążące się z nim dostosowanie tematyki do pory dnia). Ów kontekst konotuje także współwystępowanie tekstów medialnych i ich wzajemne powiązanie. Takimi tekstami uzupełniającymi przekaz główny są obszernie analizowane przez Iwonę LOEWE (2004, 2007) parateksty towarzyszące tekstowi głównemu, np. zwiastuny, niewłączone jednak w jego obręb. W niniejszej analizie – ze względu na charakter pracy i prymarny cel, związany z ustaleniem wzorca gatunkowego – obserwacjom poddano tylko tekst główny serialu paradokumentalnego.

Medioznawcy podejmują również próby uplasowania gatunku filmowego w przestrzeni rzeczywistości medialnej. Jerzy Uszyński proponuje schemat, który – na wzór układu literackiego – miałby porządkować byty audiowizualne. Najwyższym z poziomów opisu tekstu byłby rodzaj, dzielony na rejestracje (naśladowanie, a raczej nagrywanie bądź odgrywanie rzeczywistości), narracje (opowieści) i widowiska. Niżej w tej typologii mieściłby się gatunek właściwy, rozumiany jako konstrukt teoretyczny, powstały na podstawie analiz budowy i funkcjonowania podobnych tekstów. Ten dzieliłby się na podgatunki (warianty wzorca gatunkowego) oraz gatunki niższego stopnia (Uszyński, 2004: 26–31). Propozycja ta wydaje się interesująca, ale w świetle omawianych w niniejszej rozprawie tekstów – nieskuteczna, ponieważ serial paradokumentalny musiałby należeć do każdego z rodzajów, z każdego z nich bowiem czerpie pewne cechy (np. z narracji – sytuację opowiadania pewnych historii, ową fikcyjność czy „serialowość”, a z rejestracji – paradokumentalność, która jednak już sama w sobie nosi elementy nieprawdziwości). Podobnie próby innych badaczy dotyczące systematyzacji tworzywa audiowizualnego, dzielące je na byty fikcyjne i dokumentalne (o czym pisze m.in. Wiesław Godzic, 2004), nie okazują się

przydatne w konfrontacji z tekstami medialnymi. Z wymienionych powodów w niniejszej analizie pominięto próby uplasowania gatunku serialu paradokumentalnego na planie typologii komunikatów audiowizualnych⁴.

* * *

Genologia, zarówno w swym wymiarze lingwistycznym, jak i w ujęciu medioznawczym, filmoznawczym, okazuje się dziedziną szczególnie pomocną w interpretowaniu tekstów audiowizualnych. Oferując rozbudowane instrumentarium badawcze, służy umożliwieniu pełnego opisu komunikatu telewizyjnego, który – w perspektywie fenomenologicznej nader skomplikowany – w ujęciu genologicznym okazuje się czytelny i zrozumiały. Genologia pozwala w pewien (oczywiście bardzo prognostyczny i ostrożny) sposób przewidywać kierunki rozwoju tak dynamicznego medium, jakim jest telewizja. Z wymienionych względów w niniejszej analizie posłużono się metodą badawczą genologii lingwistycznej, którą wsparło ustaleniami genologii telewizyjnej/filmowej (głównie w wymiarze pragmatycznym).

⁴ Tym bardziej, że kompetencje do tworzenia takich typologii pozostają po stronie przede wszystkim filmoznawców czy medioznawców – lingwistyka jest w stanie jedynie wskazać tekstologiczne aspekty komunikatów audiowizualnych, co też znajduje wyraz w niniejszej pracy.

Telewizja w świetle lingwistyki

Mimo dynamicznego rozpowszechnienia w ostatnich latach dostępu do sieci internetowych telewizja wydaje się stanowić dla statystycznego Polaka podstawowe źródło informacji, a także rozrywki. Według badań, aż 70% obywateli ogląda codziennie audycje telewizyjne¹. Ich średni czas odbioru w drugim kwartale 2014 roku wynosił 5 godzin i 43 minuty², co oznacza, że niemal jedną czwartą doby statystyczny Polak jest skłonny poświęcić na uczestnictwo w telewizyjnych spektaklach. Medium to stało się uzupełnieniem codziennego uczestnictwa w cyberprzestrzeni, zatem uzasadnione okazuje się mówienie o jego silnej pozycji w społeczności – wprawdzie utraciło ono monopol w elektronicznym świecie³, niemniej jednak współistnieje z innymi źródłami przekazu treści masowych i je uzupełnia.

¹ Zob. wyniki badań grupy TNS Polska w: <http://www.wirtualne.media.pl/artykul/70-proc-polakow-codziennie-oglada-telewizje-dla-15-proc-to-glowne-narzedzie-rozrywki#> [dostęp: 31.05.2016].

² Zob. wyniki badań ogłoszonych przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji w: http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/regulacje-prawne/polska/kontrola-nadawcow/rynek-telewizyjny-w-ii-kwartale-2014.pdf [dostęp: 31.05.2016].

³ Wskazuje się zjawisko tzw. multitasking, czyli równoległego korzystania z mediów telewizyjnego i internetowego, zdobywające coraz większą popularność w praktyce komunikacyjnej; zob. wyniki badań przytaczanych w artykule KRRiT w: <http://www.krrit.gov.pl/drogowskaz-medialny/aktualnosci/news,1382,polska-wyniki-badania-world-internet-project-za-2013-r.html> [dostęp: 31.05.2016].

Pozycję telewizji wzmacnia dodatkowo stosunek emocjonalny, którym darzą ją odbiorcy. Badania CBOS wskazują, że średnio 80% użytkowników pozytywnie ocenia działalność trzech największych grup telewizyjnych emitujących swoje programy w Polsce, tj. TVP, TVN-u i Polsatu⁴. Co istotne, w programach osiągających największą popularność przeważają przekazy poświęcone rozrywce. Na użytek niniejszych rozważań ważną informacją jest fakt uplasowania się na 13. miejscu serialu paradokumentalnego *Szpital* w rankingu najpopularniejszych audycji telewizyjnych TVN-u, określanym według kryterium wielkości widowni⁵. Świadczy to o rosnącym zainteresowaniu polskich odbiorców tego typu tekstami.

Zarówno przedstawione statystyki, jak i obserwacje praktyki komunikacyjnej jednoznacznie potwierdzają wzrost znaczenia telewizji w życiu odbiorców. W obliczu dynamicznie rozwijającego się medium, które ze swobodnego centrum spektakli⁶ stało się towarzyszem prozaicznych czynności i świadkiem codzienności tzw. przeciętnego człowieka⁷, naukowcy nie mogą pozostać obojętni:

⁴ Zob. wyniki badań CBOS w: http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_036_14.PDF [dostęp: 31.05.2016].

⁵ Ibidem.

⁶ O telewizji jako medium angażującym odbiorców oraz gromadzącym ich przed spektaklami, które przypominają misteria, pisał w swoich badaniach znany antropolog Marshall McLuhan. Najważniejsze założenia teorii są zawarte w artykule: McLuhan, 2001. O historii rozwoju tego medium wspominają również w swoich publikacjach Wiesław Godzic (2010: 67–71) czy Iwona Loewe (2012: 191).

⁷ Warto podkreślić, iż współcześnie telewizory, które Wiesław Godzic określił jako *electronic heart* (2010: 66), nie gromadzą całych rodzin na danych audycjach, lecz towarzyszą człowiekowi w jego codzienności. Oczywiście, wpłynęło to na strukturę programów, uległy one znacznym uproszczeniom na rzecz zwiększenia ich atrakcyjności. Kwestię silnej ekspansji i komercjalizacji mediów podjął w swoich rozważaniach m.in. Piotr Żuk (2013: 113–125).

Telewizja nadal – i chyba do końca swojego żywota – będzie uznawana za medium, którego reguły działania są tak oczywiste, że nie warto poświęcać im uwagi. W konsekwencji takiego rozumowania wszyscy znają się na telewizji, ale mało kto potrafi uzasadnić swój sąd na temat oglądanej audycji.

Godzic, 2010: 63

Obserwacje powinny być prowadzone nie tylko w obrębie dziedzin nauk ścisłych, skupiających się na technologicznym aspekcie telewizji, lecz także w nurcie humanistycznym, w tym lingwistycznym, uwzględniającym społeczny i kulturowy wymiar.

Rzeczywistość (w) telewizji

Cenne uzupełnienie badań tekstologicznych stanowi kontekst, z którego utwór pochodzi i w którym funkcjonuje. Dla serialu paradokumentalnego otoczeniem jest dyskurs telewizji, rozumianej zarówno jako instytucja medialna, tworzona przez zorganizowane grupy specjalistów, będących autorami komunikatów i przyjmujących określoną taktykę nadawczą, jak i przestrzeń komunikacyjna, w której obręb wchodzi emisje połączone z sobą tożsamą sytuacją nadawczą oraz specyfiką polifonicznego języka przekazu (Godzic, 2010: 63).

Najogólniej mówiąc, telewizję zdefiniować można jako medium audiowizualne, łączące w procesie nadawczym wiele kodów, tworzące polifoniczne komunikaty. W komunikacji wykorzystuje ono każdą formę przekazu, zestawiając zarówno obraz, dźwięk, jak i ciszę (tzw. galenosferę). Na repertuar prymarnych cech telewizji składają się m.in.: publiczność przekazu, masowy odbiór, jednokierunkowość (niesymetryczność instancji nadawczo-odbiorczej), określo-

ny typ nadawcy instytucjonalnego, który w komunikacji obiera cel misyjny lub komercyjny, periodiczność, schematyczność oraz przewidywalność przekazów. Wśród głównych funkcji tego medium wyróżnić można: obserwację i uporządkowanie świata, zaspokajanie ciekawości widzów lub ich potrzeby wiedzy o świecie, wydarzeniach, transmitowanie dziedzictwa kulturowego, wiążące się z socjalizacją społeczeństwa, a także (przede wszystkim?) zaspokajanie potrzeby rozrywki odbiorców (LOEWE, 2013: 290–291).

Wart podkreślenia jest subiektywizm telewizji – nadrzędnym celem staje się nie wierne odwzorowanie rzeczywistości, lecz jej jednostronna prezentacja. Wiąże się to z selekcją oraz z interpretacją wydarzeń, jak również z kreacją prezentowanego świata, a także z impresywnością przekazu. Wszystko to sprawia, że zarzuty o nieobiektywność tracą na znaczeniu – należy pamiętać, że świat przedstawiony w audycjach telewizyjnych jest obrazem widzianym oczyma nadawcy, dlatego też nie będzie on jedynie lustrzanym odbiciem otoczenia, wobec czego nie ciąży na nim obowiązek wiernego dokumentowania rzeczywistości (GODZIC, 2004: 16).

Istotne znaczenie ma kwestia realności w telewizji. Rozpatrywać ją można w dwu aspektach: rzeczywistości medialnej oraz rzeczywistości realnej. Pierwsza z wymienionych wywodzi się z obserwacji telewizji – kreowany w tekstach świat jest wytworem interpretacji świata, poczynionym przez nadawców komunikatów; ten typ realności dotyczy samej struktury przekazu. Oczywiście, widoczny jest on w serialu paradokumentalnym, głównie w jego warstwie tematycznej. Drugi poziom realności dotyczy operacji, jakie poczyniła sama instytucja. Przejawia się on w wymiarze autotematycznym komunikatów: ujawnianiu kulis pracy w telewizji, ukazywaniu warsztatu poszczególnych osób tworzących komunikaty medialne (por. BOGUNIA-BOROWSKA, 2012). Poziom ten odgrywa ważną rolę w serialu paradokumentalnym – pozornie przekraczając warstwę kognitywną,

w rzeczywistości tworzy jej część, co odzwierciedla się w elementach ujawniających pracę rzekomych twórców tekstów audiowizualnych. Dzieje się to w efekcie włączania w strukturę tekstu elementów *quasi*-metatekstowych, ukazujących pracę fikcyjnej ekipy filmującej. Analiza struktury i funkcji wymienionych cech stanowi istotną część niniejszej pracy.

Warto podkreślić również odmienne rozumienie kryterium prawdy w przestrzeni telewizyjnej. Agnieszka OGONOWSKA zwraca uwagę na różniący się od potocznego sposób rozumienia prawdy w komunikatach medialnych (2006: 10–11):

Granica między prawdą a fikcją zostaje unicestwiona w obliczu praktyk tekstotwórczych [...]. Powiększenie się obszaru fikcji, a zarazem przemiany w sposobie rozumienia kategorii prawdy i jej wyznaczników mają kapitalne znaczenie dla oceny praktyk kulturowych związanych z modelem telewizji inwigilującej rzeczywistość i przywołującej w związku z tą strategią różne narracje codzienności do rangi tematu.

Uzupełniają to słowa Piotra ŻUKA dotyczące tematyki podejmowanej przez współczesną kulturę (2013: 116–117):

[w telewizji następuje – A.B.] przestawienie akcentów z merytorycznej i pogłębionej informacji na rzecz infotainmentu (przekazu, który ma przede wszystkim bawić, szokować, działać na emocje i przykuwać konsumentów kultury popularnej).

[...] wszelkie trudne zagadnienia są zredukowane do indywidualnego poziomu konkretnych jednostek i mają sprawiać wrażenie pojedynczych i odizolowanych przypadków. Dlatego też funkcją infotainmentu nie jest ani obiektywna informacja, ani tym bardziej krytyka istniejącego stanu rzeczy, lecz bezpieczne dla funkcjonującego systemu rozładowanie napięcia i zamiana poczucia bezradności w szybko mijające emocje.

Ustalenia dotyczące funkcji infotainmentu można z powodzeniem odnieść do opisu tekstów serialu paradokumentalnego – poruszana w ich obrębie tematyka służy nie poszerzeniu wiedzy odbiorców, lecz rozładowaniu negatywnych emocji w sposób bezpieczny i kontrolowany:

Zazwyczaj bowiem w obrazach kultury popularnej to nie system jest zły, ale pojedyncze czarne charaktery powodują, że zaczyna królować zło. Po ich wyeliminowaniu – na skutek działań szlachetnych superbohaterów – zazwyczaj w codzienne życie społeczności powraca harmonia i racjonalność.

ŻUK, 2013: 121

Właściwy odbiór programów telewizyjnych wymaga zatem włączenia się w „grę”, którą twórcy medialni organizują przed oczyma widzów – odczytanie tekstów wiąże się z zaakceptowaniem swoistej sztuczności emitowanych spektakli, odległości świata przedstawionego od otaczającej rzeczywistości. Zauważalne jest zacieranie granicy między prawdą a fikcją, które ze względu na sytuację komunikacyjną zostaje społecznie uznane. Efektem takich działań staje się podniesienie codzienności do rangi tematu tekstu telewizyjnego – to, co indywidualne, związane z człowiekiem jako jednostką, jest praktycznie nieweryfikowalne, niepodlegające kryteriom prawdziwości (i co się z tym łączy, niebudzące kontrowersji), zatem może służyć jako centrum prezentowanej historii.

Wspomniane cechy komunikacji medialnej odzwierciedlają się w serialach paradokumentalnych. Zarówno ich struktura (polifoniczność kodu, układ nadawczo-odbiorczy), jak i prezentowany w obrębie tekstu konstrukt świata przedstawionego (twórcza interpretacja rzeczywistości) widoczne są w omawianych tekstach audiowizualnych. Problematyka kontaminacji sfery medialnej i realnej uwydatnia się na poziomie kognitywnym omawianych tekstów audio-

wizualnych, prowadząc do powstania określonych wzorców bohaterów, wydarzeń i doświadczeń postaci, a także priorytetów i wartości w życiu ludzkim.

Język (w) telewizji, dyskurs (w) telewizji

Dyskurs telewizyjny, choć intuicyjnie rozumiany, nader często przysparza problemów badawczych. Podstawowym zagadnieniem, które wymaga uściślenia, jest język telewizji, gdyż to za jego pośrednictwem i w nim samym przejawia się specyfika tekstów audiowizualnych. Prymarne pytanie dotyczy kwestii zakresu prowadzonych obserwacji oraz sposobu definiowania języka telewizyjnego komunikatu. Wyróżnić można dwie tendencje. Zwolennicy pierwszej z nich proponują analizę **języka w telewizji**, a zatem skupienie wysiłków jedynie na werbalnej stronie przekazu, co zawęży się do ujęcia tekstologicznego i prowadzi do wyekscerpowania komunikatu monofonicznego. Druga wiąże się z badaniem **języka telewizji**, ujednolici więc wszystkie kody telewizyjne: werbalne i niewerbalne, traktując je na równi i nie faworyzując żadnego, co uwypatnia się w ujęciach pragmatycznym i funkcjonalnym oraz kieruje wysiłki badawcze ku wyłonieniu komunikatu polifonicznego (LOEWE, 2013: 289–290). Słuszna wydaje się perspektywa druga – teksty audiowizualne tylko wtedy będą w pełni zrozumiałe, gdy zostanie zachowana spójność wszystkich warstw komunikatu. Ponadto przyjęcie kierunku pragmatycznego oraz spojrzenie na tekst oczyma odbiorcy umożliwiają uchwycenie sposobu funkcjonowania utworu w środowisku komunikacyjnym. Z wymienionych przyczyn w niniejszej pracy przyjęto drugie spojrzenie: badania nad serialem paradokumentalnym przeprowadzono z uwzględnieniem kontekstu oraz przy równym traktowa-

niu wszystkich poziomów tekstu, obu kodów: audialnego i wizualnego, a także zachodzącej między nimi relacji⁸.

Rozważania nad tekstem audiowizualnym wymagają sprecyzowania zagadnienia dyskursu telewizyjnego. Nie jest to zadanie proste, m.in. z uwagi na polifoniczność tekstu i głębię relacji między wieloma kodami tekstu, na problemy z ustaleniem kontekstu, okoliczności przekazu i rzeczywistego odbiorcy, a także trudności w ustaleniu repertuaru gatunków. Przydatne okazują się ustalenia lingwistyki w zakresie badań dyskursu telewizyjnego. Główne wyznaczniki tegoż dyskursu tworzą następujące aspekty. Pierwszy z nich to styl – zauważalne jest współlistnienie w jednym dyskursie wielu stylów: artystycznego, naukowego, dydaktycznego, potocznego (mocno eksponowanego), propagandowego, a także osobniczego⁹, związanego z konkretnym programem i prowadzącym. Liczne odmiany języka telewizji prowadzą do specyficznego konglomeratu, często uniemożliwiającego wyznaczenie bezsprzecznych granic między poszczególnymi typami wypowiedzi. Ponadto w badaniach nad dyskursem telewizyjnym możliwe jest rozpoznanie poszczególnych stylów w telewizji, ale sama definicja stylu telewizji umyka badaczom. Medium to prezentuje odmianę stylową lokującą się między odmianą mówioną a pisaną i wykorzystuje każdy typ języka publicznego: narodowy, język sukcesu, oficjalny, populistyczny, język luzu itd. (LOEWE, 2013: 291–295), co przysparza trudności w ustaleniu cech genologicznych poszczególnych tekstów, w tym serialu paradokumentalnego.

⁸ Przy czym to kod werbalny okazuje się kodem nadrzędnym, organizującym całość tekstu, co w znacznym stopniu determinuje jego kształt i wpływa na sposób prowadzenia obserwacji.

⁹ Wyznaczenie stylu osobniczego staje się możliwe tylko wtedy, gdy tekst telewizyjny ma wyraźnie wskazaną instancję autora, który pełni funkcje marketingowe, reklamujące, również rozrywkowe i w znacznym stopniu wpływa na kreację całego przekazu. W przypadku serialu paradokumentalnego okazało się to niemożliwe.

Równie ważnym wyznacznikiem dyskursu telewizyjnego staje się rozumienie tekstu jako konglomeratu elementów werbalnych (co ważne: mówionych i pisanych) i niewerbalnych (np. *layout* programu, poszczególne elementy graficzne czy dźwiękowe). Wyróżnia się teksty z dominującym kodem werbalnym (w które wpisują się seriele paradokumentalne), przeważającym kodem ikonicznym oraz z percepcyjną równoległością kodów (LOEWE, 2013: 295). Należy jednak podkreślić, że przekaz niewerbalny występuje zawsze – bez niego medium audiowizualne nie zdołałoby zrealizować komunikatu. Elementy niewerbalne mogą uzupełniać przekaz werbalny (są komplementarne bądź wzmacniają *verbum* – jest to zjawisko synergii; LOEWE, 2013: 302), modyfikować go bądź spełniać funkcję ornamentacyjną.

Dyskurs telewizji cechuje ponadto silne uporządkowanie świata według reguł i konwencji, które widzowie łatwo przyswajają. Oczywiście, rodzaje telewizyjnych przekazów niejednokrotnie się łączą i przenikają, jednak można wśród nich wyznaczyć pewne typy dyskursu: dyskurs rywalizacji (podstawą symboliczny spór, uwydatniający wygranych i przegranych), stylu życia (dotyczący wszelkich sfer społeczności), autoreferencyjny (odniesienia do własnej rzeczywistości telewizji – plasuje się w nim autotematyzm telewizji), scjentyfikacyjny (odniesienia do wartości wiedzy), deliberatywny (charakter interwencyjny, społeczny, polityczny, ekonomiczny, informacyjny, związany z problemami życia codziennego itd.), a także dyskurs rozrywki (BOGUNIA-BOROWSKA, 2012: 27). W serialu paradokumentalnym ujawniają się w szczególności dyskursy stylu życia i deliberatywny (wyrażone w poziomie kognitywnym), autoreferencyjny (ujęty przede wszystkim w poziomie strukturalnym) oraz rzecz jasna dyskurs rozrywki.

Człowiek (w) telewizji

Intrygującym aspektem telewizji, stawiającym w innym świetle percepcję jej przekazów, okazuje się zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego. Pojęcie voyeuryzmu, przeniesione z psychoanalizy do seksuologii, opisuje niestandardowe formy zaspokajania potrzeb seksualnych, polegające na osiągnięciu spełnienia przez podglądanie niczego nieświadomej osoby, podczas gdy ta wykonuje czynności seksualne, bądź po prostu nagiego ciała tejże ofiary (Godzic, 2004: 101; OGONOWSKA, 2006: 25). Zjawisko to zaadaptowano do badań medioznawczych, wyrażając za jego pomocą zarówno formę odbioru, jak i strategię konstruowania tekstów telewizyjnych (w oderwaniu od seksualnych konotacji). W ujęciu kulturoznawczym voyeuryzm telewizyjny oznacza zjawisko obserwowania przez widzów świata w pryzmacie kamery telewizyjnej. Ma ono imitować sytuację podglądania, która jednak, dzięki przynależności do sfery kultury, a przede wszystkim podleganiu silnej regulacji, jest akceptowalna i społecznie usankcjonowana. Co istotne, motyw ten już wcześniej pojawiał się w kulturze (Godzic, 2004: 101), natomiast dzięki nowym technologiom uległ intensyfikacji. Telewizja dostarcza gotowych wizualizacji w postaci scen związanych już nie tylko z seksualnością, lecz przede wszystkim z podglądaniem zachowań innych osób i życia całej wspólnoty komunikacyjnej. Voyeuryzm telewizyjny staje się sposobem rozładowania rodzącego się w grupie społecznej napięcia, które wynika z przyjętych uregulowań i z kultury krępującej naturalne popędy ludzkie, sposobem tym lepszym, że podlegającym ścisłej regulacji i nadzorowanym przez instytucje tworzące teksty telewizyjne:

Tym samym telewizja funkcjonuje jako zewnętrzny, a zarazem zbiorowy ekran prezentacji, na którym pojawiają się

koláže zbudowane z fragmentów alternatywnych rzeczywistości, wyrażające uniwersalne pragnienia człowieka.

OGONOWSKA, 2006: 25

Co istotne, voyeuryzm w ujęciu kulturoznawczym jest pewną metaforą skopofilii:

[...] „podglądanie”, o którym mówi się najczęściej w wypadku komunikatów audiowizualnych, dotyczy metaforycznego użycia tego pojęcia, bowiem podglądanie zakłada brak wiedzy przedmiotu podglądania o tym, że jest oglądany.

GODZIC, 2004: 102

Voyeuryzm telewizyjny stanowi zatem pewien spektakl między podglądanym i podglądającym, ułudę naturalnej sytuacji oglądania. Owa gra widoczna jest szczególnie w obrębie serialu paradokumentalnego – widzowie podejmują zabawę z nadawcą, przyjmując postrzeganie tekstu jako relacji z rzeczywistości prowadzonej z zastosowaniem elementów struktury dokumentu, umniejszając w ten sposób fikcyjność treści tekstu – jest to zatem fikcja odziana w technikę obrazowania dokumentu:

Telewizja jest bowiem bardziej interaktywna niż „wojerystyczna”. Jej realizm, także posiadający niewątpliwie wymiar „wojeryzmu”, jest nieustannie przełamany zarówno przez segmentację tekstu telewizyjnego, jak i poprzez sposób odbioru.

GODZIC, 2000: 77

Voyeuryzm telewizyjny umożliwia również konstytuowanie własnego „ja” wobec Innego: w opozycji do otoczenia („ja” odmienne od Innego) bądź w relacji podobieństwa. Piotr RYMARCZYK zwraca uwagę, referując za Christopherem Laschem, na zjawisko „obsesji luster” (2013: 24):

Lustro jest bowiem środkiem pozwalającym na zobaczenie się takim, jakim widzą nas inni, i dzięki przeglądaniu się w lustrze możemy nasz wizerunek w pewnej mierze kontrolować. Temu przyglądaniu się towarzyszy jednak niepokój. Czyż bowiem to, co inni w nas zobaczą, wzbudzi ich uznanie – i czy w ogóle zwróci na nas uwagę? [...]

We współczesnych społeczeństwach zachodnich lustro jako obiekt staroświecki zazwyczaj zastępowane jest jednak przez aparat fotograficzny lub kamerę. [...] Stąd charakterystyczne dla współczesnych społeczeństw poczucie, że **naprawdę istnieją jedynie ci, których pokazują w telewizji** [podkr. – A.B.].

Teksty telewizyjne stają się zatem lustrem, w których odbiorca może dopatrzeć się analogii do samego siebie i w ten sposób kreować własny wizerunek, stawiając swoją osobę obok telewizyjnych wizualizacji, traktowanych jako rzeczywiste byty. Widzowie oglądający serial paradokumentalny tworzą własną tożsamość właśnie dzięki wykorzystaniu mechanizmów konstytucji „ja” wobec Innego.

Cechy voyeuryzmu telewizyjnego świadczą o specyfice struktury komunikatów tegoż medium¹⁰. Wśród nich badacze wyróżniają następujące aspekty:

1. Zauważalne staje się silne oddziaływanie na psychikę widza przez zaspokajanie jego potrzeb i popędów.
2. Voyeuryzm telewizyjny jest *de facto* voyeuryzmem **telewizji**, nie telewizja. Oznacza to przeniesienie punktu obserwacji z jednostki (realnego odbiorcy) na podmiot konstytuujący tekst (instytucję medialną). To telewizja, a nie telewizor, jest podglądającym, widz otrzymuje wynik obserwacji, jakie poczyniła instytucja – obraz ten nigdy nie będzie obiektywny, nie pozostawi nawet możliwości swobodnej interpretacji świata przedstawionego, nakazując przyjęcie punktu widzenia danego medium.

¹⁰ Cechy voyeuryzmu podane za: OGONOWSKA, 2006.

3. Voyeurom może być: oko telewizyjnej kamery (co najwyraźniej widać w serialach paradokumentalnych), osoba należąca do przestrzeni telewizyjnej kamery, zwracająca się bezpośrednio do widza (np. prezenter wiadomości) lub publiczność zgromadzona w studio (w programach typu *reality show*). Tym samym widz sytuowany jest kolejno: przed sceną (w tekstach seriali paradokumentalnych odbiorca obserwuje całą scenę), jako interlokutor bądź może mieć swoją reprezentację w postaci osób należących do samego przedstawienia.
4. Jednym ze środków wyrazu voyeuryzmu medialnego staje się autotematyzm telewizji, przejawiający się w ukazywaniu pracy kulis instytucji. Podgląda się zatem nie tylko świat fabularny, lecz także telewizyjny, korzystając z technik metatekstowych (szczególnie istotnych dla serialu paradokumentalnego).
5. Ogranicza się, a przede wszystkim przewartościowuje rolę voyeura – telewizja, przejmując w imieniu telewidza rolę podglądającego ze względu na specyfikę komunikacji, staje się ośrodkiem władzy. Zauważyć można silne podkreślenie aspektu władzy – medium sprawuje kontrolę nad prezentowanym obrazem, przekazując widzom przetworzoną już wizję świata oraz realnie wpływając na światopogląd odbiorców. Zjawisko to łączy się z ekshibicjonizmem telewizyjnym. Ten aspekt wiąże się z potrzebą eksponowania samego siebie i własnej intymności w przestrzeni medialnej (niekoniecznie z konotacjami seksualnymi). Telewizja, nakłaniając do wyzbywania się prywatności, zastępuje w roli powiernika tradycyjne instytucje: rodzinę, szkołę, instytucje religijne, ośrodki terapeutyczne itd. (RYMARCZYK, 2013: 23). Warto zwrócić uwagę na ujawniającą się w związku z tym koncepcję kulturowego „ja”:

[...] koncepcja samych siebie jest koncepcją „ja” istniejącego przez zewnętrzne uznanie i przez zewnętrzne uznanie mo-

gącego się realizować i potwierdzać. Podporządkowuje ich ona zatem modom lub ewentualnie, gdy czują się na siłach, każe wziąć na siebie równie niezgodną z indywidualną autoekspresją rolę trendsetterów.

RYMARCZYK, 2013: 28

Podjęta rola społeczna w zjawisku ekshibicjonizmu telewizyjnego nie musi być zatem zgodna z poczuciem własnej tożsamości – ważne, by była społecznie akceptowalna i w pewnym stopniu produktywna. Ekshibicjonizm telewizyjny zyskuje jednakże drugie znaczenie, wielopłaszczyznowe i trudne do jednoznacznego uchwycenia. Staje się on narzędziem inwigilacji widzów. Odbiorca, oglądając życie postaci fikcyjnych, w rzeczywistości widzi swoje otoczenie, a także samego siebie. Nie rozpoznaje się jednak, gdyż zaburzyłoby to przyjemność podglądania – taka pozorna sprzeczność możliwa staje się w sytuacji zwrotu ku temu, co jednostkowe (widząc historię konkretnej osoby, przestaje się dostrzegać analogie do własnego życia).

* * *

Telewizję traktować można jako źródło rozrywki (której dostarczają niezliczone spektakle) lub jako pewien wehikuł poczynañ propagandowych (GODZIC, 2000: 79), co objawia się zarówno w pracy publicystycznej, jak i technikach kontrolowania odbioru (o czym świadczy np. zjawisko voyeuryzmu i ekshibicjonizmu telewizyjnego). Oczywiście, medium to można potępiać ze względu na sprawowaną przez nie funkcję kontrolną nad społeczeństwem (przejawiającą się w kontroli prezentowanej tematyki, organizacji czasu wolnego, przekazywaniu spreparowanych, uproszczonych poglądów). Jedno wszakże nie ulega wątpliwości – struktura i funkcjonowanie telewizji pozwalają pełniej zrozumieć współczesne społeczeństwo:

Telewizja bowiem, poza tym, że bywa tubą propagandową oraz „gumą do żucia dla oczu”, jest – przede wszystkim – jednocześnie jakimś obrazem społecznej praktyki i tymże właśnie społecznym działaniem.

GODZIC, 2000: 79

Spojrzenie na mentalność współczesnego człowieka właśnie przez pryzmat tekstów telewizyjnych może się okazać inspirujące i owocne. Uwzględnienie kontekstu medium w analizach wytworów kultury z pewnością umożliwia pełniejsze zrozumienie tekstów, a także ich funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Z wymienionych względów w niniejszych rozważaniach nad gatunkiem serialu paradokumentalnego uwzględniono specyfikę dyskursu telewizji.

Ukryta prawda serialu paradokumentalnego

Wytwory kultury masowej w wyniku wnikliwych obserwacji odślaniają skomplikowaną oraz niezwykle przemyślaną i bardzo funkcjonalną strukturę. Każdy z elementów konstruktu okazuje się przeczyć stereotypom podkreślającym ich rzekomą banalność, miałość tematyczną czy nikłą wartość estetyczną. Teksty te nie są podporządkowane wyłącznie wymiarowi pragmatycznemu, który nakazywałby im spełnianie jedynie funkcji ludycznej – za pośrednictwem wielopoziomowego układu, którego poszczególne aspekty się przenikają, ukazują językowy obraz świata uczestników aktu komunikacji, dynamicznie się rozwijający i dostosowujący do zmieniających się realiów.

Serial paradokumentalny, w rezultacie skomplikowanej relacji poziomów wzorca gatunkowego, w których każdy element konstytuuje i reinterpretuje pozostałe, nie tylko zapewnia łatwo dostępną i niewyrafinowaną rozrywkę

swoim odbiorcom, lecz (przede wszystkim?) prezentuje powszechne wyobrażenia dotyczące życia tzw. przeciętnego człowieka (WRZOUCHUL-STAWINOĞA, 2015: 222–224), odzwierciedlając społeczne napięcia i  ażkie kwestie poruszane we wsp olnocie komunikacyjnej. Zrozumienie fenomenu popularności tego gatunku na polskim rynku medialnym możliwe staje się dzięki uwzględnieniu każdego z poziomów wzorca – tylko pełen ogląd budowy omawianego tekstu pozwala na wysnucie wiązących wniosków, które dotyczą funkcjonowania serialu paradokumentalnego we współczesnej kulturze. Temu zagadnieniu poświęcono kolejne rozdziały niniejszej monografii.

Poziom strukturalny serialu paradokumentalnego

Gatunek serialu paradokumentalnego wyróżnia się bardzo schematyczną i wyrazistą architekturą tekstu, której nie sposób pomylić z innymi wzorcami. Stanowi on tekst audiowizualny, zatem realizowany jest za pomocą skomplikowanego układu kodów muzycznych, wizualnych oraz przede wszystkim werbalnych (mówionych i pisanych), pełniących istotne funkcje, m.in. przekazywania komunikatów, kształtowania dramaturgii przekazu i stanowienia jedności audiowizualnej z pozostałymi elementami (SKARŻYŃSKA, 2011: 165). Taka strategia tekstotwórcza pozwala kształtować struktury wyższego rzędu, pewne części tekstu możliwe do wydzielenia z całości.

W wykorzystanych elementach budowy zauważyć można połączenie technik wyrazu charakterystycznych dla serialu fabularnego (w obrębie realizującej fabułę gry aktorskiej) oraz dokumentu (ze względu na rozbudowaną warstwę narracyjną, elementy delimitacyjne, ramę tekstową, logo itp.). To specyficzne – wydawać by się mogło – połączenie dwu perspektyw tekstowych znajduje wyraz w tworze wyjątkowym, intrygującym. Co ważne, teksty telewizyjne czerpią z repertuaru technik obrazowania filmu¹ (PLISIECKI,

¹ Oczywiście, w pewnym stopniu część cech przekazów telewizyjnych jest odmienna od filmowych, np. relacja do innych tekstów medium czy kwestia autorstwa, które w emisjach telewizyjnych są

2007: 237), zatem możliwe staje się korzystanie z ustaleń filmoznawczych w analizach serialu paradokumentalnego.

Serial paradokumentalny jest również tekstem telewizji, zatem – co wynika z natury tego medium – funkcjonuje on w przekazie telewizyjnym i wchodzi w relacje z pozostałymi wytworami. Umieszczenie serialu w ramówce, także jego wpływ na kulturę medialną nie leżą w sferze zainteresowań niniejszej pracy – przyjęta perspektywa badawcza pozwala traktować serial paradokumentalny jako fenomen, pewien typ komunikacji, schemat tekstu, zatem wysiłki analityczne skupiają się na samej jego strukturze. Z wymienionych względów w przeprowadzonych obserwacjach nie uwzględniono paratekstów – tekstów towarzyszących głównemu przekazowi, stanowiących ich uzupełnienie, także umiejscawiających je w przestrzeni telewizyjnej i pełniących funkcje m.in. reklamujące, zapowiadające (np. zwiastuny). Parateksty związane z serialem paradokumentalnym praktycznie niczym się nie różnią od pozostałych obecnych w przywoływanym środowisku komunikacyjnym, a te wyczerpująco omówiła Iwona LOEWE (2007); tak ukierunkowane analizy nie wniosłyby niczego nowego do stanu wiedzy na temat komunikacji medialnej.

Janina FRAS wymieniła istotne ze względu na formę elementy tekstów medialnych i dziennikarskich: układ elementów całości (w czasie i przestrzeni), ukształtowanie graficzne, konstrukcja narracji i odpowiednio przeprowadzony montaż (2013: 113). Tak wyznaczone aspekty wydają się słusznie oddawać budowę tekstu audiowizualnego, gdyż nie skupiają się wyłącznie na wymiarze tematycznym części², lecz prezentują repertuar struktury przekazu.

częstkowe (PLISIECKI, 2007: 237) i w zasadzie mniej istotne z punktu widzenia fortunności komunikatu.

² Przykładem takiej analizy mogą być teksty Kingi BANDEROWICZ (2008) oraz Justyny WRZOUCH-STAWINOGI (2015). Pierwszy prezentuje wzorzec gatunkowy prognozy pogody, w którym poziom strukturalny ujęty został przez pryzmat ukazywanych w emisji treści (dla

Przeprowadzone badania pozwoliły wyznaczyć elementy architektoniki gatunku serialu paradokumentalnego, wskazać ich najważniejsze cechy, częstotliwość występowania w materiale badawczym, a także pełnione przez nie funkcje względem całości przekazu. Warto podkreślić, że zaproponowane nazwy wymienionych segmentów mają charakter sygnałny – z braku przydatnej terminologii w zakresie badań filmoznawczych stworzono na potrzeby niniejszej pracy określenia, które mają jedynie przybliżyć naturę elementów i podkreślić potrzebę ich doprecyzowania, szczególnie w zakresie rozważań medioznawczych.

Wyznaczone w toku analiz części tekstu uporządkowano według trzech kategorii: elementów obligatoryjnych dla wzorca gatunkowego (obecnych w większości tekstów i stanowiących jego podstawę, umożliwiającą identyfikację schematu), fakultatywnych (cech, które występują w różnych wariantach, nie są również obowiązkowe dla struktury tekstu, lecz często w nim występują) oraz epizodycznych (związanych najczęściej z jednym, dwoma tytułami serialu paradokumentalnego, niejednokrotnie będących swoistym kuriozum gatunku). Podział ten umotywowany jest częstotliwością występowania danego elementu w materiale badawczym: elementy obligatoryjne pojawiły się w minimum 80% wziętych pod uwagę tekstów, fakultatywne w przedziale 80–20%, epizodyczne zaś – w maksimum 20%.

Przyjęty układ umożliwia wyznaczenie wzorców kanonicznych (realizujących cechy obligatoryjne), alternacyjnych

przykładu: elementami prognozy pogody są sekwencja inicjalna, fragment analityczny, ukazujący treść prognozy pogody, fakultatywne ostrzeżenia meteorologiczne oraz formuła zakończenia; BANDEROWICZ, 2008: 240). Drugi zaś skupia się na cechach fabularnych, czyniąc z nich główne wyznaczniki serialu paradokumentalnego (WRZOUCHUL-STAWINOĞA, 2015: 218–222). W niniejszej pracy przyjęto inną koncepcję, zgodnie z którą strukturę gatunku potraktowano jako repertuar polisemiotycznych środków służących odpowiedniemu wyrażeniu pozostałych aspektów wzorca.

(włączających elementy fakultatywne) i adaptacyjnych (korzystających z zabiegów epizodycznych) – ich propozycję przedstawiono w rozdziale podsumowującym niniejsze rozważania. W aspekcie strukturalnym serialu paradokumentalnego wyróżnić można następujące elementy gatunkowe: tytuł serialu paradokumentalnego, objętość tekstu, stałą ramę tekstową, wypowiedziane komentarze narratorskie, sceny ukazujące działania bohaterów, autokomentarze, motyw serialu, logo stacji telewizyjnej, logo serialu paradokumentalnego, ramkę tekstową, informację o fikcyjności prezentowanych treści³.

Cechy obligatoryjne

Tytuł serialu paradokumentalnego

Tytuły seriali paradokumentalnych charakteryzują się wieloma cechami. Oprócz informowania o charakterze tekstów winny być zwięzłe, łatwe do zapamiętania i chwytliwe, czyli spełniać jednocześnie funkcje: nominatywną, informującą oraz marketingową. Specyficzny dobór tytułów w analizowanym materiale wynika przede wszystkim z ich ukierunkowania na dany aspekt określonego serialu. Na podstawie obserwacji wyznaczyć można pewne grupy tytułów, wyróżniające się centralną właściwością. Będą nimi:

- miejsce akcji: *Szkoła, Szpital*;
- temat wiodący: *Zdrady, Pamiętniki z wakacji* (tematem wspomnienia z wakacji);

³ Ze względu na wymogi edycyjne opisywane elementy graficzne nie zostały zobrazowane ilustracją materiałową. Ponadto cechy tekstowe serialu paradokumentalnego są tak wyraziste, że nawet po pobieżnym odbiorze komunikatu z łatwością można rozpoznać poszczególne części.

- ogólna wymowa serialu: *Trudne sprawy*, *Ukryta prawda*;
- bohaterowie: *Pielęgniarki*;
- emocje bohaterów: *Dlaczego ja?*, *Dzień, który zmienił moje życie*, *Nieprawdopodobne, a jednak*.

Tytuły seriali paradokumentalnych towarzyszą poszczególnym tekstom praktycznie przez cały czas trwania odcinka – są obecne w logo serialu (czasem w formie skróconej, jak w *Nieprawdopodobne, a jednak* – „NaJ”) czy w jego motywach. Interesującą innowację wprowadzono w serialu *Trudne sprawy*, w którym piosenka przewodnia powtarza tytuł we frazie finalnej, zwieńczającej czołówkę i wprowadzającej odbiorcę w świat przedstawiony. Tak skrupulatna dbałość o utrwalanie nazwy komunikatu w świadomości odbiorcy jest zabiegiem o naturze marketingowej, służy utrwaleniu w pamięci widza konkretnej marki, co ułatwi późniejszy powrót do wytworów danej stacji telewizyjnej, decydując o fortunności przekazu.

Objętość tekstu

Większość ujętych w analizach tekstów seriali paradokumentalnych trwa średnio 44 minuty (czas trwania odcinka waha się między 41 a 45 minutami). W połączeniu z przerwami reklamowymi (zazwyczaj dwoma podczas emisji) odcinki zajmują godzinę czasu antenowego. Wyjątkiem okazał się jeden tytuł: *Nieprawdopodobne, a jednak*, który zamyka się w około 22 minutach. Skrócony czas emisji wpływa w tym serialu na silne skondensowanie treści i, co za tym idzie, na rezygnację z pewnych elementów strukturalnych. Zarysowana w ten sposób objętość tekstu wynika ze specyfiki komunikacji telewizyjnej – elementy ujęte w ramówce zazwyczaj zajmują godzinę czasu antenowego (z wyłączeniem filmów fabularnych czy *reality show*), co może również być motywowane trudnością dłuższego utrzymania uwagi odbiorców na jednym przekazie.

Stała rama tekstowa

Rama tekstowa w każdym z omawianych tytułów jest podobna: składa się z czołówki serialu oraz kończących tekst napisów. W 68% materiału badawczego czołówka następowała po ogólnej zapowiedzi treści poruszanej w rozpoczynającym się tekście, w pozostałych zaś rozpoczynała emisję tekstu. Napisy w każdym z odcinków były zbliżone, różniły się jedynie realizacją graficzną, związaną z layoutem programu.

Czołówka

Istotną cechą czołówki jest wprowadzenie widza w przekaz, pełni ona zatem funkcje informującą, marketingową i fatyczną. Jak wskazuje Alexander ZONS (2010: 219, 221–222):

Czołówka zaznacza [...] czasowe wcięcie, oferuje wiedzę na temat filmu jako całości i jego produkcji.

Czołówka łączy bowiem odmienne, częściowo heterogeniczne funkcje: dokumentuje produkcję filmu, kieruje się do widza, wprowadza diegezę, tematyzuje samą sytuację projekcji, markuje początek, wprowadza w nastrój, udowadnia pracę, jest miejscem sygnatury, reklamą, filmem w filmie.

Nie sposób zatem wyobrazić sobie jakiegokolwiek przekazu filmowego bez tego elementu, choć jego umiejscowienie w obrębie konkretnego tekstu może się zmieniać (np. bywa poprzedzone początkowymi scenami filmu; czołówka zawsze jednak wpleciona jest w pierwsze minuty emisji).

Każdy z omawianych seriali rozpoczyna się co prawda inaczej, ale schemat czołówek jest w zasadzie wspólny dla analizowanych tytułów. Elementami obligatoryjnymi są: muzyka przewodnia serialu (w postaci piosenki lub melodii – 32% tekstów emituje piosenki, pozostałe zaś – melodię przewodnią), *layout* serialu, wykorzystujący stały

zestaw barw charakterystycznych dla serialu (obecnych później w innych elementach ikonicznych, np. ramach tekstowych), na którego tle ukazywane są elementy graficzne nasuwające na myśl tematykę serialu (*Dlaczego ja?*, w którym sunąca linia mija hasła takie, jak „zdrada”, „miłość”, „przestępstwo”) lub sceny z różnych odcinków serii (*Nieprawdopodobne, a jednak, Pamiętniki z wakacji, Pielęgniarki, Szkoła, Szpital, Trudne sprawy, Ukryta prawda, Zdrady*), często wpisane w elementy graficzne również związane z poruszonymi kwestiami (w *Szkole* są to zdjęcia uczniowskich zeszytów, *Dzień, który zmienił moje życie* ukazuje w ramce fotografie, by po chwili zostały one symbolicznie rozdarte na znak przełomowości owego fatalnego „dnia”, tłem scen z *Pielęgniarek* czy *Szpitala* są elementy wyposażenia medycznego, sceny z *Trudnych spraw* zamykają się między dwoma poziomo rozlokowanymi oknami, które symbolizować mogą „zamykanie spraw”).

Po wymienionych cząstkach następuje prezentacja logo serialu, umieszczonego na tle jego wiodących barw (obecnych w pozostałych elementach graficznych, takich jak logo, ramka tekstowa, skrócony motyw; dla przykładu: serial *Dlaczego ja?* sięga po kolor czerwony, wyrażający dynamikę przekazu, oraz towarzyszący mu wzór imitujący piaskowiec, który – m.in. w efekcie zarysowania pęknięć – może konotować kruchość ludzkich losów). Mogą temu towarzyszyć elementy graficzne nawiązujące do tematyki serialu: w *Pamiętnikach z wakacji* jest to obrys pary: młodej kobiety i mężczyzny przytulających się (znak ten pozostaje widoczny podczas emisji w pomniejszonym logo serialu), w *Zdradach* zaś są to astrologiczne znaki Wenus i Marsa, symbolizujące obie płcie, które zostają podpalone przez nadlatujące płonące logo – przypuszczalnie zabieg ten symbolizuje rozpad związku, rozpad, którego przyczyną jest tytułowa zdrada (rozumiana jako akt seksualny dokonany z osobą spoza związku).

Muzyka przewodnia serialu realizowana jest w większości tytułów (68%) w formie melodii. Przyczyna może tkwić w chęci zrównoważenia przekazu – w obrębie tekstów serialu paradokumentalnego pojawia się tak wiele różnych elementów o silnym nacechowaniu emocjonalnym, że kolejny dynamiczny składnik mógłby zaważyć na poczuciu pewnej naturalności przekazu. Należy również pamiętać, że serial paradokumentalny na każdym z poziomów buduje ułudę realizmu, a towarzysząca emisji piosenka mogłaby zaburzyć owo wrażenie. Muzyka wypełniająca tło staje się często przezroczysta dla przekazu, podczas gdy piosenka zwraca uwagę widzów i może przywołać na myśl nadmierną modyfikację materiału, który winien być, dla zachowania wrażenia obiektywizmu, w pewien sposób „surowy”, prezentujący wyłącznie bezstronnie zarejestrowany obraz.

Jeżeli jednak twórcy decydują się na wprowadzenie piosenki do czołówki serialu, to jej formę dostosowują do całości przekazu. Muzyka towarzysząca słowom jest prosta, nieskomplikowana, choć dynamiczna, emocjonalna, a tekst – krótki, rytmiczny. Przykład zaczerpnięty z *Trudnych spraw* dobrze ilustruje ten zabieg:

By trudne sprawy zniknęły gdzieś,
Niech twoje serce rozwiąże je.
Trudne sprawy!

Dwa główne wersy cechują się silną rytmizacją, podkreśloną wykorzystaniem formy sylabotonicznej – umożliwia to, mimo braku rymu, dostosowanie tekstu do prostej, chwytliwej melodii. Finalne zawołanie: „Trudne sprawy”, wydłużone w intonacji, skutecznie pozostawia w pamięci odbiorców tytuł serialu, co wpływa na rozpoznawalność i wymiar marketingowy przekazu. W warstwie dźwiękowej czołówki można także czasem zauważyć dodatkowe elementy audialne. Oprócz muzyki serialu w tle słyszalne stają się dialogi postaci, często kłótnie (np. w *Zdradach*),

również dźwięki związane z miejscem akcji serialu (dźwięk dzwonka w *Szkole*).

Niektórzy badacze traktują czołówkę jako paratekst, nie włączając jej w obręb ramy tekstowej (ZONS, 2010). Nie wydaje się to słuszne, przynajmniej w odniesieniu do seriali paradokumentalnych – przynależność tego elementu do całości przekazu, przede wszystkim ze względu na silny związek z tekstem, całkowitą niesamodzielność i brak jakiegokolwiek odstęp czasu między omawianą częścią a tekstem głównym, wydają się przeczyć takiej interpretacji. Nie przekonują również argumenty na uzasadnienie różnic czasowych między czołówką, dziejącą się w teraźniejszości, a filmem, ukazującym przeszłość („Film się jeszcze nie rozpoczął, a jednak już trwa. [...] Zwiastun i czołówka artykułują więc fatyczne »teraz«, symulujące związek czasowy między nadawcą a odbiorcą”, ZONS, 2010: 218), gdyż sekwencje włączone w jej obręb należą do scen również zakorzenionych w przeszłości (korzystają z ujęć innych tekstów), a rzeczona funkcja fatyczna widoczna jest w innych elementach, typu streszczenie, których nie sposób uznać za parateksty.

Napisy

Serial paradokumentalny jest oczywiście tekstem telewizyjnym, zatem winien być dostosowany do wymogów medium. Jednym z obligatoryjnych elementów każdego tekstu telewizyjnego są napisy – w przypadku serialu paradokumentalnego są to napisy końcowe. Ich treść i struktura są niezmiennie, wszak muszą przekazywać te same informacje, co każdy emitowany w telewizji tekst. Są w nich zawarte dane dotyczące reżyserii, producentów, ekipy filmowej i aktorskiej⁴, znajduje się w nich także informacja o fikcyjności

⁴ Co ciekawe, w *Szkole* mimo kadry złożonej z dorosłych i dzieci – tylko ci pierwsi są wymienieni (a to dzieci odgrywają role pierwszoplanowe).

treści przedstawionych w serialu (co omówiono w osobnym fragmencie niniejszego rozdziału).

Zróżnicowane jest natomiast tło napisów. Mogą nim być kluczowe sceny z wyświetlanego odcinka, efekt rozmycia tła lub apla w barwie wiodącej serialu. Sceny ukazują się w 80% seriali, w pozostałych zaś widoczne jest pozbawione dynamiki tło (w *Dniu, który zmienił moje życie* tło jest rozmyte, a w *Szpitalu* czy w *Szkole* ogranicza się do niebieskiej apli).

Napisom zawsze towarzyszy melodia związana z serialem – nie odnotowano, by były to piosenki serialu; można wnioskować, że wprowadzenie kwestii bohaterów czy piosenki mogłoby niepotrzebnie utrzymywać uwagę odbiorców, co w przypadku zakończenia emisji nie jest już istotne. Wyjątek stanowi serial *Zdrady* – na tle ostatniego komentarza postaci, dotyczącego rozwiązania akcji, pojawiają się napisy, co z pewnością spowodowane jest ekonomią czasu antenowego.

Wypowiadane⁵ komentarze narratorskie

Komentarze narratorskie wydają się jedną z cech najbardziej charakterystycznych dla gatunku serialu paradokmentalnego. Narrator, zazwyczaj trzecioosobowy, wszechwiedzący (tylko w jednym z seriali – *Nieprawdopodobne, a jednak* – narracja jest pierwszoosobowa, a osoba mówiąca to jednocześnie bohater własnych opowieści), przedstawia akcję danego odcinka, spełniając w ten sposób wiele funkcji: informacyjną (dokumentując działania bohaterów), objaśniającą (tłumacząc np. przyczyny działań postaci, wychodząc poza behawioryzm i nader często ukazując ich

⁵ W odróżnieniu od kwestii zawartych w ramach tekstowych; zob. podrozdział *Ramka tekstowa* w niniejszym rozdziale.

wewnętrzne motywacje⁶), organizującą porządek fabularny (wprowadzając kolejne etapy frazami typu: „następnego dnia”, „trzy godziny później”), spajającą tekst i podsumowującą dotychczasową akcję (por. SKARŻYŃSKA, 2011: 213), a także fatyczną (podtrzymując uwagę odbiorców hasłami: „już za chwilę”, „po przerwie”).

Kwestie narratorskie zbliżają serial paradokumentalny do relacji reporterskich. Wypowiedzi narratora zawierają skondensowane treści – najistotniejsze informacje, oraz wyrażają subiektywny osąd, co pozwala wskazać na podobieństwo omawianego gatunku do reportażu, definowanego jako:

[...] filmowe zrelacjonowanie, omówienie wydarzenia, zjawiska, zawierające opis stanu faktycznego, analizę społeczną zjawiska, publicystyczną interpretację i autorski komentarz.

UHMA, 2007: 44

Istotne jest podkreślenie interpretacji prezentowanych wydarzeń – narrator staje się zatem przewodnikiem widza po świecie przedstawionym, wskazuje najważniejsze aspekty historii, a także pomaga ją odpowiednio zrozumieć i ocenić. Natomiast cechą zbliżającą kwestie narratorskie i cały gatunek do filmów dokumentalnych jest preferowana narracja trzecioosobowa, budująca wrażenie obiektywnego przedstawienia faktów (SKARŻYŃSKA, 2011: 75).

Co ciekawe, zauważalna staje się tendencja do wyboru lektora męzczyzny (co widać aż w 7 serialach, w 2 akcję wprowadza głos żeński, a w *Nieprawdopodobne, a jednak* płeć narratora zależna jest od głównej postaci). Przyczyn takiego zabiegu może być kilka. Należy pamiętać, że serie paradokumentalne, ze względu na tematykę dotyka-

⁶ Warto nadmienić, iż objaśnienia narratora dotyczące motywacji bohaterów wspierane są autokomentarzami, w których postaci same opowiadają o własnych emocjach i przemyśleniach.

jąca sfery prywatnej, kierowane są przede wszystkim do kobiet⁷, co może tłumaczyć preferowanie męskiego głosu narracji. Na wybór również w niewielkim stopniu może wpływać tematyka (*Pielęgniarki*, serial ukazujący pracę żeńskiego personelu medycznego, prezentuje kobiecy głos; jednak w pozycji *Szpital*, również poświęconej służbie zdrowia, która – wskutek skojarzeń z opieką i troskliwością – mogłaby uzasadniać wybór kobiety jako lektorki, głosu użycza mężczyzna). W pozostałych analizowanych tytułach wskazanie przyczyn preferowania głosu męskiego jest kłopotliwe (dla przykładu: seriale *Dlaczego ja?* oraz *Ukryta prawda* są bardzo podobne pod względem formy i treści, jednak to w drugiej pozycji wykorzystano głos kobiecy w narracji) – być może odpowiedź tkwi w stereotypowym postrzeganiu płci. Głos mężczyzny, kojarzony ze stanowczością, z jednoznacznością, pewnością siebie i wygłaszanych sądów, a także wzbudzający poczucie bezpieczeństwa dzięki niższemu brzmieniu, może pozytywnie wpływać na wiarygodność przedstawianych w tekstach historii, a to właśnie ułuda realności wydaje się cechą przenikającą każdy z poziomów serialu paradokumentalnego.

Konstituujące gatunek wprowadzenia narratorskie pojawiają się w odcinkach bardzo często. Zawarte w nich treści można sklasyfikować następująco:

1. Kwestie narratorskie dotyczące przebiegu akcji – formuły te służą przede wszystkim:
 - orientacji odbiorcy na poszczególnych etapach fabularnych (narracja może również zastąpić sceny aktorskie, gdy fabuła zawiera przeskok czasowy):

⁷ Co nie wyklucza uczestnictwa mężczyzn w emisji, bo ci zwracają uwagę na publiczność i realność przekazu, którą wyczerpuje technika obrazowania charakterystyczna dla dokumentu; HALAWA, 2006: 128–153.

W ciągu kilku godzin obserwacji śledczy nie zauważyli żadnych ponownych ekscesów erotycznych Igora.

Zdrady, odcinek 28.

- przedstawianiu poczynąń bohaterów:

Agnieszka podaje rysopis córki, byłego męża i jego matki. Opisuje też samochód Roberta.

Trudne sprawy, odcinek 456.

- ukazywaniu koligacji między osobami, prezentowaniu bohaterów:

16-letnia poznanianka jest zakochana w 18-letnim Patryku, przewodniczącym samorządu szkolnego. Para poznała się na ostatniej imprezie. Teraz umawiają się na pierwszą randkę.

Trudne sprawy, odcinek 491.

- objaśnianiu motywacji postaci w momentach, w których ich zachowanie czy słowa nie są w pełni jasne:

Do Pawła dociera powaga sytuacji i boi się konsekwencji swojego czynu.

Dzień, który zmienił moje życie, odcinek 38.

Co ważne, włączane w tok narracji wyjaśnienia postępowania bohaterów przybliżają serial paradokumentalny do reportażu telewizyjnego, w którym nader istotne okazują się przeżycia emocjonalne i zachodzące przemiany (SKARŻYŃSKA, 2011: 75). Tak liczne wtrącenia narratorskie sprawiają, iż oglądanie serialu nie jest konieczne – komunikaty narratora okazują się wystarczające do zrozumienia przekazu. Ten dość dziwny jak na realia telewizji zabieg tłumaczyć można dwojako. Redundancja informacji, nakładanie się na siebie kodów ikonicznych i werbalnych (gra aktorska i kwestie narratorskie wraz

z wypowiedziami postaci) służą zwiększeniu poczucia realizmu prezentowanych sytuacji (zjawisko synergii sprawia, że każdy z kodów budujących ten sam przekaz wzmacnia jego siłę). Ponadto należy pamiętać o zmiennej naturze medium – współcześnie telewizja nie gromadzi wokół siebie widzów na dwie, trzy godziny audycji, lecz stale im towarzyszy w ciągu dnia, stanowiąc często tło codziennych czynności, zatem nadmiar informacji, a także przeniesienie ich ciężaru na sferę audialną umożliwiają biernie, czasem również bezwolne uczestnictwo w prezentowanych treściach.

2. Streszczenia fabuły – występują w większości seriali po przerwach reklamowych, służą przypomnieniu dotychczasowych wydarzeń lub zachęceniu nowych widzów do przyłączenia się do emisji. Noszą one znamiona metatekstu⁸ – nawiązują do innej części tekstu, omawiając ją i wyłuskując z niej najważniejsze dla fabuły elementy. Streszczenia również porządkują układ tekstu, dzieląc go na wyraźne części, zazwyczaj według podziału fabularnego (zgodnie z momentami zawiązania akcji i punktu kulminacyjnego). Zabieg ten spełnia zatem dodatkową funkcję – staje się elementem wzmacniającym powagę i wyrażającym dokumentalny charakter przekazu. Jeżeli w programie przewidziano dwie przerwy, to występujący po nich tekst, dotyczący tych samych wydarzeń, jest powtórzeniem. Słom narratora towarzyszą odpowiadające im, kluczowe dla fabuły sceny, w niektórych tytułach także ramka tekstowa z określeniami typu „w poprzedniej części”.

Dodatkowe streszczenia pojawiają się w *Pamiętnikach z wakacji*⁹. Umieszczane są na początku tekstu i dotyczą

⁸ Definicję metatekstu przyjęto za: Witosz, 2001.

⁹ Ustalenia dotyczą w szczególności początkowych odcinków z serii; tytuły emitowane od 2016 roku koncentrują się na jednej historii, zatem zabieg ten przestaje być konieczny. W poczynionych rozważaniach uwzględniony został materiał wcześniejszy, co jednak

akcji poprzedniego odcinka. Zabieg ten staje się zrozumiały ze względu na wyjątkowość prowadzenia fabuły – poszczególne wątki zajmują zazwyczaj dwa sąsiadujące odcinki, dlatego wprowadzono dodatkowy element, by umożliwić widzom mniej pilnym w śledzeniu tego programu zrozumienie emitowanych treści.

Serialami, w których streszczeń nie zaobserwowano, są *Nieprawdopodobne, a jednak* oraz *Dzień, który zmienił moje życie*. Tłumaczyć to można skondensowaniem fabuły: emisja pierwszego tytułu trwa 22 minuty, w drugim zaś w 44 minutach umieszczono linearne dwa wątki, zatem w tak krótkim czasie przeznaczonym na emisję jednej historii wprowadzanie dodatkowych elementów delimitacyjnych bez szkody dla całości przekazu byłoby trudne.

Sceny ukazujące działania bohaterów

Serial paradokumentalny jest tekstem fabularnym, toteż w jego obrębie pojawiają się sceny, w których postaci realizują określone wątki fabularne. Bohaterowie odgrywają wydarzenia, o których informuje narrator, nie jest to jednak retrospekcja, zdarzenia dzieją się w czasie rzeczywistym fabuły. Postaci nie tylko odgrywają dane wydarzenia, lecz także – co istotne dla atrakcyjności i perswazyjności tekstu – wyrażają emocje za pomocą gestów, mimiki, prozodii, w odpowiednio ukształtowanych, silnie nacechowanych wypowiedziach, w specyficznych zachowaniach (por. SKARŻYŃSKA, 2011: 215).

Scenom tym nierzadko towarzyszy muzyka w tle, podkreślająca istotne momenty (np. w efekcie zwiększania intensywności podkładu w kluczowych scenach), jak również specyficzne techniki operowania kamerą: dynamiczne,

nie wpływa na wyznaczony w toku analiz wzorzec gatunkowy serialu paradokumentalnego.

niestabilne ujęcia imitujące spojrzenie świadka zdarzeń, zbliżenia na detale, postaci. Wspomniane obrazowanie służy wzmocnieniu wrażenia uczestnictwa w emitowanych wydarzeniach – widz ma okazję poczuć, że naprawdę podgląda prezentowane osoby, podąża za nimi, towarzyszy im w ważnych momentach. Iluzja ta bywa czasem tak mocna, że operator niemal staje się bohaterem zdarzeń, do którego bohaterowie bezpośrednio się zwracają (najczęściej z prośbą o nienagrywanie).

Intrygującym aspektem omawianych ujęć jest wątpliwej wartości gra aktorska. Oczywiście, bez przeprowadzenia badań natury socjologicznej przypuszczenia te są trudne do udowodnienia, jednak można postawić tezę, że skoro producenci angażują do seriali paradokumentalnych amatorów¹⁰, to przypuszczalne powody wyboru takiej obsady nie ograniczają się tylko do kwestii finansowych (zważywszy na liczbę tytułów oraz ich popularność w ramówce telewizyjnej, trudno sądzić, że ich produkcja nie przynosi znacznych dochodów). Być może zamysł twórców sprowadza się do swoistego paradoksu: im gorsza gra aktorska, tym większy autentyzm działań, wszak gdyby zatrudniono do projektu zawodowych, utalentowanych artystów, to tekst stałby się kolejną telewizyjną produkcją, niczym się niewyróżniającą; zaangażowanie tzw. przeciętnych osób może mieć na celu podkreślenie, że postaci pojawiające się w utworze naprawdę przeżyły opowiadane historie (w myśl zasady: „ja też bym nie wypadł dobrze przed kamerami, więc bohater jest taki, jak ja, jest prawdziwy”). Ponadto widoczne staje się tu swoiste odżegnywanie się nadawców od odtwarzania

¹⁰ Producent Tako Media na swojej stronie internetowej zamieścił informację o castingu, w której podkreślono brak wymogów dotyczących doświadczenia, wieku, nie sprecyzowano żadnych wytycznych związanych z aparycją: „Nie musisz posiadać wcześniejszego doświadczenia aktorskiego – to właśnie twoja naturalność jest dla nas najcenniejsza” (<http://www.takomedia.pl/services/casting/>, dostęp: 31.05.2016).

wydarzeń, co jest charakterystyczne dla reportażu telewizyjnych (SKARŻYŃSKA, 2011: 74) i co służy wzmocnieniu iluzji rzeczywistości prezentowanych treści.

Autokomentarze

Autokomentarz jest obligatoryjnym elementem gatunku serialu paradokumentalnego – znalazł się w każdym z analizowanych tekstów¹¹. Zaproponowana nazwa ma na celu wskazanie nie tylko komentowania własnych poczynań, zachowań, lecz również uwydatnienie niezwykle subiektywnego charakteru wypowiedzi postaci. Są to komentarze przesyczone osobistymi refleksjami, ocenami bohaterów, prezentujące ich punkt widzenia, interpretację sytuacji, toteż zdarzają się w nich uchybienia wobec świata przedstawionego (w odróżnieniu od obiektywnych komentarzy narratorskich). Prefiks *auto-* zatem podkreśla prywatność wygłaszanych sądów.

Autokomentarze występują w tekście serialu paradokumentalnego nader często – przeplatają się z kwestiami narratorskimi oraz ze scenami fabularnymi. Są to ujęcia, w których wybrana postać zwraca się bezpośrednio do kamery (przybliżając się do obiektywu, by widoczna była jej twarz) i wygłasza własne zdanie na temat uprzednio pokazanych zdarzeń. Bohaterowie komentujący to osoby istotne z punktu widzenia fabuły, wypowiadają się wtedy, gdy ich głos może coś wniesić do zrozumienia przekazu¹². Co istot-

¹¹ Z tego względu, jak również mając na uwadze tożsamość omawianego elementu w każdym z analizowanych odcinków, nie podano przykładów z konkretnych tekstów (autokomentarze w serialu paradokumentalnym, bez względu na tytuł, realizowane są niemal tak samo, co pozwala na omówienie tego segmentu w większym uogólnieniu).

¹² Wyjątkiem okazuje się serial *Nieprawdopodobne, a jednak*, w którym jedyną postacią, która wypowiada się w autokomentarzach, jest

ne, autokomentarze występują również w zgrupowaniach – przekazywane są sądy różnych postaci, często przeciwstawne, by w ten sposób ukazać różnorodność subiektywnych interpretacji i podkreślić obiektywizm przekazu.

Omawianemu elementowi strukturalnemu nie towarzyszy muzyka w tle, przypuszczalnie motywuje to chęć uniknięcia rozproszenia uwagi czy zagłuszenia wypowiedzi osób, jak również dodania kwestiom powagi (muzyka w tle mogłaby konotować sytuacje rodem z serialu, a autokomentarz w formie nawiązuje do dokumentu). Spełnianą funkcją na poziomie mikro jest objaśnianie wątku fabularnego oraz ukazywanie przemysłów, postaw i motywacji postaci, a na poziomie makro – budowanie wrażenia realizmu sytuacji dzięki zastosowaniu techniki charakterystycznej dla dokumentu.

Przeprowadzone obserwacje pozwoliły wyznaczyć dwa główne typy autokomentarzy: autokomentarz przygotowany oraz autokomentarz spontaniczny. Autokomentarz przygotowany sprawia wrażenie uprzednio zaaranżowanego przez fikcyjną ekipę telewizyjną realizującą reportaż – postać znajduje się w określonym i stałym dla całego tekstu pomieszczeniu¹³, które uzupełnia przekaz i wnosi elementy istotne interpretacyjnie (mówiące o pochodzeniu postaci, o koligacjach łączących postaci, ukazanych np. przez umieszczanie w tle zdjęć rodziny; zob. SKARŻYŃSKA, 2011: 166), zwraca się do kamery (ustawionej stabilnie, prezentującej akcję w jednym spójnym ujęciu) z objaśnieniami dotyczącymi zdarzeń z przeszłości. Wypowiedź przypomina wspomnienie wydarzeń przez określonego bohatera, co

narrator pierwszoosobowy. Tłumaczyć to można wysoką subiektywizacją przekazu, wszak jest to historia opowiadana przez daną osobę i przez nią interpretowana, zatem trudno byłoby w niej umieszczać oceny innych bohaterów.

¹³ Często we własnym domu, choć w *Dniu, który zmienił moje życie* postać wypowiada się na białym tle, przypuszczalnie imitującym studio telewizyjne.

ważne: bez obecności redaktora zadającego pytania (nie jest to zatem wywiad telewizyjny). Typ ten pojawiał się w 80% przeanalizowanych tekstów¹⁴. Autokomentarz przygotowany często współwystępuje z ramkami tekstowymi (choć nie zawsze – rezygnacja z nich następuje zazwyczaj wtedy, gdy osoba jest już znana widzom i jej słowa nie wymagają uzupełnienia), które odpowiadają słowom postaci (np. cytują ją w mowie zależnej lub niezależnej), a także przekazują informacje dotyczące jej samej i relacji łączących ją z innymi bohaterami.

Autokomentarz spontaniczny imituje sytuację zatrzymania wykonującej daną czynność postaci w celu udzielenia kilku zdań wyjaśnień. Bohater często znajduje się na ulicy, korytarzu, w przejściu, co wpływa na technikę obrazowania – ruch kamery jest rozedrgany, dźwięk nieczysty. Autokomentarze te odnotowano w 60% analizowanych tytułów. Być może ich mniejsza popularność wynika z obniżenia rangi prezentowanego obrazu, wyżej cenione (bardziej profesjonalne) wydają się sytuacje uprzednio przygotowane przez ekipę telewizyjną, ponadto sceny ujęte spontanicznie umożliwiają przekazanie jedynie krótkich komentarzy. Analogicznie do poprzedniego typu, autokomentarze spontaniczne występują z ramkami tekstowymi lub bez nich, co wynika z konieczności (lub jej braku) dopowiedzenia istotnych informacji do słów postaci.

¹⁴ Tylko *Pielęgniarki* i *Szkola* realizowały wyłącznie typ drugi autokomentarzy, co tłumaczyć można specyfiką prezentowanej akcji – postaci są „zatrzymywane” w trakcie spełniania swych obowiązków, zatem nie mogą sobie pozwolić na udzielenie dłuższego, przygotowanego wywiadu. Miejsce akcji nie ma jednak większego wpływu na wybór autokomentarzy, wszak w *Szpitalu*, również miejscu dynamicznym, wymagającym od bohaterów pełnego poświęcenia, pojawiają się autokomentarze zaaranżowane – zatem decydująca okazuje się obrona perspektywa obrazowania.

Motyw serialu

Elementem charakterystycznym dla serialu paradokumentalnego, obecnym w niemal każdym z analizowanych odcinków (w 90%; serial *Nieprawdopodobne, a jednak* nie wprowadza tego zabiegu ze względu na bardzo krótki czas emisji), jest motyw serialu. Pod tym określeniem można rozumieć powtarzający się kilka razy obraz wypełniającego cały ekran logo serialu, umieszczonego na tle barw i grafik związanych z konkretnym tytułem, czemu towarzyszy skrócona muzyka przewodnia (najczęściej parę taktów). Element ten umieszczany jest w różnych miejscach tekstu: na początku serialu (gdy ten rozpoczyna się zapowiedzią; przykładem *Ukryta prawda*), przed zapowiedzią i po niej, przed streszczeniem i po nim, a także w miejscach, w których następuje przeskok czasowy bądź zmiana miejsca akcji. Jego funkcja wydaje się jednoznaczna – stanowi on element delimitacyjny, dzielący tekst na części strukturalne i logiczne. Ponadto służy utrwaleniu tytułu oglądanego serialu w świadomości odbiorcy, zatem spełnia również zadania marketingowe.

Logo stacji telewizyjnej

Każdy tekst telewizyjny wymaga umiejscowienia w nim logo telewizji, która go emituje – tak też się dzieje w przypadku seriali paradokumentalnych. Logo to znajduje się w standardowym miejscu, w prawym górnym rogu, przyjmuje również formę charakterystyczną dla danej stacji.

Logo serialu paradokumentalnego

Innowacją omawianych tekstów jest umieszczanie logo serialu paradokumentalnego. Pojawia się ono w przeważa-

jącej większości tytułów (jedynie *Dzień, który zmienił moje życie* pozbawiono tego logo, co tłumaczyć można wielością innych zabiegów i wykorzystanych technik). Rozlokowano je w lewym dolnym rogu (prawdopodobnie z myślą o zachowaniu równowagi i symetrii względem logo telewizji), przyjmuje wygląd motywu serialu, odpowiednio pomniejszonego do standardu ekranu. Element ten realizować może kilka funkcji: marketingową – nieustannie przypominając o produkcie, informacyjną – wyróżniającą tekst spośród innych seriali (serial paradokumentalny korzysta z techniki obrazowania charakterystycznej dla dokumentu filmowego, zatem nie może być postrzegany wyłącznie jako serial fabularny) oraz identyfikującą tekst (ułatwia rozpoznanie przekazu bez względu na moment emisji).

Ramka tekstowa

Ramka tekstowa wyglądem przypomina popularne w programach informacyjnych czy publicystycznych tzw. paski umieszczane na dole ekranu. Kolorystyką oraz graficzną realizacją nawiązuje do barw i przewodniego layoutu danego serialu, często wykorzystuje również w przekazie układ typograficzny (zazwyczaj dzieląc na dwa wersy dane personalne i informacje przybliżające postać, zapewne w celu wizualnego uporządkowania komunikatu i zwiększenia jego przejrzystości). Pojawiająca się w analizowanych serialach ramka tekstowa może być uznana za „drugi głos” narratora – wypowiedź realizowaną w kodzie werbalnym pisanym. Za taką klasyfikacją omawianego elementu przemawiają spełniane przezeń zadania, które są zbliżone do funkcji narracji mówionej. Są to: wprowadzanie kolejnych etapów fabularnych oraz części i definiowanie właściwości tekstu (zapowiedzi akcji w kolejnych segmentach), informowanie o cechach bohaterów (imiona, nazwiska, wiek, zawód i funkcja pełniona w tekście, relacja do innych postaci), tłu-

maczenie ich stanów psychicznych oraz motywacji, cytowanie wypowiedzi przy zachowaniu wrażenia obiektywizmu dzięki użyciu mowy niezależnej, a także pytania retoryczne, dotyczące losów postaci i kolei fabularnych. Szczególnie dwie ostatnie funkcje wydają się przemawiać za uznaniem ramek tekstowych za pisaną narrację – mogą to być swoiste dowody na świadomość metatekstową tychże wypowiedzi¹⁵, a tę wykazuje organizujący całą wypowiedź narrator. Przykładami mogą być (w kolejności prezentowanych):

pierwszy dzień obserwacji

Zdrady, odcinek 28.¹⁶

po przerwie

Szkola, odcinek 1.¹⁷

Marian Jaszke (38 l.)

syn Stanisławy

Pielegniarki, odcinek 55.¹⁸

Janusz Kiestrzyń (39 l.)

wstydzi się kobiet

Dlaczego ja?, odcinek 414.¹⁹

¹⁵ Na charakter metatekstowy opisów zawartych w ramach tekstowych w programach telewizyjnych (nazwanych napisami od nadawcy medialnego) wskazuje Ewa SZKUDLAREK-ŚMIECHOWICZ (2010: 88–92), podkreślając spełniane przez nie operacje makrostrukturalne (ułatwiające zinterpretowanie tekstu jako całości) i podobieństwo do tytułów, lidów czy śródtytułów w publikacjach prasowych.

¹⁶ Zob. <http://www.ipla.tv/Zdrady-odcinek-28/vod-5896975#/r-5> [dostęp: 31.05.2016].

¹⁷ Zob. <http://player.pl/serie-online/szkola-odcinki,2395/odcinek-1,S00E01,31831.html?atpl#play> [dostęp: 31.05.2016].

¹⁸ Zob. <http://www.ipla.tv/Pielegniarki-odcinek-55/vod-6014462#/r-5> [dostęp: 31.05.2016].

¹⁹ Zob. <http://www.ipla.tv/Dlaczego-ja-odcinek-414/vod-5683437#/r-5> [dostęp: 31.05.2016].

MAŁGORZATA TURZYŃSKA (32)

„Przecież on się na to wcześniej zgodził”

Ukryta prawda, odcinek 237.²⁰

Beata Szymańska (38 l.)

czy jej partner handluje narkotykami?

Trudne sprawy, odcinek 200.²¹

Miejsca umieszczania ramki tekstowej są zróżnicowane. Można wskazać następujące obszary jej zastosowania:

- Ramka tekstowa w autokomentarzach. Uzupełnia ona informacje, a także ułatwia orientację w gąszczu relacji bohaterów. Element ten wykorzystywany jest w większości analizowanych tekstów; wyjątek stanowią *Nieprawdopodobne, a jednak* oraz *Dzień, który zmienił moje życie*, przypuszczalnie ze względu na krótkość prezentowanych fabuł oraz, w przypadku drugiego tytułu, na wprowadzanie innych technik obrazowania (nadmiar bodźców uczyniłby przekaz nieczytelny).
- Ramka tekstowa podczas akcji serialu. Spełnia ona te same funkcje, co informacje umieszczone przy autokomentarzach, ułatwia orientację w tekście i w relacjach między postaciami. Wyróżnić można ramki informujące o bohaterach (*Zdrady*) oraz o elementach fabularnych i tekstowych (większość tekstów). Ciekawym przykładem zastosowania takich ramek jest włączenie dodatkowego, stosunkowo rzadko pojawiającego się oznaczenia, jakim jest numer odcinka – odnotowano je w obserwowanym materiale tylko w serialach *Szkoła* i *Szpital*. W pozostałych tekstach numer odcinka wydaje się mniej istotną informacją dla odbiorcy, tym bardziej że często stanowi

²⁰ Zob. <http://player.pl/serie-online/ukryta-prawda-odcinki,521/odcinek-237,S00E237,23325.html?atpl#play> [dostęp: 31.05.2016].

²¹ Zob. <http://www.ipla.tv/Trudne-sprawy-odcinek-200/vod-5589565#/r-5> [dostęp: 31.05.2016].

liczbę trzycyfrową i z tego powodu bywa trudny do zapamiętania²².

Ramka tekstowa przekazuje nieraz dane dość oczywiste, po wielekroć powtarzane w tekście, jednak jej funkcja wydaje się niezbędna w obrębie serialu paradokumentalnego – tekst nawiązuje do produkcji informacyjnych, publicystycznych, a także dokumentalnych, zatem omawiany element służy wzmocnieniu odczuwanego przez widza wrażenia obiektywizmu i przede wszystkim realizmu prezentowanych sytuacji.

Informacja o fikcyjności treści pokazywanych w serialu

Fraza informująca o fikcyjności treści, zdarzeń, osób i miejsc ukazywanych w serialu znajduje się w każdym z analizowanych tytułów, zatem staje się ona ważną cechą konstytuującą gatunek. Zdania tego nigdy nie wygłasza narrator, omawiana kwestia przez chwilę wyświetla się na ekranie podczas emisji. Wydaje się to zabiegiem zamierzonym, wypowiedź narratora bowiem zwróciłaby niepotrzebnie uwagę na element, który stoi w sprzeczności z iluzją realizmu, tak pieczołowicie budowaną w całym tekście.

Samo pojawienie się takiego elementu oczywiście ma związek z realiami funkcjonowania mediów – tekst o fikcyjności zamieszczonych treści chroni twórców przed odpowiedzialnością karną za urażenie czyichkolwiek dóbr osobistych. Ponadto należy pamiętać, że serial paradokumentalny jest jednak **paradokumentem**, zatem prezentowane zdarzenia są jedynie wytworem wyobraźni twórców.

Treść takich informacji jest zbliżona, różnice – zachodzące w obrębie nie pojedynczych tytułów, lecz produktów da-

²² Tezę wspiera fakt, że twórcy konsekwentnie rezygnują z nadawania tytułów poszczególnym odcinkom. Zob. *Tytuł odcinka* w niniejszym rozdziale.

nych wytwórni filmowych – wynikają z kwestii stylistycznych. Przykładowe frazy to:

Wszelkie miejsca, osoby i sytuacje zamieszczone w serialu są fikcyjne, a jakiegokolwiek podobieństwo do istniejących jest zupełnie przypadkowe i niezamierzone.

Pielęgniarki, odcinek 16.

ZBIEŻNOŚĆ OSÓB I NAZWISK JEST PRZYPADKOWA

Szkoła, odcinek 18.

Ciekawym przypadkiem okazuje się informacja zamieszczona w serialu *Dzień, który zmienił moje życie*. Tekst ten zawiera frazy o (rzekomej) prawdziwości wydarzeń²³, którym końcowa kwestia wydaje się przeczyć. Informacja ta jest jednak inna od pozostałych, dlatego warto ją przytoczyć:

Historie przedstawione w programie **inspirowane są** [podkr. – A.B.] prawdziwymi zdarzeniami. Wszystkie miejsca i nazwiska zostały zmienione na potrzeby programu.

Dzień, który zmienił moje życie, odcinek 69.

Kluczowe wydaje się słowo *inspirować*. *Uniwersalny słownik języka polskiego* dla tego czasownika sugeruje znaczenia: 'dawać natchnienie, impuls do czegoś, poddawać myśl, pobudzać do twórczości, wpływać na coś', zatem trudno byłoby uznać, że treści prezentowane w omawianym serialu powstały na kanwie „prawdziwych zdarzeń”, te okazują się tylko natchnieniem, natomiast dalsze koleje losu postaci stają się w pełni fikcyjne. Ponadto nadmiar elementów wzmacniających przekaz, takich jak flesze, jingle, autokomentarz zaaranżowany na białym tle studia, kilkakrotne powtarzanie fraz typu „ta historia oparta jest na faktach”, którym towarzyszą analogiczne elementy werbalne pisane,

²³ Zob. Informacja o rzekomej prawdziwości przekazywanych treści w niniejszym rozdziale.

wyduje się zdecydowanie przemawiać za wysoce fikcyjnym charakterem tekstów *Dnia, który zmienił moje życie*.

Cechy fakultatywne

Liczba prezentowanych wątków fabularnych

Analizowany materiał wykazuje pewną dowolność we wprowadzaniu wątków fabularnych w obręb tekstów serialu paradokumentalnego. Spośród przebadanych odcinków 48% koncentrowało się wokół jednej historii prowadzonej linearnie w czasie trwania emisji, a pozostała część prezentowała dwa wątki fabularne. W przypadku dwu wątków możliwe okazały się dwa rozwiązania: akcja rozgrywana była linearnie, czyli po zakończeniu jednego wątku rozpoczynał się drugi (*Dzień, który zmienił moje życie*), albo historie się przeplatały (*Pamiętniki z wakacji, Pielęgniarki, Szkoła, Szpital*). Taki układ fabularny w znacznym stopniu wpływał na architekturę tekstu – wprowadzenie drugiego wątku wymagało włączenia dodatkowych elementów delimitacyjnych, umożliwiających przeskok fabularne (są to motywy serialu oraz zapowiedzi, a także sceny neutralne, ukazujące otoczenie, które służą oddzieleniu poszczególnych wątków), oraz rozbudowania warstwy narracyjnej (kwestiami typu „w tym samym czasie...”).

Zapowiedzi

W analizowanym wzorcu gatunkowym zauważalne stają się zapowiedzi akcji, wygłaszane przez narratora, umieszczane na początku tekstu, w miejscach podziałów reklamowych oraz finalnie, które prezentują akcję w kolejnym

odcinku. Ich występowanie w odcinkach nie jest cechą obligatoryjną (w analizowanym materiale pojawiły się kolejno w 74% dla inicjujących, w 58% dla śródtekstowych i w 50% dla finalnych zapowiedzi). Zapowiedziom, które wygłasza narrator, towarzyszą sceny z kolejnych części odcinka, czasem ramka tekstowa z frazą, np. „dzisiaj w programie” (*Zdrady*); wypowiedzi narratora zapowiadające akcję, często przybierają formę pytań retorycznych, które dotyczą dalszych losów postaci:

Jak zakończą się te historie? Czy mamy tu do czynienia ze ZDRADĄ? Zapraszamy na program!

Zdrady, odcinek 28.

Efekty wizualne – specyficzne typy obrazowania

Wśród efektów wizualnych, wprowadzonych z myślą o uatrakcyjnieniu przekazu, wyróżnić można następujące zabiegi:

- Sceny ukazujące panoramę miejsca. Są to krótkie ujęcia, pokazujące miejsce (np. miasto w *Ukrytej prawdzie* czy plażę Gran Canarii w *Pamiętnikach z wakacji*), w którym rozgrywa się akcja serialu, trwające zaledwie kilka sekund. Często pełnią funkcje delimitacyjne, oddzielając równolegle prowadzone wątki fabularne bądź informując o przeskokach czasowych w prezentowanej historii.
- Techniki operatorskie polegające na zamianie obrazującej kamery. Ten ciekawy zabieg operatorski polega na przełączaniu obrazu ze standardowej kamery na urządzenia monitorujące, należące do świata fabularnego, np. kamery w telefonach komórkowych, monitoring miejsca. Wprowadzanie tego typu elementów w obręb serialu paradokumentalnego służy zwiększaniu autentyczności przekazu: kamery „poza” głównym obiektywem stanowią swoiste dowody na prawdziwość prezentowanych

wydarzeń (nie tylko kamera ekipy nakręciła daną historię, lecz także obiektywy „postronnych świadków” potwierdzają jej prawdziwość). Ponadto zabiegi te przybliżają serial paradokumentalny do reportażu telewizyjnego korzystającego nader często z takiej techniki obrazowania, by wzmocnić obiektywizm przekazu (SKARŻYŃSKA, 2011: 196).

Elementy epizodyczne

Tytuł odcinka

Choć tytuł konkretnego tekstu audiowizualnego wydaje się czymś naturalnym, to w serialu paradokumentalnym taką praktykę zauważyć można jedynie w dwu pozycjach: w *Pielegniarkach* oraz *Dniu, który zmienił moje życie*, w którym tytułuje się obydwie opowiadane historie. Taka strategia tekstotwórcza nie wynika z serialowej natury tekstów (tego typu utwory stosunkowo rzadko są opatrzone tytułami poszczególnych odcinków), gdyż serial paradokumentalny, przede wszystkim wskutek braku ciągłości fabularnej między odcinkami, jest bliższy serii – z założenia każdy z tekstów prezentuje inną historię, a taka forma mogłaby sugerować konieczność (i przydatność) nadawania tytułów.

Pierwszy z powodów rezygnacji z tytułowania odcinków seriali paradokumentalnych może wynikać z ich ogromnej liczby – jeśli zasób tekstów, np. *Dlaczego ja?*, przekracza 650 pozycji²⁴, nazywanie każdego z nich mogłoby się okazać co najmniej kłopotliwe. Drugą przyczynę można uznać za nieco kontrowersyjną, choć wydaje się ona warta rozpatrzenia: seriale paradokumentalne nie służą zapamiętaniu, lecz

²⁴ Stan odnotowany w maju 2016 roku.

przeżywaniu, zatem nie jest konieczne nazywanie tekstu, który za kilka dni zatrze się w pamięci widzów. Tezę tę wspierają pewna mialkość tematyczna odcinków serialu paradokumentalnego (często dotyczą one naprawdę błahych spraw, o małej wadze społecznej), brak zabiegów budowania więzi z konkretnymi bohaterami²⁵ oraz wielokrotne wracanie do tych samych struktur fabularnych w tekstach danego tytułu²⁶.

Jeśli jednak tytuł się pojawia, najczęściej stanowi on wyraźną wskazówkę dotyczącą interpretacji tekstu, co oczywiście wynika z cech omawianego elementu metatekstowego. „BYĆ AKTORKĄ ZA WSZELKĄ CENĘ” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 2.), „ZAJĘTE MIESZKANIE” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 69.) czy „SĘPY NAD STARUSZKĄ” (*Pielęgniarki*, odcinek 55.) w sposób dość oczywisty sugerują, co widz może zobaczyć w danym odcinku.

Informacja o rzekomej prawdziwości przekazywanych treści

Informację tę podają wyłącznie twórcy serialu *Dzień, który zmienił moje życie*. Na czarnym tle białymi wersalikami zapisana jest fraza: „HISTORIE PRZEDSTAWIONE W PROGRAMIE INSPIROWANE SĄ PRAWDZIWYMI ZDARZENIAMI”. Element ten poprzedza drugą historię prezentowaną w odcinku, ukazuje się zawsze na początku rozpoczynanej fabuły. Komunikatowi pisanemu towarzyszą słowa narratora powielające wyświetlane frazy. Pierwszej

²⁵ Ze względu na ich nieustanne zmienianie się; nawet w serialach mających stałą ekipę (*Szpital*, *Szkola*, *Pielęgniarki*, *Zdrady*) więzi te nie są mocne, gdyż w każdym z odcinków następujących po sobie uwaga kierowana jest na inną osobę z załogi.

²⁶ Bardzo częstym problemem okazuje się brak partnera życiowego; w odcinkach danego serialu nader często pokazywane jest to samo zagadnienie, zmienne okazują się jedynie dane postaci i aktorzy.

fabule zaś towarzyszy jedynie wypowiedź narratora o treści: „Ta historia oparta jest na faktach”. Niesymetryczność zastosowanych elementów tłumaczyć można ich treścią i, co za tym idzie, wpływem na iluzję realizmu – informacja o oparciu fabuły na faktach jest na tyle wiążąca dla twórców, że jej powielenie w postaci napisu mogłoby skutkować zarzutami kłamstwa (serial prezentuje jednak fikcyjne zdarzenia); jeżeli fraza pojawi się jedynie w wypowiedzi narratora, który należy do świata fikcyjnego (zatem nie ciąży na nim wymóg prawdomówności), nie będzie determinowała całości tekstu²⁷. Druga informacja zawierająca składnik *inspirować* staje się wieloznaczna, zatem nie wymusza na twórcach wiernego prezentowania prawdziwych zdarzeń (rzeczywistość staje się jedynie impulsem, **inspiracją** opowiadanych historii).

Zabiegi te służą budowaniu bardzo silnego wrażenia realności prezentowanych fabuł – dzięki nim widzom łatwiej jest się włączyć w swoistą „grę w dokument”, gdyż zyskują oni kolejne, bardzo wyraziste znaki interpretacyjne.

Specjalne efekty wizualne

Spośród stosowanych epizodycznie elementów wizualnych wyodrębnić można:

- Flesze. Są to krótkie momenty rozjaśnienia ekranu, towarzyszące ważnym z punktu widzenia fabuły scenom, służące zwróceniu uwagi widzów na wybrane zdarzenie, które stanowi klucz do rozwiązania prezentowanej intrygi. Spełniają analogiczną funkcję do tzw. jingli, często również jednocześnie z nimi występują. Flesze pojawiają się jedynie w serialu *Dzień, który zmienił moje życie*.

²⁷ Poza tym kwestię mówioną łatwiej przeoczyć. Gdyby ją powielono w postaci napisu, zwróciłaby większą uwagę widzów i mogłaby wzbudzić podejrzenia.

- Elementy obrazujące słowa narratora. Przybierają one postać prezentowanych zdjęć bohaterów, o których mowa (najczęściej we wprowadzeniu w fabułę; np. w *Zdradach*), a także miejsc akcji odcinka (w części odcinków serialu *Trudne sprawy* była to tablica z nazwą miasta).
- Efekty wizualne w postaci rozmycia/zasłonięcia bohaterów. Zabieg ten, zastosowany w serialu *Zdrady*, polega na rozmyciu/zasłonięciu twarzy, a także intymnych części ciała osób, które śledzi ekipa detektywistyczna. Ten ujmujący element służy wzmocnieniu wrażenia obcowania z dokumentem telewizyjnym (i budowaniu iluzji rzeczywistości treści prezentowanych w serialu), w którym stosuje się takie techniki obrazowania ze względu na ochronę danych osobowych postronnych osób. Zasłonięcie miejsc intymnych ma na celu również umożliwienie pokazania aktów seksualnych, stanowiących istotę programu, który polega na tropieniu poczynañ zdradzających partnerów – rozmycie obrazu narządów płciowych pozwala na emitowanie tego typu treści w telewizji w promowanym czasie antenowym (w przypadku *Zdrad* w jednym sezonie była to godzina 20:00).
- Podwójny kadr. Ten ciekawy element, również charakterystyczny dla serialu *Zdrady*, polega na umieszczeniu na czarnym tle dwu okien, w których z jednej strony pokazywana jest ekipa śledcza, a z drugiej – obraz emitowany przez założony monitoring (tenże obraz obserwują śledczy). Oczywiście, służy to wzmocnieniu realizmu sytuacji, ale również pomaga widzowi wcielić się w prezentowaną sytuację i przekonać się, na czym praca detektywistyczna może polegać, zatem spełnia funkcje dydaktyczne.

Specjalne efekty audialne

Stosunkowo prostym, ale jakże efektywnym zabiegiem wzmacniającym realizm prezentowanych sytuacji jest włą-

czanie w kod audialny dźwięków z rozmów telefonicznych czy słyszanych przez krótkofalówkę. Element ten szczególnie upodobali sobie twórcy *Zdrad*. Służy on (podobnie jak nieco częstsze włączanie w przekaz obrazu z monitoringu miejsca) budowaniu realizmu sytuacji – rozmowa telefoniczna nie może być uprzednio spreparowana – oraz podkreślanu żywiołowości akcji.

Innym elementem, nader częstym w tytule *Dzień, który zmienił moje życie*, są tzw. jingle – krótkie dźwięki towarzyszące ważnym z punktu widzenia fabuły momentom serialu. Mają one za zadanie zwrócenie uwagi widza na konkretną wypowiedź, gest, minę, zachowanie czy przedmiot, zatem nie wskazują rozwiązania intrygi (jak wypowiedzi narratorskie), lecz sugerują, który z elementów świata przedstawionego może być kluczem do rozwiązania zagadki.

Okolicznościowe komunikaty werbalne

Niekiedy, jeśli wymagają tego treść i charakter tekstów, wybrane odcinki uzupełniane są okolicznościowymi komunikatami werbalnymi, związanymi z konkretnym aspektem odcinka. W przebadanym materiale zauważono następujące elementy:

- Informację pisaną dotyczącą realizacji serialu. Pojawia się ona w odcinku 31. *Szkoły* i dotyczy zapewnienia o niecierpieniu zwierząt podczas produkcji tekstu. Związana jest z konkretną sytuacją fabularną (odcinek poświęcono problemowi wścieklizny szerzącej się wśród dziko żyjących zwierząt) i stanowi realizację wymogu dotyczącego informowania widza w obrębie tekstów telewizyjnych o szczegółach ich realizacji.
- Informację mówioną dotyczącą powiązań serialu z innymi mediami. Jest to element charakterystyczny dla *Szkoły* (w innych tekstach zastosowano jedynie napis z adresem

internetowym serialu), polegający na wygłoszeniu przez narratora kwestii: „Nasza *Szkoła* jest online. Wpadnijcie do nas”. Oprócz spełniania funkcji informacyjnej zabieg ten służy łączeniu mediów telewizyjnego i internetowego, a także reklamowaniu dodatkowych materiałów promocyjnych, dotyczących konkretnego tytułu, i co się z tym łączy, zbudowaniu silniejszej więzi widza z konkretnym produktem. Warto też zwrócić uwagę na wymiar stylistyczny omawianej kwestii – obranie stylu potocznego, wprowadzenie jednostek socjolektu młodzieżowego („wpadnijcie do nas”) mają na celu podkreślenie z jednej strony realizmu prezentowanego świata (użycie innego stylu w odniesieniu do środowiska szkolnego, nawet w kwestii narratorskiej, mogłoby być odebrane jako sztuczne), a z drugiej – wywołanie wrażenia familiarności („wpada się” z reguły w odwiedziny do osób bliskich). Taka strategia komunikacyjna wydaje się szczególnie fortunna w tekstach o prymarnej funkcji ludycznej – zbudowana bliskość umożliwia beztrudny odbiór prezentowanych treści.

Poziom kognitywny serialu paradokumentalnego

Warstwa tematyczna gatunku serialu paradokumentalnego wydaje się realizować prototypowy obraz świata, kreowany przez popularne przekazy telewizyjne. Jak wskazuje Beata ŁACIAK (2013: 26):

Analiza współczesnych polskich seriali pokazuje, że pod względem treści, formy czy ich umiejscowienia w telewizyjnym kontekście zróżnicowania w obrębie gatunku nie mają większego znaczenia [...].

Oznacza to, iż mimo rozbieżności w realizacji danych wątków fabularnych można mówić o wspólnej swoistej bazie tematycznej polskich seriali telewizyjnych¹. Różnice widoczne stają się dopiero w sposobie prowadzenia wątków, a także w repertuarze wykorzystywanych elementów fabularnych i stopniu ich skondensowania – specyfika struktury gatunku zdecydowanie wpływa na kształt poziomu kognitywnego wzorca. Analiza materiału pozwoliła

¹ W ujęciu tym serial paradokumentalny, z uwagi na spełnianie przezeń funkcje, częstotliwość ukazywania się tekstów i przede wszystkim jednorodną bazę tematyczną, został przyrównany do seriali telewizyjnych, mimo że jako gatunek nie spełnia cechy strukturalnej serialu, jaką jest kontynuacja wątków fabularnych.

wyznaczyć główne cechy widoczne w warstwie ideacyjnej schematu².

Sposób organizacji tekstu

Przeprowadzone badania nad serialem paradokumentalnym pozwalają wskazać dwa główne typy organizacji tekstu na poziomie tematycznym: organizację wokół przestrzeni i organizację wokół historii. Różnice polegają na odmiennym profilowaniu danych elementów. Wspomniane sposoby kreacji w znacznym stopniu wpływają na warstwę fabularną i poszczególne jej aspekty, dlatego warto omówić je na początku rozważań.

Organizacja tekstu wokół przestrzeni

Sposób organizacji tekstu ze względu na przestrzeń zastosowany został w serialach: *Pamiętniki z wakacji*, *Pielegniarki*, *Szkoła*, *Szpital*. Polega on na stawianiu w centrum fabuły przestrzeni, w której następują określone wydarzenia. Bynajmniej nie oznacza to, że prezentowane historie tracą na znaczeniu czy zostają pozbawione spójności, tekst nie staje się również typem *reality show*, które emitowałoby przypadkowe zdarzenia zarejestrowane przez monitoring. Wszelkie wydarzenia prezentowane w ramach odcinków skupiają się wokół stałego dla danego serialu miejsca (w analizowanym materiale: szkoły, szpitala lub wyspy Gran Canarii) i gru-

² Należy jednak podkreślić, że cechy poziomu kognitywnego serialu paradokumentalnego stanowią jedną z czterech składowych wzorca gatunkowego – wbrew sugestiom, wedle których to ukształtowanie fabuły decyduje o gatunku (jak to proponuje Justyna WRZOUCH-STAWINOGA, 2015).

py osób³ (kadry nauczycielskiej w *Szkole*, ekipy medycznej w *Pielęgniarkach* i *Szpitalu*), to one znajdują się w centrum i to wokół nich budowana jest akcja. Elementem przestrzeni stają się również ludzie zawodowo związani z danym miejscem i przeżywający (a także kreujący) w nim prezentowane wydarzenia.

Głównym założeniem tekstów organizowanych wokół przestrzeni wydaje się ukazanie pracy czy funkcjonowania danego miejsca. Sugeruje to, iż dany tytuł nosi znamiona reportażu poświęconego funkcjonowaniu określonej przestrzeni oraz działającej w jej obrębie grupy fachowców, dlatego postaci z kadry mają atrybuty profesjonalistów (dzienniki i przedmioty edukacyjne w *Szkole*, fartuchy i kitle lekarskie oraz akcesoria medyczne w *Pielęgniarkach* i *Szpitalu*) i zachowują się wedle przyjętych w danym miejscu reguł. Warto podkreślić, że prezentowani bohaterowie wykonują swoje obowiązki bez zastrzeżeń, co uwypukla funkcję dydaktyczną seriali – służą one poszerzaniu wiedzy widzów na temat pracy określonych środowisk zawodowych oraz budowaniu społecznego do nich zaufania.

Stałość bohaterów wydaje się zaprzeczać prototypowemu układowi serialu paradokumentalnego (w każdym z odcinków prezentowane są losy innych postaci⁴), jednakże na podkreślenie zasługuje wyjątkowość osób należących do kadry danego miejsca – pełnią one funkcje swoistych opie-

³ W przypadku *Pamiętników z wakacji* nie sposób wyznaczyć stałych bohaterów, którzy należeliby do niezmienniej ekipy (ze względu na prezentowanie różnych kurortów w każdym z odcinków), jednakże tak silne zawężenie miejsca akcji – do jednej wyspy, Gran Canarii, uznanej w serialu za swoiste centrum wypoczynkowe – i co za tym idzie, ograniczenie prezentowanych wątków fabularnych do jasno sprecyzowanej tematyki pozwalają uznać ten serial za przedstawiciela typu tekstu organizowanego wokół przestrzeni.

⁴ Wyjątkiem jest serial *Pamiętniki z wakacji*, w którym wątki poświęcone jednej grupie postaci ukazywane są przez dwa, trzy odcinki; jest to jednak specyficzna sytuacja, cecha wyłącznie tego tytułu, zatem nie wpływa ona na schemat gatunkowy serialu paradokumentalnego.

kunów przestrzeni, zarówno w wymiarze fizycznym (np. zapewniając opiekę medyczną czy dydaktyczno-wychowawczą), jak i duchowym (pomoc podopiecznym w przeciwnaniu intryg i w rozwiązaniu problemów). Co istotne, w poszczególnych tytułach dana postać jest wybierana z ekipy (według naturalnej zależności: podopieczny i jego opiekun, bez względu na to, czy chodzi o lekarza prowadzącego, pielęgniarkę czy wychowawcę szkolnego) i to wokół niej buduje się akcja, ta właśnie osoba również aktywnie działa, by rozwiązać zarysowaną w odcinku fabułę. Przykładem może być odcinek 67. serialu *Szkoła*:

W odcinku tym prowadzone są równolegle dwa wątki fabularne, dotyczące dwu grup postaci: Edyty Chojnowskiej, uczennicy gimnazjum, zakochanej w starszym koledze, chcącej ukryć przed nim swój brak doświadczenia i doszkolić się w zakresie całowania, oraz Iwony Małkowskiej, licealistki, wyróżniającej się ekscentrycznym ubiorem i zachowaniem, stylizowanym na postać popkultury, o pseudonimie Lady Gaga. Obydwóm historiom towarzyszą nauczyciele (w pierwszej Jolanta Żabińska, wychowawczyni dziewczynki, w drugiej Alicja Stańko, nauczycielka strofująca uczennicę), którzy dbają o uczniów, pocieszają ich oraz wychowują swoich podopiecznych, wskazując odpowiednie rozwiązania problemów.

Bohaterowie nauczyciele przypominają swoistych duchów opiekunów miejsca, zjawiają się zawsze w najtrudniejszych momentach, interweniują, pouczają i przecinają intrygi, stanowią zatem niezbędny element przestrzeni, regulujący jej funkcjonowanie i wprowadzający harmonię.

Postaci ekipy danego miejsca mogą przeżywać własne problemy (co jest zjawiskiem rzadszym, dotyczy tylko jednego tytułu; w takim przypadku fabuła rozdziela się na dwa wątki: poświęcony podopiecznemu oraz opiekunowi, jak to się dzieje w tekstach *Pielęgniarek*), jednak to w żaden sposób nie obniża rangi działań podejmowanych dla dobra

osób przebywających w danej przestrzeni; wręcz przeciwnie – zabieg ten uwypukla szlachetność i heroiczną postać, które mimo własnych życiowych dramatów nieustannie dbają o dobro podopiecznych.

W tekstach organizowanych wokół przestrzeni to właśnie miejsce determinuje podejmowane wątki tematyczne: w *Pielęgniarkach* i *Szpitalu* dotyczą one chorób postaci oraz pracy ekipy medycznej, *Szkoła* skupia się wokół problemów wychowawczych młodzieży i zadań kadry nauczycielskiej, natomiast *Pamiętniki z wakacji* ukazują wakacyjne przygody osób spędzających urlop w kurorcie. Warto podkreślić rolę tytułu tekstu – to on już na początku precyzyjnie informuje widza, jaka tematyka będzie poruszana w serialu. Oczywiście, tak sprofilowanym zagadnieniom fabularnym towarzyszą historie o tematyce społecznej, jednakże są one dostosowane do funkcjonowania danego miejsca – poszczególne etapy odsłaniania są zawsze w odniesieniu do pracy ekipy, czas akcji zawęża się do pobytu postaci w omawianej przestrzeni, ta zaś wchodzi w relację z kadrą i jest od niej zależna. Omawiane kwestie może zilustrować przykład z odcinka 16. serialu *Pielęgniarki*:

Tekst prezentuje dwa wątki fabularne: dotyczący losów ofiary wypadku samochodowego Mateusza Kozyry i jego rodziny oraz opiekującej się nim pielęgniarki Lucyny Korzeckiej. Mężczyzna, oprócz cierpień związanych z chorobą, zmaga się z podejrzeniami o zdradę, której miałyby się dopuszczać jego małżonka – w toku rozwoju fabuły okazuje się, że rzekome ślady w mieszkaniu (bałagan, męska bielizna) zostawiła jego siostra, która korzystała z mieszkania brata, by móc potajemnie spotykać się w nim ze swoim kochankiem; by uniknąć oskarżeń, kobieta zrzuca winę na bratową. Intryga wychodzi na jaw, a całej sprawie towarzyszy pielęgniarka, nie tylko opiekująca się pacjentem, lecz również pomagająca postaciom w rozwiązywaniu problemów. Jednocześnie do tak zarysowanego wątku dołączone zostają wydarzenia dotyczące życia prywatnego opiekunki – historii pacjenta

przetyskane są kwestiami związanymi z tajemniczym wielbicielem kobiety, który zostawia jej podarunki.

Takie połączenie dwu wątków służy uwypukleniu „ludzkiego wymiaru” służby zdrowia. Ponadto płynne przejścia między historiami związanymi z podopiecznymi i ich opiekunami – oddzielane od siebie kwestiami narratorskimi oraz, najczęściej, skróconymi motywami – dynamizują akcję i podkreślają realizm prezentowanych wydarzeń (w rezultacie budowania akcji zanurzonej w kontekście, wyłaniającej się z pracy w danej przestrzeni).

Przypadek mniej typowego dla gatunku serialu *Pa-miętniki z wakacji* pokazuje pewną elastyczność sposobu organizacji tekstu wokół przestrzeni. Akcja rozgrywa się na hiszpańskiej wyspie Gran Canaria, którą odwiedzają postaci spędzające w jej kurortach urlop. Brak stałej ekipy rekompensowany jest wyraźnym ograniczeniem przestrzeni rozgrywania wydarzeń, także ich czasem (równym okresowi pobytu postaci na wakacjach) i tematyką (związaną z podbojami miłosnymi oraz poszukiwaniem wyciecznika i wytchnienia).

Organizacja tekstu wokół historii

Organizacja tekstu wokół historii dotyczy analizowanych seriali o tytułach: *Dlaczego ja?*, *Dzień, który zmienił moje życie*, *Nieprawdopodobne, a jednak, Trudne sprawy* oraz *Ukryta prawda*. Są to teksty poświęcone tematyce ogólnospołecznej, zatem ukazywanie w każdym z odcinków innej historii, związanej w różnymi postaciami i miejscami ich przebywania, wydaje się tłumaczyć wymieniony typ profilowania akcji.

Centrum fabuły stanowi historia dotycząca wybranych bohaterów, to wokół prezentowanych losów budowana jest całość tekstu. Ten typ organizacji tekstu bliższy staje się serialom i nowelom, w których centralne miejsce zajmują wy-

darzenia, nadrzędnym celem zaś uczyniono przekazanie wybranej opowieści. Oczywiście, nie wyklucza to innych funkcji, oprócz poznawczej są to z pewnością funkcje: dydaktyczna (ze względu na włączanie w przekaz morałów i pouczeń, wygłaszanych przez narratora bądź samych bohaterów) oraz ludyczna (warto pamiętać, że serial paradokumentalny, należąc do przekazu telewizyjnego, z uwagi na specyfikę poruszanych tematów służy przede wszystkim rozrywce).

Centralne umiejscowienie historii sprawia, że nie sposób mówić o niezmienniej ekipie bohaterów – w każdym z odcinków prezentowane są wydarzenia dotyczące innej grupy postaci. W tym ujęciu można by przypuszczać, że stałym elementem okazałaby się fikcyjna ekipa telewizyjna kręcąca **parareportaż**, jednakże bardzo rzadkie bezpośrednie zwroty do kamery, brak ujawniania warsztatu telewizyjnego, brak redaktora prowadzącego czy zadającego pytania bohaterom, bezosobowość w warstwie narracyjnej itp. nie dostarczają przesłanek, by móc przyjąć taki wariant.

Czas i miejsce akcji dostosowano do określonego typu organizacji tekstu. Historia prowadzona jest najczęściej w miejscu zamieszkania głównej postaci oraz w lokalach z nią związanych (zakład pracy, szkoła, domy najbliższych osób), zajmuje średnio kilka miesięcy (przeskoki czasowe sygnalizowane są w warstwie narracyjnej lub przez elementy strukturalne typu skrócony motyw) – aspekty te zatem nie wydają się zależne od czynników zewnętrznych, jak to się dzieje w tekstach organizowanych wokół przestrzeni. Przykładem omawianych cech tekstu organizowanego wokół historii może być odcinek 337. serialu *Ukryta prawda*:

W tekście prezentowana jest historia uczennicy liceum Katarzyny Turczeniewicz, która związała się ze swoim nauczycielem języka angielskiego Adamem Niecką. Ukryty związek wychodzi na jaw, komplikując życie młodej dziewczyny, która nie chce rezygnować z romansu. Partner odrzuca jednak uczennicę, dowiedziawszy się o jej ciąży.

Wydarzenia dotyczą wąskiego grona postaci: zainteresowanych kochanków, rodziców i przyjaciółki dziewczyny, żony prowodyra i kadry pracowniczej szkoły. Akcja rozgrywa się w ciągu kilku miesięcy, wydarzenia prezentowane są w mieszkaniu mężczyzny, domu rodzinnym dziewczyny, szkole, motelu – miejscach kluczowych dla historii.

W omawianym typie tekstu istotną rolę odgrywają tytuły seriali. Informują one nie tyle o zakresie tematycznym (jak w organizacji wokół przestrzeni), ile o warstwie emocjonalnej przekazu. Wykorzystane frazy nawiązują do potencjalnych reakcji werbalnych bohaterów na spotykające ich wydarzenia: pytanie *Dlaczego ja?* wyraża zdziwienie i zadumę nad własnym losem, *Dzień, który zmienił moje życie* wskazuje osobisty charakter wydarzeń, *Trudne sprawy* i *Ukryta prawda* podkreślają zawikłanie historii i kłopoty z odzyskaniem harmonii w życiu bohaterów, z kolei *Nieprawdopodobne, a jednak* stanowi wyraźne nawiązanie do słów, jakie w pierwszoosobowej narracji wygłaszają postaci (pełni zatem funkcję spajania tekstu).

* * *

Serialem nietypowym, lokującym się na styku dwóch typów organizacji fabuły, jest serial *Zdrady*⁵. Tytuł ten zawiera elementy charakterystyczne dla organizacji fabuły wokół przestrzeni: m.in. stały zespół bohaterów determinujących przebieg akcji (są to ekipy detektywistyczna i telewizyjna),

⁵ Interesujące, że odwrotnie interpretuje serial *Zdrady* Justyna WRZOUCH-STAWINOĞA, uznając go za „sztandarowy przykład serialu paradokumentalnego” (2015: 219). Osąd ten jednak opiera się nie tyle na cechach gatunkowych, ile na sposobie konstruowania fabuły, należącym do jednego z czterech aspektów gatunkowych. W niniejszym opracowaniu przyjęto, że to połączone cechy każdego poziomu pozwalają uznać tekst za przedstawiciela serialu paradokumentalnego (inaczej równie dobrze serialem paradokumentalnym byłoby np., odrzucone podczas selekcji materiału, *W11-Wydział Śledczy*).

pełniących jasno określone funkcje „opiekunów”, konsekwentnie budowana iluzja udziału w programie telewizyjnym odsłaniającym tajniki zawodu detektywów, schematyczność prezentowanych historii, rozwój wydarzeń zależny od poczynąń głównych postaci. W odniesieniu do *Zdrad* trudno jednak mówić o konkretnym miejscu wydarzeń (mogłoby nim być wyłącznie wnętrze busa, w którym postaci obserwują podejrzanych i planują przeprowadzane akcje), nie sposób określić przestrzeni rozgrywania akcji (najczęściej nawet miasto, w którym toczy się akcja, nie jest podawane), również w tekście z reguły prezentowana bywa jedna historia, co charakteryzuje organizację fabuły wokół historii. Połączenie dwóch typów fabularnych wprowadzenie nie stanowi przeszkody w realizacji serialu, ale brak popularności w stosowaniu tej strategii tekstotwórczej przemawia za uznaniem jej za wartość epizodyczną dla wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego.

Kształt fabuły

Fabuła w przebadanym materiale okazuje się niezmienna, różnice ujawniają się w szczegółach dotyczących wydarzeń czy postaci; sam układ zaskakuje wysoką schematycznością, wynikającą z pewnością z relacji pragmatycznych tekstu. W warstwie fabularnej poziomu kognitywnego serialu paradokumentalnego warto zwrócić uwagę na kilka aspektów.

Liczba wątków fabularnych

W analizowanym materiale występuje jeden wątek lub przeplatają się dwa główne wątki fabularne. Jeden prezentowany jest w serialach: *Dlaczego ja?*, *Nieprawdopodobne*,

a jednak, *Trudne sprawy*, *Ukryta prawda* oraz *Zdrady*, dwa zaś w produkcjach: *Dzień, który zmienił moje życie*, *Pamiętniki z wakacji*, *Pielęgniarki*, *Szkoła i Szpital*. Można przypuszczać, że wybór dwu wątków staje się odpowiedni dla tekstów organizowanych wokół przestrzeni (ze względu na rozległość obszaru, w którym rozgrywane są wydarzenia – w wybranym miejscu fikcyjna ekipa telewizyjna może zarejestrować kilka zdarzeń, wszak to ono stanowi centrum audycji), jednego zaś – dla profilujących historię (wybór historii jako centrum tekstu wymusza skupienie się na jednym wątku; nawet jeżeli – w jednym tytule: *Dzień, który zmienił moje życie* – prezentowane są dwa wątki, to następują one po sobie, nie krzyżują się, a tekst przypomina połączenie uprzednio skróconych pojedynczych odcinków). Ponadto wprowadzenie dwu wątków fabularnych może ukazywać związek serialu paradokumentalnego z reportażem telewizyjnym, w którym – podobnie jak w omawianym gatunku – przedstawiany jest jeden wątek lub kilka wątków, co wynika z trudności, jakich przysparza utrzymanie odpowiedniego napięcia w jednej historii (SKARŻYŃSKA, 2011: 196).

Liczba wątków fabularnych oczywiście przekłada się na sposób prowadzenia akcji. Jeden wątek prowadzony jest linearnie, co nie budzi wątpliwości, natomiast dwa ukazywane są w dwojaki sposób: linearnie lub naprzemiennie. Linearne prowadzenie akcji opiera się na chronologicznym prezentowaniu wydarzeń jednego wątku, by po jego zakończeniu wprowadzić kolejny; zdecydowano się na nie jedynie w *Dniu, który zmienił moje życie*, jest zatem techniką rzadziej obieraną. Przeplatanie wątków widać w *Pamiętnikach z wakacji*, *Pielęgniarkach*, *Szkole i Szpitalu*, opiera się na naprzemiennym wprowadzaniu etapów dwu różnych akcji, co sygnalizują odpowiednie kwestie narracyjne (najczęściej podkreślające równoczesność wydarzeń) i tzw. sceny przerywki, pokazujące np. panoramę miejscowości. Częstszy wybór techniki przeplatania dwu historii tłumaczyć można chęcią zwiększenia dynamiki przekazu oraz wyakcentowa-

niem funkcji retardacyjnej – w tekstach tak silnie nacechowanych emocjonalnie opóźnianie przecięcia intryg z pewnością zwiększa przyswajalność, ale i atrakcyjność tytułu (przez rozbudzanie ciekawości), pozwala również mocniej związać odbiorcę z przekazem.

Schemat fabularny

Intrygująca wydaje się bardzo silna schematyczność fabuł prezentowanych w serialach paradokumentalnych. W każdym z analizowanych tekstów możliwe staje się wyznaczenie stałych elementów fabularnych, takich jak: zawiązanie akcji, rozwinięcie, punkt kulminacyjny oraz rozwiązanie akcji, któremu towarzyszy szczęśliwe zakończenie⁶. Tak schematyczną budowę fabuły wspierają: znaczne zawężenie epizodów, ograniczenie rozwidleń fabularnych (np. podejrzeń i tropów w prowadzonych przez postaci śledztwach) jedynie do kilku, także ograniczenie liczby postaci. Wybór tego typu przekazu nie dziwi, wszak serial paradokumentalny w przeważającej większości trwa nieco ponad 40 minut, zatem trudno w mocno ograniczonym czasie przedstawić rozbudowaną fabułę. Taki układ fabularny wynika również ze zbieżności serialu paradokumentalnego z reportażami telewizyjnymi, w których prymarną cechą okazuje się wyraźna dramaturgia zdarzeń (SKARŻYŃSKA, 2011: 75). Ponadto warto pamiętać o istotnej (być może prymarnej) funkcji omawianych tekstów, a mianowicie funkcji ludycznej (serial paradokumentalny służy przede wszystkim rozrywce, wobec czego nie powinien niepokoić i zajmować widzów zbyt trudną czy wyrafinowaną intrygą).

⁶ Co według Moniki SKARŻYŃSKIEJ (2011: 215), pomaga budować napięcie w reportażu – a w świetle niniejszych analiz: również w serialu paradokumentalnym – w odniesieniu do zasad antycznej tragedii greckiej.

Istotna wydaje się wyraźna współzależność elementów fabularnych z elementami strukturalnymi, głównie delimitacyjnymi (przykładowo: punkt kulminacyjny poprzedzony jest przerwą reklamową, tę zaś zapowiadają elementy takie, jak: skrócony motyw, zapowiedź i odpowiednia kwestia narratorska). W tekstach trwających ponad 40 minut i prezentujących linearnie jedną historię lub przeplatane dwie historie możliwe staje się wskazanie omawianej współzależności w każdym z istotnych elementów fabularnych (rozwińnięcie akcji, punkt kulminacyjny i rozwiązanie akcji poprzedzane są przerwami reklamowymi). Krótsze serieale bądź prezentujące dwie historie linearnie uniemożliwiają taki podział, gdyż wydarzenia, ze względu na ograniczenie czasowe, muszą być skondensowane.

Poszczególne elementy fabularne podkreślane są konkretnymi wydarzeniami uwypuklającymi akcję. W przypadku zawiązania akcji może to być np. pierwsze podejrzenie, padające na osobę związaną z intrygą, punktowi kulminacyjnemu towarzyszy kłótnia (czasem również bójka – w elemencie tym lubują się twórcy *Zdrad*), a rozwiązaniu akcji – szczęśliwe zakończenie, najczęściej wprowadzane z perspektywy czasowej (dzieje postaci w ostatnich kwestiach często są prezentowane po upływie określonego czasu, co pozwala ocenić historię z odpowiedniego dystansu).

Należy podkreślić znaczną emocjonalność przejawiającą się w prezentowanym schemacie fabularnym. Uproszczenie historii, także ukazanie bardzo dramatycznych wydarzeń wymuszają sięgnięcie po środki silnie nacechowane. Taki zabieg okazuje się korzystny z perspektywy fortunności przekazu – znaczna emocjonalność i skondensowanie wątku pozwalają wzbudzić większe zainteresowanie widzów, jak również spełniają wymogi medium telewizji, dysponującego krótkim czasem emisji i w efekcie wymuszającym zastosowanie wszelkich środków pozwalających przyciągnąć uwagę odbiorców.

Szczyśliwe zakończenie odcinka można uznać za cechę obligatoryjną tekstów serialu paradokumentalnego – w przebadanym materiale jedynie dwa wątki fabularne nie kończą się w pełni fortunnie dla postaci (odcinek 1. *Szkoły* i 85. *Szpitala*), co można potraktować jako wartość epizodyczną⁷. W pozostałych tekstach szczyśliwe zakończenie przeprowadzanych intryg stanowi istotny element struktury tematycznej, taki zabieg pełni wiele funkcji, m.in. uspokaja widzów, zapewnia o triumfie dobra nad złem, wpisuje się w schemat utworów poświęconych rozrywce, a także pozwala wzmocnić pozytywne skojarzenia z danym tytułem i pośrednio – ze stacją telewizyjną. Ponadto tak obrana strategia kreowania fabuły pomaga wyciszyć wzbudzone w trakcie trwania odcinka emocje – rozwiązując problemy i wprowadzając harmonię w przekazie, umożliwia rozpoczęcie w następnym tekście kolejnych historii.

Główne wątki fabularne

Badacze sugerują, iż treści przekazywane w programach telewizyjnych można podzielić według „męskiego” i „kobiecego” sposobu odbioru – mężczyźni preferują tematykę związaną ze sferą publiczną, a także poruszanie kwestii społecznych, politycznych, naznaczonych realizmem i obiektywizmem, kobiety zaś wybierają audycje poświęcone sprawom prywatnym, rodzinnym/partnerskim, emocjonalnym, intymnym (HALAWA, 2006: 128–153; zob. również: ŁACIAK, 2013: 20). Taka strategia tekstotwórcza może powodować wykluczenie jednej z grup z uczestnictwa w przekazach, wskazać obszary zainteresowań się wykluczając. Być może sytuacja ta wpłynęła na specyfikę serialu paradoku-

⁷ Poszczególne teksty *Pamiętników z wakacji* nie zawsze zawierają tak zrealizowaną część finalną, co wynika z prowadzenia wątku fabularnego przez dwa, trzy odcinki, jednakże zamknięcie wątku również wiąże się ze szczyśliwym zakończeniem.

mentalnego, łączącego technikę obrazowania dokumentu (uwydatniającą dążenie do – rzekomego – obiektywizmu) oraz tematykę serialu (poświęconą sprawom życia codziennego).

Warto również pamiętać, że seriale paradokumentalne służą przede wszystkim rozrywce, stąd nader częsty wybór tematyki, która dotyczy związków seksualnych, a także mniejszy udział kwestii ważkich społecznie, należących do sfery tabu. Serial paradokumentalny jest bliski również tzw. operom mydlanym (teksty typu *soap opera*) i tak jak one, porusza sprawy związane z codziennością, powszechnie występującymi problemami społecznymi, jak również prezentuje względnie zdroworozsądkowy i próbujący imitować rzeczywistość obraz świata, pozbawiony wzniosłych elementów odwołujących się do różnie pojmowanego przeznaczenia (por. Nowicki, 2006: 42–43). Niemniej teksty te podejmują również tematy istotne z punktu widzenia edukacji społecznej, dotyczące np. zdrowia, higieny i kwestii kryminalnych czy prawnych – co ważne, historie prezentowane nie odwołują się do konkretnych wydarzeń, lecz związane są z problemami ogólnospołecznymi⁸. Należy podkreślić, iż podejmowane problemy w danym odcinku nierzadko się zazębiają, dlatego ich wydzielenie ma charakter schematyczny. Istotna okazuje się również uwaga o niepełności repertuaru tematycznego przekazów medialnych:

Struktura współczesnego społeczeństwa polskiego odtworzona na podstawie seriali byłaby z pewnością strukturą niepełną i wyraźnie zniekształconą.

ŁACIAK, 2013: 67

Omawiane teksty zatem nie mogą być traktowane jako wierne odzwierciedlenie danej wspólnoty komunikacyjnej

⁸ Co w pewnym stopniu świadczyłoby o związku serialu paradokumentalnego z reportażami telewizyjnymi, reagującymi na kwestie ważne społecznie (zob. Skarżyńska, 2011: 75–76).

– z racji praw rządzących medium telewizji oraz prymatu rozrywki serial paradokumentalny porusza jedynie wybrane obszary tematyczne, pomijając te, które uznano za mniej atrakcyjne bądź kłopotliwe. Wśród najczęściej podejmowanych spraw znajdują się konkretne obszary tematyczne.

Konflikt w rodzinie

Problematyka rodzinnych sporów i intryg staje się częstą osią fabularną analizowanego gatunku – w obserwowanym materiale w 28% tekstów zajmuje naczelne miejsce. Może ona dotyczyć problemów wychowawczych (którym poświęcono *gros* tekstów *Szkoły*), lecz również pewnego odwrócenia ról w rodzinie – czasem to dzieci przejmują zadania swych opiekunów, jeśli ci nie wykazują dojrzałości i odpowiedzialności; przykładem odcinek 200. serialu *Trudne sprawy*:

W tekście ukazano historię rodziny Szymańskich, w której samotna matka trojga dzieci nie podejmuje opieki nad potomstwem, zamiast nich wybierając swojego nowego partnera. Najstarsza córka Paulina przejmując rolę głowy rodziny, nieustannie upominając matkę i zajmując się swoim rodzeństwem. Dopiero pobicie kobiety przez jej partnera, a także sprawa założona w sądzie rodzinnym motywują ją do zmiany dotychczasowego życia. Co ważne, zmiany te są możliwe wyłącznie przy udziale córki, to ona kieruje matką, poucza ją i wskazuje rozwiązania.

Niedojrzałość może przyjąć również odwrotny kierunek, w którym to rodzice wykazują nadmierną troskę o dziecko, graniczącą z ubezwłasnowolnieniem potomstwa, uniemożliwianiem mu podjęcia samodzielnego, odpowiedzialnego życia:

Tekst prezentuje historię rodziny Dereszów, w której małżeństwo wykazuje nadmierną, przesadną troskę o swojego

jedynego syna Marcina. Prowadzi to do wielu kłopotliwych i wstydlivych dla chłopaka sytuacji, łącznie z ośmieszeniem go przed ukochaną. Dopiero zdecydowany sprzeciw syna wobec rodziców pozwala wyzwolić się z nadopiekuńczości rodziny.

Pamiętniki z wakacji, odcinek 26.

Widoczne staje się stosunkowo proste przeniesienie – cechy przypisane prototypowo rodzicom zostają przyporządkowane któremuś z dzieci, to ono staje się przewodnikiem rodziny. Nie jest z tego powodu zadowolone, dąży do zmiany sytuacji, często angażując w sprawę osoby trzecie, np. ośrodki pomocy społecznej. Oczywiście, podjęte działania okazują się fortunate, rodzic przechodzi wewnętrzną przemianę, pod wpływem własnego dziecka „dorasta” do odpowiedzialnego życia i pełnienia roli opiekuna. Warto podkreślić, że niedojrzałość ta, również traktowana jako przesada w spełnianych funkcjach, czasem nie dotyczy relacji rodzicielskich, dotyka również partnerów w związku (przykładem odcinek 594. serialu *Dlaczego ja?*).

Inną odmianą tego wątku fabularnego jest konflikt na linii rodzice – dzieci albo rodzice – partnerzy, oparty na braku akceptacji ukochanego jednej ze stron: opiekunowie nie zgadzają się z wyborami swojego dziecka bądź ono nie potrafi przyjąć nowego partnera rodzica. Kwestia ta często dotyka różnic społecznych między kochankami – pochodzenie z dwu różnych sfer staje na przeszkodzie szczęściu partnerów, ale teksty serialu paradokumentalnego jednoznacznie wskazują możliwość przekraczania tego typu ograniczeń:

Tekst podejmuje problematykę pochodzenia partnerów z różnych środowisk – Julia Knyszyńska-Bartczak wywodzi się z bogatego domu, a jej mąż Artur Bartczak wzrastał w biednej rodzinie. Mężczyzna włożył wiele trudu w osiągnięcie wyższego statusu społecznego, przykładął się do pracy, by awansować i zapewnić żonie dostatnie życie. Jednak

starania jego nie są doceniane, ojciec kobiety nieustannie krytykuje związek, a praca mężczyzny nie przynosi wystarczającej ilości pieniędzy, by rodzina mogła wieść w pełni luksusowe życie. Sytuacja ta doprowadza do zaplanowania i przeprowadzenia przez mężczyznę kradzieży w domu teścia, co niemal rozbija rodzinę. Ostatecznie jednak strony wybaczą sobie, a ojciec akceptuje partnera córki.

Ukryta prawda, odcinek 409.

W tym ujęciu serial paradokumentalny prezentuje możliwość zmiany dotychczasowego życia, również uwypuszcza prymat miłości nad sytuacją społeczną czy finansową – w świetle tak głoszonych nauk to bliskość drugiego człowieka pomaga uporać się z każdym problemem.

Częstym, bo dominującym w 28% tekstów, tematem jest konflikt z partnerem dotyczący wielu kwestii – od spraw związanych z posiadaniem lub wychowywaniem dzieci po oskarżenia o niewierność. Kłótnie z bliską osobą świadczą o znacznym waloryzowaniu relacji partnerskich w serialach paradokumentalnych. Sama tematyka miłosna nie zaskakuje, wszak relacje interpersonalne należą do bodaj najczęstszych osi fabularnych tekstów obecnych w kulturze. Kwestia ta dotyczy również sporów z byłym partnerem i znajduje odzwierciedlenie głównie w problemach związanych z wychowywaniem dzieci (ilustrują to odcinki: 376. *Dlaczego ja?*, 17. *Pamiętników z wakacji*, 99. *Pielęgniarek*, 266. *Szpitala*, 124. i 456. *Trudnych spraw*).

Tekst poświęcono problemom wychowawczym nastolatki Mai, córki Mateusza Szpaka, który po rozwodzie związał się z Joanną Wiącek. Dziewczyna, zmuszona przez sytuację rodzinną matki do zamieszkania z ojcem, przysparza partnerom zmartwień swoim niedojrzałym i egoistycznym zachowaniem.

W toku rozwoju akcji okazuje się, że ojciec wziął do siebie dziecko i nakłonił je do nieodpowiedniego postępowania, by przekonać nową partnerkę do rezygnacji z planów ma-

cierzyńskich. Jego postępowanie wyszło na jaw, co doprowadziło do konfliktu z byłą żoną i do rozstania z obecną partnerką.

Dlaczego ja?, odcinek 376.

Problemy związane z rodziną przejawiają się również w wątkach dotyczących śmierci bądź choroby bliskich (przykładem odcinek 21. *Dnia, który zmienił moje życie* czy 1. *Nieprawdopodobne, a jednak*, a także, z uwagi na specyfikę miejsca, seriale *Pielęgniarki* i *Szpital*). Tak zarysowana fabuła poświęcona jest ukazaniu ogromu cierpienia rodziny, która znalazła się w trudnej sytuacji, jej zmaganiu się z żałobą, jak również wskazaniu sposobów poradzenia sobie ze żmartwieniem.

Problemy natury seksualnej

Tematyka dotycząca sfery seksualnej jest bardzo charakterystyczna dla serialu paradokumentalnego, dominuje w 32% przebadanych odcinków. Przyjmuje różne realizacje, opiera się bądź na nadmiernej seksualności postaci (dotyczy zdrad), bądź na jej braku (związana z niedoświadczeniem lub nieposiadaniem partnera). Pierwsza z realizacji, pojawiająca się aż w 22% analizowanych tekstów, zamyka się w problemie niewierności którejś ze stron – teksty poświęcone temu zagadnieniu są bardzo schematyczne, skupiają się na udowodnieniu winy i sposobie poradzenia sobie z zaistniałą sytuacją.

Drugi sposób mówienia o problemach seksualności dotyczy samotności bądź braku doświadczenia – postaci z jakichś powodów nie mogą się spełniać seksualnie i fakt ten sprawia, że nie tylko czują się mniej atrakcyjne, lecz także tracą poważanie i pozycję w społeczeństwie. W serialach paradokumentalnych problem ten dotyczy przede wszystkim mężczyzn – ci, nie mając partnerek seksualnych, są wyśmiewani i uznawani za gorszych, kwestionuje się również ich męskość. Obserwacje te wydają się sugerować,

że postać nie ma pełni praw, nie może funkcjonować, jeżeli nie jest aktywna seksualnie – zatem nie można być poważanym członkiem społeczności, nie realizując się w związku z drugą osobą. Wniosek ten okazuje się szczególnie ważny dla zrozumienia sposobu kreacji świata przedstawionego seriali paradokumentalnych – funkcjonowanie społeczeństwa w nim wykreowanego opiera się na atawizmach oraz waloryzuje przede wszystkim pozycję społeczną, majątek i atrakcyjność seksualną.

W tekście zaprezentowano historię 39-letniego Janusza Kiestrznia, którego największym problemem jest brak inicjacji seksualnej. Kwestia ta przysparza mu wielu zmartwień na polu społecznym i zawodowym, narażając go na przykrości związane z byciem obiektem kpin współpracowników. Po wielu próbach zdobycia partnerki bohater wiąże się z przyjaciółką, która uprzednio pomagała mu w poszukiwaniach. Problemy postaci znikają, kiedy tylko znajduje partnerkę seksualną – zarazem wpisuje się on w normę społeczną.

Dlaczego ja?, odcinek 414.

Kwestie finansowe

Pieniądze są kolejnym istotnym w serialach paradokumentalnych źródłem poruszanej problematyki. W analizowanym materiale dotyczą one kradzieży, wyłudzeń spadku i utraty mienia – kwestie te porusza się w 22% obserwowanych tekstów. Problematyka pieniędzy częściej zatem ukazywana jest jako utrata, nie wiąże się z próbami zdobycia pracy i oszczędzania funduszy. Tłumaczyć to można dramatyzmem sytuacji – akty te, wydarzające się nagle i najczęściej z użyciem przemocy, zdecydowanie lepiej wpisują się w nacechowany silnymi emocjami serial paradokumentalny. Przykładem mogą być odcinki 2., 38., 69. *Dnia, który zmienił moje życie* czy 594. *Dlaczego ja?*

Problematyka związana z zagarnięciem pieniędzy dotyczy również prób przejęcia spadku po starszych członkach rodziny. Historia przytoczona w odcinku 55. *Pielęgniarek* kończy się pozytywnie, co wpływa na walor dydaktyczny tekstu – przestrzeganie przed nadmierną ufnością i proponowanie rozwiązań kłopotliwych sytuacji. Podjęcie takiej tematyki może wynikać również z charakteru projektowanego odbiorcy⁹ – osoby starsze, śledzące teksty seriali paradokumentalnych, odbierają je w sposób bardziej naiwny, wierzą w przekazywane im treści, zatem prezentowane zdarzenia mogą stanowić dla nich ważną przestrożę.

W tekście przedstawiono historię 60-letniej Stanisławy Jaszke, która trafiła do szpitala w wyniku obrażeń poniesionych w pożarze. Jej zachowanie sugeruje chorobę psychiczną. W toku rozwoju fabuły okazuje się, że córka, by zagarnąć dom i majątek matki, bez wiedzy brata uknuła intrygę mającą na celu wmówienie matce niepoczytalności i zmuszenie jej do podpisania aktu darowizny. Plan córki wychodzi na jaw dzięki działaniom pielęgniarek, natomiast matka trafia pod opiekę syna.

Pielęgniarki, odcinek 55.

Kwestie społeczne i popełniane przestępstwa

Wśród ważkich kwestii społecznych w serialach paradokumentalnych można znaleźć tematy takie, jak: alkoholizm (przykładem odcinki 4. *Pielęgniarek*, 1. *Szkoły* czy 173. *Szpitala*, w których problem prowadzi do destrukcji rodziny),

⁹ Oczywiście, w znacznej mierze odbiorcami seriali paradokumentalnych są osoby młodsze (dowodzi tego ich aktywność w sferze multimedialnej, m.in. zamieszczane w Internecie liczne komentarze, także memy internetowe czy filmiki trawestujące poszczególne serie), jednak oglądają one omawiane teksty z pełną świadomością ich ludycznego charakteru. Widzowie starsi łatwiej przyjmują prezentowane im poglądy jako prawdziwe, co umożliwia twórcom seriali przekazywanie im treści dydaktycznych.

tożsamość seksualna, w tym homoseksualizm (ukazywany przez pryzmat konieczności tolerancji, co wpisuje seriale paradokumentalne w dyskurs neoliberalny mówienia o rodzinie; zob. BIELIŃSKA-GARDZIEL, 2009), choroby zakaźne i profilaktyka (np. wścieklizna w odcinku 31. *Szkoły*), problem niemożności posiadania potomstwa (bezpłodności i *in vitro* – odcinek 155. *Ukrytej prawdy*), niedopasowanie do norm społecznych (brak higieny i ogłady towarzyskiej – odcinek 38. *Pamiętników z wakacji*, otyłość – odcinki 378. *Trudnych spraw*, 10. *Ukrytej prawdy*, ekscentryczny ubiór – odcinek 67. *Szkoły*). Tematy te są poruszane jednak sporadycznie w omawianych tytułach, co tłumaczyć można zarówno unikaniem jasno sprecyzowanych, także politycznych, deklaracji, które mogłyby zrazić część widzów do konkretnej emisji, jak i prymarną funkcją tekstów, jaką jest rozrywka (nadmierne skupianie się na problematyce społecznej mogłoby odebrać przyjemność z obcowania z utworami mimo wszystko rozrywkowymi). Ponadto pokazywanie zmian w obyczajowości, a przede wszystkim prezentowanie w pozytywnym świetle bohaterów relatywnie odmiennych od tzw. normy, służy funkcjom dydaktycznym, uczy widzów koniecznej tolerancji i akceptacji.

Twórcy seriali paradokumentalnych nie unikają pokazywania przestępstw – w analizowanym materiale są to prześladowania i napaści (przykładem odcinek 21. *Dnia, który zmienił moje życie*, w którym natrętna fanka nęka swojego telewizyjnego idola, oraz 31. *Szkoły*, ukazujący sytuację znęcania się nad słabszym uczniem przez starsze koleżanki), próba zabójstwa (odcinek 78. *Dnia, który zmienił moje życie*, w którym bohaterka, by zdobyć miejsce w ośrodku opiekuńczym dla swojej znienawidzonej babci i w ten sposób uwolnić się od obowiązku troszczenia się o nią, próbuje zamordować jedną z pensjonariuszek), a także problemy molestowania i gwałtów (przykładem odcinek 266. *Szpitala*, w którym przedstawiono historię młodej dziewczyny molestowanej przez jej dziadka). Co warto podkreślić,

tak zarysowane sprawy kryminalne zawsze kończą się dobrze – przestępcy zostają schwytani, ofiary zaś znajdują pomoc i ukojenie. Pełni to oczywiście funkcję dydaktyczną (przestrzega przed popełnianiem przestępstw oraz uczy reagowania na nie) i pozwala rozładować wzbudzone podczas trwania akcji emocje. Funkcja ta łączy seriale paradokumentalne z reportażami:

Oglądając reportaż, widzowie mogą poznać skutki prawne popełnianych czynów, ustrzec się przed doświadczaniem przykrości i zła, jakie zostało wyrządzone bohaterom; dowiadują się, jak zapobiegać urzędniczym, biurokratycznym absurdom.

SKARŻYŃSKA, 2011: 165

Wybrane przypadki fabularne

Determinizm losu

przełamywany działaniem jednej osoby

Charakterystycznym dla serialu paradokumentalnego konstruktem fabularnym jest przedstawienie działań jednej postaci, która sprzeciwia się otoczeniu, próbując odmienić los swój lub swoich podopiecznych. Ta strategia fabularna pojawia się aż w 90% analizowanych tekstów. Przybiera formę najczęściej prywatnie prowadzonego swoistego śledztwa – główny bohater, bez względu na okoliczności i najczęściej brak wsparcia oraz bagatelizowanie ze strony innych, stara się podczas trwania akcji dowieść słuszności swoich racji. Po wielu komplikacjach to się udaje, a postać odzyskuje dobre imię i osiąga zamierzony cel. Oczywiście, osamotnione działania jednego bohatera wydają się częstym zabiegiem w tekstach różnego typu, gdyż pozwalają identyfikować się widzom z postacią i wczuć się w jej sytuację, zauważalne jednak staje się konsekwentne sięganie do tego schematu fabularnego w serialach paradokumentalnych

– być może łatwość wzbudzania empatii tkwi u podstaw wyboru takiej konwencji.

W tekście pokazano historię Kamili Pilarczyk, która próbuje udowodnić ojcu, że partnerka, z którą się związał, czyha na jego życie, by przejąć po nim majątek. Dowody zebrane przez nią w toku „śledztwa” wskazują, że poprzednich dwu partnerów najprawdopodobniej się pozbyła. Upór córki, poparty niewyjaśnionymi wypadkami ojca, doprowadza w końcu do rozstania partnerów i, co się z tym łączy, uchronienia zdrowia i życia mężczyzny.

Dlaczego ja?, odcinek 243.

Należy nadmienić, że seriale organizowane wokół przestrzeni najczęściej wykorzystują taki typ fabuły. W tytułach tych rolę aktywną przejmują postaci z ekipy związanej z danym miejscem – stają się one opiekunami bohaterów i prowadzą ich, pomagając im rozwiązać problemy.

Seks

Interesujące wydaje się bardzo częste, bo typowe aż dla 72% analizowanych odcinków, poruszanie kwestii związanych z seksem: pokazywanie samego aktu płciowego bądź mówienie o nim. Tak znaczna popularność tejże tematyki wynika zarówno z naturalnego dla człowieka zainteresowania erotyzmem, jak i z obdarzania tej sfery życia silnym ładunkiem emocjonalnym – to, co wywołuje nagłe i burzliwe emocje, szybciej i skuteczniej zapada w pamięć, a zatem pozwala twórcom seriali paradokumentalnych związać widza z emitowanym przekazem.

Tematykę seksu hiperbolizuje serial *Zdrady*. Tytuł ten poświęcono w pełni niewierności partnerskiej; centralnym problemem tekstu jest sprawdzenie, czy partner osoby zgłaszającej się do fikcyjnego programu ją zdradził. Nie wzbudzałoby to większego zainteresowania, gdyby nie charakterystyczny dla tego przekazu i bardzo wyrazisty

element pokazywania aktów płciowych w trakcie trwania odcinka. Kochankowie uprawiają seks, co ukazuje się w serialu, a miejsca newralgiczne zostają jedynie zamazane. Tak odważne i z pewnością kontrowersyjne posunięcie twórców serialu wynika przypuszczalnie z chęci wzbudzenia silnych emocji, a dzięki nim – również zainteresowania widzów tytułem, co z kolei wpływa na budowanie złudzenia realności prezentowanej sytuacji – wydarzenia dzieją się (rzekomo) „na żywo”, telewizja zatem nie ingeruje w przebieg akcji, nie cenzuruje jej.

Kłótnia

Innym bardzo dynamicznym elementem fabularnym seriali paradokumentalnych jest kłótnia. Interesujące, że pojawia się w każdym z analizowanych tekstów, oczywiście w różnym natężeniu, jednakże staje się obligatoryjnym elementem gatunku. Bardzo często kłótnia przybiera dynamiczny przebieg, dotyczy kilku osób, czasem łączy się z bójką (w czym celuje serial *Zdrady*). Nie jest to niczym zaskakującym, wszak zarówno dynamika akcji, jak i wymogi medium walczącego o uwagę widzów skłaniają do wprowadzania tak wyrazistych elementów w obręb tekstów, zastanawiająca jednak wydaje się konkluzja: żadnej ze spraw czy żadnego z problemów świata przedstawionego nie można rozwiązać spokojną rozmową, cierpliwością, wymagają one kłótni, walki, co wymownie uwypukla specyfikę świata przedstawionego serialu paradokumentalnego.

Walka bezsilności z determinacją

Ostatnim istotnym aspektem schematu fabuły jest zjawisko swoistej walki bezsilności z determinacją. Rozumieć ją można jako sytuację, w której wybrana postać, mająca oczywiście rację, musi walczyć z otoczeniem oraz najczęściej z jednym z bohaterów postępującym irracjonalnie i na przekór zdrowemu rozsądkowi. Zjawisko to widoczne jest

aż w 94% przebadanego materiału, staje się zatem charakterystyczne dla omawianego schematu gatunkowego. Owa bezsilność głównego bohatera, który pragnie postępować słusznie, co jednak nie jest możliwe wskutek upartego działania osób trzecich, może stanowić pouczenie kierowane do widzów – wnioski z obserwacji tekstów nakłaniałyby odbiorców do niepoddawania się i podejmowania starań o własny los.

Tekst ukazuje historię nastoletniej córki, która uparła się, by robić karierę jako aktorka. Ojciec, bogaty biznesmen, nie zgadza się, przedkładając wykształcenie córki nad marzenia o aktorstwie. Bezsilność ojca zostaje przełamana determinacją córki, gdy ta w akcie desperacji podmienia mu leki nasercowe i przyczynia się do wywołania zawału. Rodzic ostatecznie zdrowieje, bliscy zaś po wyjściu intrygi na jaw i upływie dłuższego czasu godzą się.

Dzień, który zmienił moje życie, odcinek 2.

Destruktywność świata przedstawionego

Aleksandra Gała zwraca uwagę na możliwość wyznaczenia kategorii treściowych konstruktywnych (wiążących pozytywne treści) i destruktywnych (wskazujących negatywne aspekty) w przekazach telewizyjnych (GAŁA, 2006). Serial paradokumentalny realizuje jedynie wybrane elementy konstruktywne, dotyczące głównie związków międzyludzkich (są to: życzliwość, pomoc, opieka, szacunek, delikatność, miłość, przyjaźń, nauka, zaradność, sprawczość, praca, współdziałanie, lojalność, wierność, współczucie, odwaga cywilna, bliskość rodzinna), pomijając uznane społecznie wartości typu: ojczyzna, Bóg, natura; zawiera zaś wszystkie wymienione przez badaczkę elementy destruktywne: przemoc fizyczną, przemoc słowną, zniszczenie, złość, wrogość, zemstę, zdradę, złośliwość, szyderstwo, postawę „mieć”,

seks prymitywny, niegrzeczność, chamstwo, rozpacz, beznadzieję, bierność, obojętność, podstęp, kłamstwo, naruszanie prywatności, wulgarność, egoizm, przestępstwa (GAŁA, 2006: 58). Taka rozbieżność świadczy o przewadze tematyki związanej z doświadczaniem zła, co łatwo można uzasadnić zarówno wymogami utrzymania dramaturgii przekazu, jak i prawidłami funkcjonowania telewizji – atrakcyjne jest to, co wzbudza emocje, a te ujawniają się najszybciej i najgwałtowniej jako reakcja na negatywne treści. Ponadto wybór elementów destruktywnych służy nie promowaniu takich postaw, lecz przestrzeganiu odbiorcy przed niepożądanym zachowaniem, co uwydatnia dydaktyczny wymiar serialu paradokumentalnego.

Obecność ekipy telewizyjnej

W serialach paradokumentalnych, w odróżnieniu od tekstów reportażowych, ekipa telewizyjna nie ukazuje się w sposób bezpośredni, nie można wskazać konkretnego reportera, który prowadziłby fabułę. Nawet narrator nie ujawnia personaliów, niekiedy zwraca się bezpośrednio do widzów, jednak nie występuje jako postać należąca do świata przedstawionego¹⁰. Ślady obecności członków ekipy telewizyjnej, których można by uznać za bohaterów fabuły, przejawiają się w kilku elementach.

Autokomentarze są podstawą dokumentowania obecności ekipy telewizyjnej. Sytuacja nadawczo-odbiorcza, bezpośredni zwrot postaci do kamery, wygłaszanie komentarzy, które dotyczą uprzednio emitowanych wydarzeń, składają się na preparowaną sytuację, w której fikcyjny redaktor prosi bohatera o słowa wyjaśnienia. Widoczne jest to w obydwu podtypach autokomentarzy: przygotowane sugerują

¹⁰ Wyjątkiem jest serial *Nieprawdopodobne, a jednak*, w którym narrację prowadzi główny bohater.

uprzedni wybór i zaaranżowanie przestrzeni odpowiedniej do przeprowadzenia działań filmowych, a spontaniczne podpowiadają sytuację nagłego „uchwycenia” postaci i skłonienia jej do udzielenia paru zdań komentujących zdarzenia „na gorąco”. Wprawdzie postać nie odpowiada na pytania i nie korzysta z bezpośrednich zwrotów do redaktora (jeżeli już takie padają, są to jedynie zwroty do widzów), ale całość prezentowanej sytuacji pozwala uznać autokomentarze za przesłankę obecności fikcyjnej ekipy telewizyjnej w tekstach serialu paradokumentalnego.

W warstwie narracyjnej upatrywać można odniesienia do prowadzącego w fikcyjnej ekipie telewizyjnej, co przejawia się w zwrotach bezpośrednich do widzów, które zachęcają do zapoznania się z kolejnymi etapami tekstu (typu: „Już za chwilę poznamy losy kolejnych bohaterów”; *Dzień, który zmienił moje życie* – zwroty te zawierają tzw. „my” inkluzywne, które umożliwia uwypuklenie specyficznej relacji pragmatycznej, wyrażającej bliskość nadawcy i odbiorcy), a także w przejmowaniu roli interpretatora historii i postaw bohaterów, w panowaniu nad całością fabuły (zapowiadaniu kolejnych etapów, streszczaniu dotychczasowych wydarzeń).

Wyraźnym śladem obecności rzekomych¹¹ operatorów telewizyjnych w serialach paradokumentalnych jest korzystanie z techniki obrazowania polegającej na specyficznym ruchu kamery, imitującym postawę postronnego widza. Brak stabilizacji kadru, ujęcia „z ręki”, drgające, skupiające się na istotnych fabularnie elementach świata przedstawionego, często na detalach, twarzach, konkretnych przedmiotach, również podążanie kamery za postaciami mogą świadczyć o obecności kamerzysty, który towarzyszy im w ważnych wydarzeniach i próbuje je bezpośrednio, bez obróbki obrazu i odpowiedniego montażu, przekazać

¹¹ W odróżnieniu od rzeczywistej ekipy telewizyjnej realizującej końcowy produkt telewizyjny.

widzom. Taki typ obrazowania oczywiście zarówno służy iluzji realizmu, jak i pozwala odbiorcom wczuć się w prezentowany świat.

Wyjątkowym przypadkiem ujawniania obecności ekipy telewizyjnej w serialach paradokumentalnych są sporadyczne zwroty kierowane do kamery, w których postaci proszą ją o opuszczenie miejsca (np. w słowach: „Wy też wyjdźcie, proszę, idźcie sobie”; z odcinka 200. *Trudnych spraw*); często słowom towarzyszy gest zasłaniania obiektywu czy zamykania przed nim drzwi. Zabieg ten wyraźnie informuje o obecności operatorów telewizji, a także o ich ograniczonych fabularnie możliwościach – ekipie nie wolno wejść tam, gdzie bohaterowie jej nie zapraszają bądź gdzie niemożliwe jest jej przebywanie z przyczyn obiektywnych (przykładem zakaz obserwowania rozpraw sądowych rozgrywanych w *Trudnych sprawach*).

Interesująca okazuje się wyjątkowa sytuacja z serialu *Zdrady* – tytuł ten wyraźnie dokumentuje obecność fikcyjnej ekipy telewizyjnej, jest ona aktywnym i, co ważne w świetle przytaczanych rozważań, widocznym bohaterem w obiektywie prawdziwych operatorów. W tekstach tych prezentowane są postaci, które zgłaszają się do fikcyjnego programu *Zdrady*, owo *show* zaś, prowadzone przez fikcyjną ekipę telewizyjną, zwraca się do grupy detektywistycznej, której zadaniem jest rozwikłanie miłosnych intryg. Widoczne zatem staje się ukazywanie działań operatorskich ekipy fikcyjnej przez prawdziwą, pochodzącą od twórców serialu paradokumentalnego – wszystko to sprawia, że *Zdrady* są opowieścią o fikcyjnym programie, który realizuje fikcyjna ekipa telewizyjna, kręcąca reportaż o działaniach śledczych fikcyjnej grupy detektywistycznej, pracującej nad rozwikłaniem fikcyjnych intryg miłosnych. Taki układ fabularny zbliża przytoczony tytuł do reportażu interwencyjnych (imituje je), w których obecność operatorów telewizyjnych jest obligatoryjna, jako że zapewnia spójność i jedność prezentowanych wydarzeń (SKARŻYŃSKA, 2011: 76).

W zabiegu ujawniania obecności ekipy telewizyjnej uwydatnia się wielopoziomowa relacja nadawczo-odbiorcza: wymienione środki jej uobecniania w fabule pozwalają uznać tak prezentowaną załogę telewizyjną za elementy świata przedstawionego, które ponownie dokumentuje instancja wyższego rzędu i już bezpośrednio przekazuje widzom. W świetle tych ustaleń ekipa staje się **paraekipą** telewizyjną, a serial paradokumentalny – opowiadaniem o działalności fikcyjnej ekipy telewizyjnej, kręcącej paradokument o fikcyjnych postaciach.

Bohaterowie

Przywoływani w tekstach seriali paradokumentalnych bohaterowie wpisują się w ogólną tendencję przekazów telewizyjnych, polegającą na schematyzacji i typizacji postaci. Ich losy, a także sposób kreacji wynikają z dążenia do upraszczania audycji telewizyjnych oraz z dostosowywania ich do typu komunikacji z natury dynamicznej, nieustannie zabiegającej o utrzymanie uwagi odbiorców (co wpływa na prymat emocjonalności i ekspresywności nad artyzmem czy finezją treści). Przeprowadzone obserwacje pozwoliły uwydatnić wybrane, istotne dla funkcjonowania wzorca cechy, a także specyfikę bohaterów.

Liczba bohaterów

Liczba postaci występujących w poszczególnych wątkach fabularnych tekstów seriali paradokumentalnych waha się między 4 a 10, co w podziale na pierwszy i drugi plan wynosi kolejno od 1 do 6 oraz od 0 do 8 bohaterów. Układ ten zdeterminowany jest stopniem skomplikowania wątku

fabularnego – im krótsza historia, tym mniej postaci bierze udział w odcinku, co wynika z dążenia do ekonomizacji przekazu.

Prowadzona historia skupia się najczęściej wokół jednego lub dwu bohaterów, którym towarzyszą osoby im bliskie bądź ważne z punktu widzenia rozwoju fabuły. Cecha ta zbliża seriale paradokumentalne do reportaży telewizyjnych:

Reportaż przedstawia opowieść konkretnego człowieka: niekiedy jasną, nieskomplikowaną, pozbawioną smutnych i tragicznych faktów, budzącą w widzu – z jednej strony – szacunek względem bohatera i zachęcającą do czynienia dobra, z drugiej zaś strony wyzwalającą zazdrość i poczucie niższości. Czasem ludzka opowieść obfituje w przykre niespodzianki, nieoczekiwane wydarzenia i bolesne sytuacje.

SKARŻYŃSKA, 2011: 195

Ważne dla prowadzenia fabuły jest scentralizowanie historii wokół konkretnej postaci, gdyż pozwala to na prezentację spójnie zinterpretowanych wydarzeń oraz na identyfikację widza z bohaterem, co z pewnością wpływa na zwiększenie atrakcyjności i perswazyjności tekstu.

Dane osobowe i cechy postaci

Imię i nazwisko

Podstawowe personalia postaci są przytaczane w serialu paradokumentalnym, co nie dziwi, stanowią one wykładniki identyfikacji poszczególnych bohaterów, jak również pozwalają wskazać koligacje i związki rodzinne. Nie zawsze jednak pojawiają się pełne dane – w tekstach o rozbudowanej fabule, przede wszystkim jednowątkowych, są one skrupulatnie uzupełniane, lecz w odcinkach krótkich bądź złożonych z dwu wątków widoczna staje się tendencja do

zawężania informacji i podawania ich tylko w odniesieniu do postaci najważniejszych, pierwszoplanowych (przykładem serial *Nieprawdopodobne, a jednak*, w którym często pomija się nazwiska postaci; tłumaczyć to można również subiektywizacją narracji pierwszoosobowej).

Personalia przytaczane są na kilku poziomach: w scenach fabularnych, dialogach postaci (bądź w monologach, w których bohater sam się przedstawia – technikę tę obrały *Zdrady* i *Nieprawdopodobne, a jednak*), w ramach tekstowych, najczęściej towarzyszących autokomentarzom¹², oraz w warstwie narracyjnej (narrator przedstawia postaci, dołącza również ich krótką charakterystykę).

Repertuar imion i nazwisk wydaje się niczym nie wyróżniać; nie są to personalia nawiązujące do osób rzeczywistych¹³, co wynika z pewnością ze względów prawnych, związanych z naruszaniem dóbr osobistych. Twórcy w większości przypadków nie nadają bohaterom imion znaczących – w analizowanym materiale tylko jedno nazwisko sugerowało użycie takiego zabiegu: Kornela Chamerskiego (odcinek 594. serialu *Dlaczego ja?*), bohatera drugoplanowego, którego nie darzyła sympatią centralna postać. Sytuacja ta jednak nosi znamiona epizodu, nie wpływa zatem na cechy wzorca gatunkowego.

Wiek

Średni wiek postaci w poszczególnych grupach wynosi: 10–25 lat (młodzież), 25–55 lat (dorośli) oraz 55–70 lat (starsi), przy czym wydaje się dominować przedział wie-

¹² W przypadku *Zdrad* ramki tekstowe z danymi personalnymi pojawiają się również w scenach fabularnych, te jednak dotyczą tylko śledczych, identyfikują wyłącznie bohaterów związanych z ekipą.

¹³ Wyjątkiem – odcinek 17. *Pamiętników z wakacji*, w którym wykorzystano wizerunek, dane oraz oczywiście samą osobę Krzysztofa Ibisza. Popularny prezenter i celebryta związany z Polsatem stał się zarazem bohaterem tekstu tejże stacji, co – jak można mniemać – pełniło funkcje reklamujące markę konkretnej telewizji.

kowy między 30. a 45. rokiem życia. Osoby należące do odpowiedniej grupy przejmują przypisane prototypowe cechy i zadania, a także funkcje pełnione w tekście. Kolejno: postaci z grupy młodzieży najczęściej buntują się przeciwko rodzicom, nie zgadzają się z ich decyzjami, zwykle stanowią źródło problemów, również inicjują kłótnie, osoby z grupy dorosłych zazwyczaj należą do centrum fabuły, to ich losy są prezentowane, podczas gdy bohaterowie najstarsi odgrywają rolę drugoplanowych doradców, także próbujących dyrygować rodziną. Tak silne odwołanie się do stereotypowych ról może pomagać odbiorcom w przewidywaniu kolejnych wydarzeń i w odpowiedniej ich interpretacji. Należy podkreślić, że seriale paradokumentalne nie powinny zbyt często zaskakiwać różnorodnością czy odchyleniem od utartych wzorców postaci i zachowań, gdyż taki zabieg mógłby wpłynąć na niepowodzenie prymarnego zadania omawianych tekstów, jakim jest dostarczenie łatwo dostępnej i niewymagającej zaangażowania rozrywki.

Ważne okazuje się umiejscowienie informacji dotyczących wieku bohaterów: najczęściej są to ramki tekstowe oraz warstwa narracyjna (narrator, przybliżając biorące udział w poszczególnych odcinkach postaci, podaje ich wiek); bywa, że również postaci same informują o sobie. Interesujące, że nie zawsze podaje się wiek bohaterów – najczęściej informacja ta towarzyszy głównym osobom fabuły, pomija się ją zaś w przypadku ekspertów i zawodowców. Zjawisko to tłumaczyć może przyjęcie przez drugą z wymienionych grup postaci określonych ról w tekście – skoro pełnią one istotne funkcje związane z regulowaniem kwestii natury prawnej (adwokaci, policjanci), wprowadzaniem ładu społecznego (nauczyciele) oraz z interweniowaniem w sprawach medycznych (lekarze, pielęgniarki), to ich podmiotowość nie jest istotna dla realizowanej fabuły, zatem wprowadzanie dodatkowych danych mogłoby jedynie rozproszyc uwagę widzów. Wyjątkiem okazują się seriale organizowane wokół przestrzeni, w których głównymi

postaciami są zawodowcy: pielęgniarki w serialu o analogicznym tytule, co wynika z prezentowania w odcinkach historii związanych z ich prywatnym życiem (gdzie eksperci pełnią funkcję regulującą działanie przestrzeni, jak się dzieje to w *Szkole*, wówczas nie podaje się informacji dotyczącej ich wieku).

Płeć kulturowa

Analizy materiału prowadzą do wniosku, że nie sposób wskazać wiążącej tendencji waloryzowania jednej z płci w tekstach serialu paradokumentalnego – różnica między dwoma grupami postaci wyniosła w próbie badawczej zaledwie 3,5% na korzyść bohaterów płci żeńskiej. Taki układ jest wynikiem dążenia do obiektywizacji prezentowanych treści, wszak wyróżnianie którejś z płci mogłoby sugerować ingerencję w realizm historii, a także profilować tekst – przeznaczony dla jak najszerzej widowni – według upodobań jednej z grup odbiorców.

W przebadanym materiale postaciom przypisano stereotypowo postrzegane płcie kulturowe, niezauważalne są istotne, niedeterminowane intrygą fabuły, odstępstwa od podejmowanych przez nie ról społecznych, również ich wygląd odpowiada utrwalonemu w danej wspólnocie komunikacyjnej postrzeganiu kobiet i mężczyzn. Wyrażna typizacja bohaterów wynika z dążenia do uproszczenia przekazu telewizyjnego (komplikacja kreacji postaci mogłaby niepotrzebnie zająć za dużo znacznie ograniczonego czasu emisji), jak również zdeterminowana jest relacją nadawczo-odbiorczą (włączanie w przekaz postaci o niestandardowej tożsamości płciowej mogłoby wywołać niekontrolowane emocje, oparte na nietolerancji, co groziłoby rzutowaniem na odbiór całości tekstu i wywołaniem zniechęcenia, a nawet odrzuceniem określonego tytułu i pośrednio – stacji telewizyjnej).

Zawód i status społeczny

Kwestie zatrudnienia i pozycji społecznej wydają się nieco monotonne. Z pewnością nadreprezentowana staje się klasa średnia (co jest zresztą charakterystyczne dla seriali telewizyjnych; ŁACIAK, 2013: 69), którą reprezentują postaci wykonujące zawody takie, jak: pracownik biura rachunkowego, projektant budowlany, sprzedawca w markecie, właściciel małego przedsiębiorstwa, właściciel zakładu stolarskiego, kwiaciarka, właściciel baru itp. Uznanie klasy średniej za wiodącą możliwe jest ze względu na brak jakichkolwiek sygnałów dotyczących trudnej sytuacji majątkowej bądź odwrotnie: symptomów posiadania znacznych dochodów – większości postaci z analizowanych seriali kwestie finansowe nie pozwalają na życie w luksusie, ale też nie doprowadzają ich do ubóstwa. Trafiają się również bohaterowie klas wyższych (np. celebryta w odcinku 21. serialu *Dzień, który zmienił moje życie* czy szefowa agencji reklamowej w odcinku 12. *Nieprawdopodobne, a jednak*), ale tego typu historie są zdecydowanie rzadsze w tekstach gatunku.

Ograniczenie przywoływanych sfer społecznych jest spowodowane zamiarem pokazania jak najbardziej stereotypowego (i uśrednionego) obrazu społeczeństwa i, co się z tym łączy, chęcią dotarcia do jak najszerzego kręgu widzów; nawiązanie do klasy średniej wydaje się najbardziej fortunate komunikacyjnie. Sięgnięcie po wzorce życia odmienne od tzw. przeciętnych mogłoby wywołać niekontrolowane emocje i w ich rezultacie niepożądane reakcje projektowanego odbiorcy: na obraz zbyt dostatniego życia – zazdrość i zazrzut o nieprawdziwość historii, na prezentowane ubóstwo – niechęć, znużenie, dyskomfort, zaprzeczające prymarnemu celowi analizowanych tekstów, jakim jest rozrywka. Ponadto wymiar dydaktyczny analizowanego gatunku wymaga odwołania do stypizowanych wzorców osobowościowych.

Warto podkreślić, że w tytułach organizowanych wokół przestrzeni zawód, jaki wykonuje ekipa związana z okreś-

lonym miejscem, pełni istotne funkcje: determinuje kształt i przebieg fabuły. Pielęgniarki, lekarze, nauczyciele czy śledczy są przede wszystkim zawodowcami, zatem to ich praca okazuje się najważniejsza, to ona ich definiuje i wpływa na podejmowane decyzje, zachowania. Postaci w serialach paradokumentalnych odczytywane są przede wszystkim przez pryzmat funkcji społecznych, jakie pełnią, co wynika z pewnością z zamiaru uproszczenia warstwy fabularnej.

Wygląd postaci

Twórcy seriali paradokumentalnych preferują obsadzanie ról amatorami, o czym świadczą liczne zaproszenia na castingi, kierowane do szerokiego kręgu odbiorców. Z tego względu postaci w nim ukazywane wyglądają typowo, bez szczególnych cech wyglądu, uznanych zarówno za piękne, jak i nieestetyczne. W zamyśle twórców zabieg ten z pewnością służy wzmocnieniu iluzji realizmu – skoro postaci wyglądają jak tzw. przeciętny człowiek, czyli projektowany odbiorca tekstu, to możliwe staje się sugerowanie prawdziwości prezentowanego świata. Zabiegowi temu służą ponadto odpowiednio dobrane ubrania i zaprojektowane otoczenie, które oddają realia codzienności, nie wyróżniają się ani ekscentryzmem, ani zaniedbaniem. Postaci często prezentują drobne, można rzec: przeciętne czy normalne, cechy typu: zła dykcja, wada wymowy czy delikatna skaza fizyczna, co dodatkowo przybliża je do potencjalnych widzów. Wybór zawodowych aktorów mógłby narazić produkcję na zarzut braku realizmu. Być może profesjonalna obsada sprawiłaby, że odbiorca uznałby tekst za typowy, a zatem i fikcyjny serial fabularny, co umniejszałoby wartość (para)dokumentalną omawianych tytułów.

Ciekawy wydaje się swoisty „wygląd znaczący”, stosunkowo rzadki w analizowanym materiale, będący jednak wyrazistym przykładem odwołania się do stereotypów w serialach paradokumentalnych. W zabiegu tym celuje

szczególnie tytuł *Pamiętniki z wakacji*. W tych tekstach do ról postaci komicznych, nieraz groteskowych, wybierane są osoby o mniej kanonicznej urodzie, np. z nadwagą, defektami cielesnymi, z charakterystyczną aparycją. Tak wykreowani bohaterowie zostają obdarzeni takimi cechami charakteru, jak: nieporadność, głupota, naiwność, również pewna (odczuwana jako żałosna) poczciwość, a także losami mającymi na celu ośmieszenie ich i uczynienie z nich środka wzmacniającego komizm nikłej wartości. Ich historie, po ujawnionych rozlicznych przykrościach, kończą się jednak szczęśliwie, co służy udowodnieniu, że osoby odmienne, a w efekcie tego traktowane pobłażliwie, mimo wszystko zasługują na szczęście. Analogicznie: osoby uznane społecznie za atrakcyjne nader często w tymże tytule okazują się czarnymi charakterami – ich negatywne cechy i naganne postępowanie zostają ukarane. Zabieg ten opiera się na zbudowaniu bardzo prostej opozycji, w której cielesność kontrastuje z duchowością.

W tekście pokazane są postaci informatyków, których trzy atrakcyjne dziewczyny chcą wykorzystać, wyłudzać od nich pieniądze i oszukując ich, sugerując otrzymanie seksualnej nagrody za udzielone fundusze. Bohaterowie ci są chudzi, ubrani ekscentrycznie, jeden z nich nosi okulary i aparat ortodontyczny – ich wygląd wskazuje, że nie można ich poważać.

Pamiętniki z wakacji, odcinek 34.

Wybrane aspekty postaci

Czarny charakter i doradca

W obrębie seriali paradokumentalnych wyznaczyć można pewne powtarzające się typy postaci, przyjmujące zbliżone role fabularne. Są to tzw. czarny charakter oraz doradca. Pierwszy z wymienionych – co łatwe do przewi-

dzenia – wprowadza w akcję wydarzenia kłopotliwe, jest źródłem problemów głównych postaci, jego zachowanie, pełne uporu i determinowane egoizmem, najczęściej budzi irytację, poczucie bezsilności, gniew. Postać ta – obecna w 80% analizowanych tekstów – pod koniec odcinka zostaje ukarana, zgodnie z zasadą szczęśliwego zakończenia serialu paradokumentalnego. Widoczny staje się silny schematyzm takiej kreacji świata przedstawionego, zło (w tym przypadku spersonifikowane) zawsze zostaje napiętnowane. Przykładem może być odcinek 2. serialu *Dzień, który zmienił moje życie*. Starszą kobietę napadają dwaj złodzieje, pozbawieni skrupułów – oczywiście zostają pojmani, ofiara zaś odzyskuje spokój i bezpieczeństwo.

Wprowadzenie w warstwę fabularną postaci doradcy również jest zabiegiem częstym, bo obserwowanym w 84% przebadanego materiału. Taka osoba towarzyszy głównemu bohaterowi, podsuwa mu podejrzenia (choć niekoniecznie trafne), pozwala się zwierzyć i stanowi źródło pomysłów dotyczących dalszego postępowania w danej historii. Doradcą zazwyczaj staje się ktoś z rodziny lub przyjaciół. Mimo że należy do bohaterów drugoplanowych, ma istotny wpływ na przebieg fabuły – za jego pomocą główna postać podejmuje kolejne kroki – dlatego pokazuje się w kluczowych momentach, w chwilach zwątpienia, rezygnacji, impasu.

Warto podkreślić, iż postać doradcy bezpośrednio wiąże się z bohaterami należącymi do ekipy, która reguluje funkcjonowanie miejsc akcji w tekstach organizowanych wokół przestrzeni – pielęgniarki, lekarze (*Pielęgniarki, Szpital*), nauczyciele (*Szkoła*), detektywi (*Zdrady*) stają się dla głównych bohaterów odcinków właśnie doradcami, to oni przejmują inicjatywę i podsuwają rozwiązania swoim podopiecznym. Łączy się to z kreacją miejsca akcji, które staje się osobnym mikroświatem, rządzącym się własnymi prawami, których egzekwowaniem zajmują się osoby z danej ekipy. Ich aktywny udział w losach przydzielonych im podopiecznych

okazuje się niezbędny w procesie przywracania ładu zarówno w życiu bohaterów, jak i w funkcjonowaniu całej przestrzeni.

Eksperci i zawodowcy

Seriale paradokumentalne pełnią funkcję dydaktyczną – zapoznają widzów z (idealizowanym) funkcjonowaniem określonych środowisk zawodowych. Z tych względów postaci należące do omawianych sfer wykonują powierzone im zadania rzetelnie, wykazując zaangażowanie i wysokie kwalifikacje. Wśród zawodowców pojawiających się w tekstach seriali paradokumentalnych wyróżnić można: policjantów, adwokatów, lekarzy i pielęgniarzy, nauczycieli, a także pojedynczych przedstawicieli pewnych zawodów (np. specjalista od *savoir vivre'u* – odcinek 499. serialu *Dlaczego ja?*). Wygląd postaci współgra z pełnionymi zadaniami, otrzymują one atrybuty i stroje wskazujące na wykonywany zawód, co pomaga odbiorcom w odpowiednim zinterpretowaniu przekazu. Należy podkreślić, że bohaterowie ci włączeni są w akcję, a w przypadku osób regulujących funkcjonowanie przestrzeni (*Pielęgniarki, Szkoła, Szpital, Zdrady*) okazują się niezbędnym elementem warstwy fabularnej.

Kondycja serialowej rodziny

Interesującym aspektem seriali paradokumentalnych jest sposób kreacji rodziny – nie zawęża się rozumienia podstawowej komórki społecznej wyłącznie do związku usankcjonowanego prawnie, najważniejsze wydaje się trwanie w relacji z drugą osobą. Zauważalne staje się rozluźnienie obyczajowości, rozwody nie są już tematem tabu ani nie traktuje się ich jako czegoś wyjątkowego czy niespotykanego, również nie są napiętnowane. Związek pary często kończy się małżeństwem (to prototypowa konsekwencja

relacji), lecz małżeństwo nie jest traktowane jako nienaruszalny sakrament.

Konsekwencją liberalizacji układu partnerskiego stają się prezentowane w serialach paradokumentalnych tzw. rodziny patchworkowe, złożone z rozwodników mających już dzieci, którzy zakładają własne związki. Wprawdzie dochodzi do konfliktów na linii dawnych powiązań, lecz nie wpływają one na szczególne promowanie trwałości i niezmienności małżeństwa (co włącza seriale paradokumentalne w dyskurs neoliberalny o rodzinie, o którym traktuje np. BIELIŃSKA-GARDZIEL, 2009). Widoczne rozluźnienie norm społecznych wydaje się konsekwencją zmian w obrębie wspólnoty komunikacyjnej, do której owe teksty są kierowane – na piętnowanie rozwodów w społeczeństwie, w którym są one postrzegane jako coś normalnego, odbiorcy zareagowaliby negatywnie. Ważniejsze dla postaci omawianych tekstów okazuje się posiadanie partnera, zatem w tak ukształtowanym świecie gorsza jest samotność niż związek nieformalny czy drugie, trzecie małżeństwo. Ponadto taka kreacja rodziny (rozbitej, niepełnej, bo również prezentowane są losy samotnych rodziców) uwydatnia dążenie twórców do względnie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości i, co za tym idzie, wzmocnienia iluzji realizmu seriali paradokumentalnych.

Czas i miejsce akcji

Czas akcji

Czas akcji seriali paradokumentalnych nie zawsze jest łatwo mierzalny – sygnały o zmianie wprawdzie są do uchwycenia w narracji (w ramach tekstowych typu: „następnego dnia”, a także w kwestiach narracyjnych), ale

nierz ograniczają się do wskazania upływu jednego bądź kilku tygodni/miesięcy (wykazują pewien stopień uogólnienia). Takie profilowanie akcji, skupiające się na kluczowych dla fabuły zdarzeniach, pozwala na (czasem znaczne) inwersje czasowe, gdy tylko okazuje się to przydatne w przebiegu opisywanej historii. Przeprowadzone analizy pozwalają wskazać dwie tendencje związane bezpośrednio z typem organizacji tekstu.

Teksty organizowane wokół przestrzeni zamykają akcję w kilku, kilkunastu dniach, w zależności od czasu pobytu postaci w danym miejscu¹⁴. W *Zdradach* są to z reguły dwie, trzy doby, gdyż tyle trwają działania śledcze, mające na celu zgromadzenie dowodów w badanej sprawie. Przebieg akcji jest ograniczany trybem funkcjonowania tejże przestrzeni; dla przykładu: ważne wydarzenia z życia pacjentów w serialach *Pielęgniarki* czy *Szpital*, a także uczniów w *Szkole* przerywane są działaniami typowymi dla miejsca rozgrywania historii (zabiegi medyczne czy zajęcia lekcyjne). Takie ograniczenie czasu akcji wydaje się naturalne, wszak teksty imitujące dokument z życia danej przestrzeni nie mogłyby skupiać się przez dłuższy czas na jednej grupie postaci; nadmierna uwaga mogłaby ponadto dezorganizować funkcjonowanie przestrzeni.

Teksty organizowane ze względu na historię nie mają narzuconego limitu trwania fabuły, zależy on bowiem wyłącznie od atrakcyjności wydarzeń i stopnia ich skondensowania. Jeżeli wątek tego wymaga, prezentuje się wydarzenia odległe czasowo, dlatego częstym zabiegiem stają się przeskoki czasowe (od kilku dni nawet do miesięcy). Tekst jednak zostaje tak zaprezentowany, że widz obcuje jedynie z istotnymi wydarzeniami, a zmiany czasu są niemal niewidoczne, wprowadzane jedynie w warstwie narracyjnej. Ciekawym przykładem może być konstrukcja fabularna

¹⁴ Oczywiście, wyjątkiem jest serial *Szkoła*, w którym uczniowie po zakończeniu wątku fabularnego nie kończą nauki.

serialu *Trudne sprawy* – tytuł ten nader często kończy się (*nomen omen*) sprawą w sądzie, dlatego w tychże tekstach przeskok czasowy zależy od przebiegu czynności śledczych i trybu postępowania sądowego.

Akcji głównej towarzyszy również dodana perspektywa czasowa, która pozwala po upływie miesiąca czy kilku miesięcy spojrzeć na koleje losu prezentowanych postaci. Taki zabieg wprowadzono w większości tekstów seriali paradokumentalnych¹⁵, co nawiązuje do techniki obrazowania przypisywanej dokumentom i służy wzmocnieniu realizmu prezentowanej sytuacji (późniejsze losy postaci pozwalają w innym świetle, w sposób obiektywizujący spojrzeć na ukazywaną historię).

Miejsce akcji

W odniesieniu do miejsca akcji trudno wskazać wiążącą tendencję, która przejawiałaby się w każdym z analizowanych tekstów. Seriale organizowane wokół przestrzeni oczywiście ograniczają miejsce do obiektu, w którym postaci się znajdują (w *Szpitalu* i *Pielęgniarkach* jest to szpital, *Szkoła* nie wymaga wyjaśnień, *Pamiętniki z wakacji* opowiadają o przeżyciach na hiszpańskiej wyspie wypoczynkowej Gran Canaria).

W pozostałych tekstach miejsce akcji bądź w ogóle nie jest podawane (zabieg częsty dla serialu *Dzień, który zmienił moje życie*, przypuszczalnie ze względu na relatywną krótkość prowadzonych wątków fabularnych), bądź ogra-

¹⁵ Wyjątkiem są *Pamiętniki z wakacji*, co tłumaczyć można skoncentrowaniem fabuły wokół problemów miłosnych, które nie wymagają przedstawienia późniejszych losów postaci (ich wprowadzenie mogłoby narazić serial w przypadku utwierdzenia idyllicznego losu pary na brak realizmu bądź też na niepotrzebne inicjowanie następnych problemów, a zatem otwieranie kolejnych wątków, gdyby doszło do rozstania).

nicza się do przytoczenia nazwy miasta – w obserwowanym materiale wskazać można przykłady: Płock, Pabianice, Szczecinek, Bełchatów, Warszawa, Katowice, Lublin, Chrzanów itp. Wymienione miejscowości należą zarówno do metropolii, jak i do mniejszych miejscowości, są to jednak obszary miejskie. Zaskakujący wydaje się brak w tym zestawieniu wsi i pomniejszych gmin; zjawisko to tłumaczyć można profilowaniem potencjalnego odbiorcy, a także wyborem najbardziej stereotypowego, tym samym w pewien sposób przezroczystego miejsca akcji – wieś czy miejscowość bardzo charakterystyczna mogłaby niepotrzebnie odwracać uwagę od fabuły oraz wpływać na kształt czy odbiór prezentowanych treści i postaci (np. zajmowanie stereotypowo pejoratywnego stanowiska wobec nieurbanizowanych przestrzeni). Miasta pełnią funkcję przede wszystkim tła wydarzeń, zatem ich zróżnicowanie służy jedynie ukazaniu powszechności prezentowanych historii i podkreśleniu, że prezentowane losy mogą dotyczyć każdego z widzów.

Fikcja czy rzeczywistość?

Serial paradokumentalny, z racji łączenia żywiołu serialu i dokumentu, wymaga ustalenia zakresu fikcyjności prezentowanych treści. Pozornie sprzeczne sfery komunikacji medialnej zespajają się w omawianych tekstach w całość dynamiczną, wielobarwną. Janina Fras w swoich rozważaniach proponuje podział treści przekazów medialnych i dziennikarskich na: informacyjną, oceniająco-wartościującą oraz ludyczną (FRAS, 2013: 112–113). Serial paradokumentalny realizuje każdy z typów treści, co wynika z jego hybrydycznego charakteru: funkcję poznawczą uwydatnia technika obrazowania dokumentu, perswazyjną – rozbudo-

wana warstwa narracyjna, w której *expresis verbis* wyrażane są sądy dotyczące bohaterów i ich działań, rozrywkową zaś – specyfika poruszanych wątków fabularnych, nieraz nacechowanych humorystycznie.

Istotne w świetle przeprowadzonych analiz okazuje się to, że teksty serialu paradokumentalnego w centrum stawiają określony problem, konflikt. Nie jest to zatem rejestracja codziennego, pozbawionego przełomów życia – pozorną zwyczajność, wręcz przeciętność losów pokazywanych postaci przełamuje się, wprowadzając wybrane wydarzenie, które burzy spokój bohaterów. Nie wydaje się to niczym wyjątkowym, wszak materiałem przekazów telewizyjnych stają się emocjonujące historie, które umożliwiają przyciągnięcie uwagi widzów. Odpowiednia kreacja postaci imitujących tzw. przeciętnego człowieka i postawienie tychże w sytuacjach trudnych, zmuszenie do podjęcia walki o przywrócenie harmonii w swoim życiu zawiera istotę poziomu kognitywnego serialu paradokumentalnego – jest on opowieścią o dążeniu do spokoju, równowagi.

Ciekawą tezę dotyczącą aspektu ideacyjnego seriali telewizyjnych wysnuwa Alicja Kisielewska, przyrównując te teksty do *Biblia pauperum* i uzasadniając rozważania podobieństwem płaszczyzny komunikacyjnej (połączenie kodów werbalnego i ikonicznego), relacji pragmatycznej (celem swoista misja społeczna: przekazanie uznanych prawd społecznych), silną kodyfikacją świata przedstawionego oraz prezentowaniem jednoznacznych wartości i sądów dotyczących rzeczywistości (KISIELEWSKA, 2008). Pomysł ten uświadamia znaczną perswazyjność omawianych utworów – zadaniem ich okazuje się nie wierna rejestracja rzeczywistości (co mogłoby przemawiać za realnością przekazu, której wyłącznie iluzję buduje serial paradokumentalny), lecz przedstawienie pewnego repertuaru wskazówek i pouczeń, który miałby zastąpić tradycyjne instytucje dydaktyczno-moralizatorskie. Byłaby to realizacja tytułowego dla niniejszej pracy „mówienia od rzeczy” o rzeczywistości

– prezentacja świata przedstawionego dalekiego od rzeczywistości pozajęzykowej, mocno stypizowanego i uproszczonego, jednakże przy zachowaniu konwencji dokumentu, kreacji iluzji realizmu. Fakt ten może tłumaczyć konstrukcję aspektu tematycznego seriali paradokumentalnych.

Poziom stylistyczny serialu paradokumentalnego

Aspekt stylistyczny gatunku serialu paradokumentalnego wydaje się kłopotliwy przy zastosowaniu perspektywy lingwistycznej. Konstrukcja tego wzorca opiera się wszak na połączonych z sobą na zasadzie synergii elementach kodów werbalnego, muzycznego i ikonicznego (LOEWE, 2013: 289–295). Oczywiście, możliwe są badania nad stylem cząstek audialnych czy wizualnych¹, tak jak prowadzi się obserwacje nad wszelkimi tekstami kultury², jednak ze względu zarówno na ograniczenia wynikające z formy niniejszej pracy, jak i na pewną, wskazaną w toku rozważań, nadrzędność *verbum* organizującego całość tekstu i podporządkowującego sobie pozostałe kody, analizom stylistycznym poddano wyłącznie wypowiedzi bohaterów i warstwę narracyjną³. Poczynione uwagi warto uzupełnić informacją o statusie słowa w komunikatach telewizyjnych

¹ O możliwościach i ograniczeniach takich badań w dyskursie medialnym (przede wszystkim o problemie oddzielenia warstwy strukturalnej od stylistycznej) traktuje praca Janiny FRAS (2013: 113).

² Przykładem badań nad aspektem stylistycznym wzorca tekstu telewizyjnego (prognozy pogody) może być artykuł Kingi BANDEROWICZ (2008: 243–245).

³ Praktyka ta nie jest niczym odosobnionym w badaniach nad tekstami medialnymi – w podobny sposób (z pominięciem elementów niewerbalnych) analizuje styl Monika SKARŻYŃSKA w monografii poświęconej reportażom telewizyjnym (2011: 161–195).

– wprowadza ono dramaturgię i reguluje funkcjonowanie pozostałych elementów (GROCHULSKA, 2004: 431), co tłumaczy jego nadrzędną rolę w analizowanym materiale.

Obserwacja przekazu telewizyjnego wymusza również rezygnację z zagadnień stylu autora i poszczególnych tekstów, odcinków, a nawet tytułów (zob. WITOSZ, 2009: 255–264), gdyż specyfika medium wpływa na zatarcie czy też przeniesienie instancji nadawczej z konkretnej osoby (scenopisarza, reżysera, producenta) na poszczególną stację – ekipa produkcyjna działa na zlecenie telewizji, a ta, emitując program, staje się faktycznym nadawcą komunikatu. Ponadto wielość odcinków tego samego tytułu i ich wysokie podobieństwo z innymi serialami danej konwencji nie pozwalają na wyznaczenie stylu konkretnego tekstu.

Żywioł potoczności

Analizy zgromadzonego materiału⁴ jednoznacznie potwierdzają dominację stylu potocznego w warstwie werbalnej serialu paradokumentalnego. Oczywiście, stanowi to cechę współczesnych komunikatów medialnych, o czym pisze Janina FRAS (2013: 41):

Ekspansja potoczności jest dziś jednak nieunikniona wobec procesów demokratyzacji i unifikacji do niedawna rozłącznych obszarów komunikacji, zwłaszcza prywatnego i publicznego; można mówić już tylko o etapach tejże ekspansji: nasileniu (obecnie) i słabnięciu (być może wkrótce).

⁴ Materiał stanowiący podstawę rozważań został wyekscerpowany bezpośrednio z analizowanych audycji, stąd możliwe nieznaczne błędy wynikające z konieczności przepisywania kwestii ze słuchu.

Jakkolwiek nie zaskakuje to w wypowiedziach bohaterów – wszak obserwowane teksty prezentują obraz prototypowego przedstawiciela danej wspólnoty komunikacyjnej – to w odniesieniu do warstwy narracyjnej potoczność wydaje się czymś niezgodnym ze strukturą gatunku, kojarzonego (w efekcie przynależności do techniki obrazowania charakterystycznej dla dokumentu) z obiektywizacją treści, które konotują styl oficjalny. Dopiero dokładne przyjrzenie się konkretnym wypowiedziom pozwala na zrozumienie przyczyn wyboru stylu potocznego jako przewodniego dla serialu paradokumentalnego.

Przeprowadzone badania opierają się na ustaleniach dotyczących stylu potocznego, jego realizacji i funkcji w tekstach, a podejmowanych przez wielu językoznawców (zob. np.: BARTMIŃSKI, 2001; WARCHAŁA, 2003; WILKOŃ, 2004; ZDUNKIEWICZ-JEDYNAK, 2008). Materiał realizuje cechy potoczności, zatem wydaje się słuszne ograniczenie rozważań do wymienienia przykładów obrazujących funkcjonowanie stylu oraz skupienie się wyłącznie na bardziej intrygujących aspektach *verbum*. W niniejszej pracy przyjęto koncepcję stylu potocznego, wedle której jest on kategorią semantyczno-kulturową, nośnikiem tzw. naiwnego obrazu świata, przekazuje repertuar sądów dotyczących systemu światopoglądowego i aksjologicznego (ZDUNKIEWICZ-JEDYNAK, 2008: 97).

Styl narracji

Styl wypowiedzi warstwy narracyjnej zaskakuje wysokim udziałem potoczności. Wydawać by się mogło, że w wypowiedziach narratora (para)dokumentu, narratora, który winien dążyć do obiektywizmu przekazu, prym wiedzie styl oficjalny, przypisany właśnie komunikatom

nienacechowanym emocjonalnie i realizującym przede wszystkim funkcję poznawczą. Walery PISAREK (1994: 17) akcentuje istotną cechę tegoż stylu, która przejawiałaby się w pełnionej w wypowiedziach roli swoistego rzeczownika kogoś (osoby) lub czegoś (zdarzenia, sprawy), co tym bardziej przemawiałoby za stosownością posłużenia się stylem oficjalnym w omawianym wzorcu. Jednak teksty serialu paradokumentalnego uwydatniają w narracji przede wszystkim styl potoczny, oficjalność zachowując jedynie w ramie wypowiedzi, co w praktyce przekłada się na takie cechy, jak: wewnętrzne uporządkowanie, zachowanie kohezji i koherencji, dbałość o precyzję komunikowanych treści, udział elementów metatekstowych. Potoczność przejawia się w charakterystycznych środkach językowych, np. ekspresywnej leksyce, które zostają wpisane w formę stylu oficjalnego, m.in. odpowiednią składnię i układ tekstu. Taki zabieg widoczny jest na obydwu poziomach narracji: mówionej i pisanej, choć w nieco innym stopniu i w innych proporcjach.

Narracja mówiona

W warstwie narracji mówionej wyznaczyć można dominujące cechy stylu potocznego, którym towarzyszą elementy stylu oficjalnego⁵. W obrębie drugiego z wymienionych wskazać można przede wszystkim:

1) na poziomie fonetycznym:

- dbałość o warstwę brzmieniową komunikatu (brak błędów w zakresie wymowy, staranność wypowiedzi,

⁵ Wyjątkiem serial *Nieprawdopodobne, a jednak*, w którym narratorem jest postać pierwszoplanowa, relacjonująca wydarzenia z własnego życia. Jej wypowiedź przypomina kwestie innych bohaterów, zatem nie będzie ona brana pod uwagę w niniejszych rozważaniach (tym bardziej, że taki typ narracji należy do elementów epizodycznych wzorca).

co z pewnością wynika z funkcji narracji: objaśniającej i interpretującej wydarzenia),

- dostosowanie wypowiedzi do prymarnej funkcji poznawczej dzięki wyeliminowaniu środków emfatycznych,
- brak nacechowania emocjonalnego czy wyrażanego w ten sposób wartościowania, brak środków parazykowych;

2) na poziomie leksykalnym:

- duża częstotliwość występowania elementów meta-tekstowych, tranzycji, porządkujących wypowiedź i pozwalających odnaleźć się odbiorcy w danym momencie fabularnym (*po przerwie, w następnym odcinku, w tym samym czasie*, „Nasza Szkoła jest online. Wpadnij do nas” – *Szkoła*, „Miesiąc później. Ponownie spotykamy Maję i Janusza. Starzy przyjaciele stali się dobraną parą” – *Dlaczego ja?*, odcinek 414., „Już za chwilę poznamy nowych bohaterów” – *Dzień, który zmienił moje życie*);

3) na poziomie składniowym:

- zdania pojedyncze lub złożone podrzędnie,
- konstrukcje złożone, często oparte na stronie biernej (*została zrabowana, został brutalnie pobity*),
- liczne peryfrazy pozwalające unikać powtórzeń (*młoda kobieta*),
- konstrukcje paralelne, zapewniające spójność przekazu i służące streszczeniom,
- korzystanie z pytań retorycznych, które budują napięcie i spełniają funkcję retardacyjną („Kelner uśmiecha się na ich widok. Czy pozwoli im zjeść śniadanie?” – *Pamiętniki z wakacji*, odcinek 34.).

Styl oficjalny w pewien sposób tworzy ramę dla całości wypowiedzi, ta zaś wypełniona zostaje elementami charakterystycznymi dla stylu potocznego. W warstwie narracji mówionej potoczność widoczna jest na poziomie leksykalnym; wyraża się w takich środkach, jak:

- liczne potocyzmy i kolokwializmy: *gadanina*, [ktoś] *wyczerpany nerwowo*, *(nie) mieć dziewczynę(y)*, *opuścić w panice miejsce*, *być w szoku*, [ktoś] *kompletnie wykończony*, *flirtować z kimś*, „*Lucyna wstydzi się, że tak ostro naskoczyła na niewinnego lekarza, który nie miał nic wspólnego z prezentami pojawiającymi się w tajemniczy sposób na oddziale*” (*Pielęgniarki*, odcinek 16.);
- frazeologizmy i utarte, zleksykalizowane jednostki: *los uśmiechnął się do kogoś*, *wylewać żale*, *chwila sam na sam*, *nadzieja legła w gruzach*, *przygody miłosne*, *zasypywać kogoś pytaniami*, *stracić radość życia*, *coś poszło po czyjejś myśli*, „*Specjalista Łukasz jak zawsze spisał się na medal*” (*Zdrady*, odcinek 5.);
- przymiotniki wartościujące, jednoznacznie oceniające postaci: *skromny taksówkarz*, *zdesperowana [kobieta]*, *rezolutna gimnazjalistka*, *paskudny podrywacz*, „*Rozpieszczony macho z dobrego domu złości nastolatkę jak tylko może i ośmiesza ją przed jej wielkim idolem Kubą*” (*Trudne sprawy*, odcinek 378.);
- gry słowne, zwiększające atrakcyjność i wartość humorystyczną przekazu: „*Popijając piwo, 21-latek wylewa wszystkie swoje żale*” (*Dlaczego ja?*, odcinek 243.), „*Julia nie spodziewa się, że idzie na spotkanie z rozczarowaniem*” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 21.), „*To, co nie miało się zdarzyć, właśnie teraz się dzieje*” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 69.).

Wskazana potoczność funkcjonuje nader płynnie w obrębie (pozornie ją wykluczającej) oficjalności przekazu. Wprowadzone liczne potocyzmy nie wpływają na umniejszenie powagi i ważności słów narratora, wydają się w pewien sposób przezroczyście w komunikatach. Być może wrażenie to wynika zarówno ze spójności cech językowych warstwy narracyjnej z wypowiedziami postaci, z dbałości o układ i przejrzystość całości tekstu, z zachowania spójności, jak i ze sposobu, w jaki wygłaszają kwestie wybrani lektorzy (z poprawną dykcją).

Narracja pisana⁶

Warstwa narracji pisanej, umieszczana głównie w ramach tekstowych, również wykazuje cechy zespolenia stylu potocznego ze stylem oficjalnym, jednakże drugi z wymienionych wydaje się mocniej ugruntowany niż w mowie narratora. Można przypuszczać, że wynika to z silnie zaznaczonej formy graficznej, z uporządkowania typografii komunikatu, która wymusza schematyzm i ogranicza możliwości włączania kolokwializmów w wypowiedź. Niemniej i one się zdarzają.

Styl oficjalny uwydatnia się przede wszystkim w graficznym układzie komunikatu – *verbum* wpisane w ramkę tekstową, jeżeli składa się z dwu fraz, rozmieszczone jest w dwu następujących po sobie wersach, z czego pierwszy zawiera podstawowe dane postaci (imię, nazwisko i w określonych przypadkach wiek), drugi zaś może przekazywać informacje należące do jednego z 5 typów:

- 1) informacje dotyczące przebiegu fabuły, relacji postaci do wydarzeń:

Jadwiga Pilarczyk (42 l.)

zataiła przed mężem swoją przeszłość

Dlaczego ja?, odcinek 243.

Joanna Wiącek (38 l.)

koledzy Mai przebierali się w jej ubrania

Dlaczego ja?, odcinek 376.

Kamila Łabędzka (18 l.)

chce udowodnić Damianowi, że nie jest „pustą lalką”

Pamiętniki z wakacji, odcinek 17.

Grażyna Deresz (55 l.)

jej mąż chciał wytłumaczyć synowi jak używać prezerwatywy

Pamiętniki z wakacji, odcinek 26.

⁶ W podrozdziale zachowano pisownię oryginalną przytaczanych cytatów.

2) pytania retoryczne dotyczące przebiegu fabuły:

Janusz Kiestrzyń (39 l.)

czy przyjaciółka wprowadzi go w „świat seksu” ?

Dlaczego ja?, odcinek 414.

Kamil Pasternak (17 l.)

czy odnajdzie swojego biologicznego ojca ?

Trudne sprawy, odcinek 124.

Beata Szymańska (38 l.)

czy jej partner handluje narkotykami ?

Trudne sprawy, odcinek 200.

3) informacje dotyczące postaci, ich statusu, zawodu, koligacji z innymi bohaterami:

Kamila Pilarczyk (21 l.)

córka Bogdana

Dlaczego ja?, odcinek 243.

Julita Zakrzewska (42 l.)

naczelnia pielęgniarka

Pielęgniarki, odcinek 4.

DAMIAN SOBCZAK

ratownik medyczny

Szpital, odcinek 14.

Klaudia Daniela Berger

adwokat

Trudne sprawy, odcinek 456.

4) cytacje wypowiedzi postaci (mowa niezależna):

Mariusz Szpak (39 l.)

„Joanna myśli, że mogę się kochać w każdej chwili”

Dlaczego ja?, odcinek 376.

Paulina Szymańska (19 l.)

„moja matka jest skrajnie nieodpowiedzialna”

Trudne sprawy, odcinek 200.

Aneta Suchy (16 l.)

„przecież żadna praca nie hańbi !”

Trudne sprawy, odcinek 491.

5) mowa zależna dotycząca przeżyć i sądów postaci:

Joanna Wiącek (38 l.)

czy Mariusz nie chce mieć więcej dzieci ?

Dlaczego ja?, odcinek 376.

Ziemowit „Sofokles” Krajewski (23 l.)

uważa, że Agata jest dla niego stworzona

Pamiętniki z wakacji, odcinek 34.

Ponadto w ramach tekstowych zawarte są informacje o charakterze metatekstowym: w poprzedniej części, po prze-rwie, w tym odcinku, logo serialu, a w napisach końcowych podaje się dane standardowe dla produkcji telewizyjnych oraz istotną dla poczynionych obserwacji informację o fikcyjności przedstawianych treści: „Historie przedstawione w programie inspirowane są prawdziwymi wydarzeniami. Wszystkie miejsca i nazwiska zostały zmienione na potrzeby programu” (*Dzień, który zmienił moje życie*), „Wszelkie miejsca, osoby i sytuacje zamieszczone w serialu są fikcyjne, a jakiegokolwiek podobieństwa do istniejących są zupełnie przypadkowe i niezamierzone” (*Pielęgniarki*), „ZBIEŻ-NOŚĆ OSÓB I NAZWISK JEST PRZYPADKOWA” (*Szkoła*), „Wszelka zbieżność osób, nazwisk, miejsc i sytuacji jest przypadkowa” (*Ukryta prawda*).

Styl potoczny ujawnia się w narracji pisanej w licznych błędach językowych, głównie interpunkcyjnych (spacja przed znakiem zapytania czy wykrzyknikiem, błędne cudzysłowy, brak przecinków), oraz w wykorzystanej leksyce

potocznej, gdy ta nie wchodzi w skład mowy niezależnej (przykładem frazeologizmy: *ożenić się z czarną wdową, rozbić małżeństwo, pusta lalka*).

* * *

Zaskakujące połączenie stylu potocznego ze stylem oficjalnym w warstwie narracyjnej wydaje się zabiegiem świadomym i celowym twórców seriali paradokumentalnych. Wyjaśnienia tego zjawiska upatrywać można w specyfice sytuacji komunikacyjnej, związanej z oficjalnością. Walery PISAREK (1994: 17) podkreśla ponadczasowość i oderwanie od ograniczeń czasu i miejsca w stylu oficjalnym – brak wymienionych cech w narracji otwiera serial paradokumentalny na styl potoczny, który okazuje się lepiej służyć komunikatom dotyczącym prezentacji treści oscylujących wokół codzienności i losów tzw. przeciętnych osób. Styl oficjalny jednak nie zanika, nadal pełni nader ważne funkcje w analizowanym tekście.

Przyczyn połączenia obydwu stylów upatrywać można również w specyfice medium telewizji. Bogusław DUNAJ (1994: 24) tak definiuje kategorię oficjalności:

Oficjalność lub nieoficjalność komunikacji językowej jest uwarunkowana relacjami istniejącymi pomiędzy członkami grupy, granymi przez nich rolami społecznymi oraz słabszą lub silniejszą więzią społeczną. [...] Relacja instytucjonalna, a także nieinstytucjonalna połączona z brakiem więzi determinuje oficjalność sytuacji.

Telewizja bez wątpienia jest instytucją – zatem przystoi jej styl oficjalny wypowiedzi. Współcześnie jednak przyjmuje się strategię komunikacyjną, wedle której medium dąży do zbudowania trwałej więzi z odbiorcą i do wzbudzenia w nim poczucia bliskości, niemal familiarności – fakt ten uprawnia nadawców tekstów serialu paradokumentalnego do odwołania się do potoczności w kreowanych komunika-

tach. Takie połączenie statusu telewizji z pełnioną przez nią funkcją w danej wspólnocie komunikacyjnej prowadzi do połączenia stylu oficjalnego ze stylem potocznym w warstwie narracyjnej.

Ponadto konstruowanie ramy wypowiedzi opartej na stylu oficjalnym służy uwydatnieniu charakteru dokumentalnego i podkreśleniu iluzji rzeczywistości (narratorem jest ekspert), z kolei wypełnienie jej potocyzmami pomaga zrozumieć odbiorcy tekst i pozwala zbudować silną więź z potencjalnym widzem (dlatego że nadawca używa tej samej mowy, którą posługuje się odbiorca). Również zaskakujące frazy umieszczane głównie w ramach tekstowych (w narracji mogą być nieuchwytnie) wzmacniają humorystyczny wymiar serialu paradokumentalnego i dzięki niemu skutecznie zapadają odbiorcom w pamięć.

Styl wypowiedzi bohaterów

Styl wypowiedzi bohaterów należy bez wątplenia do stylu potocznego, co wynika zarówno z charakteru serialu paradokumentalnego (który z założenia ma przedstawiać życie tzw. przeciętnego człowieka), jak i z prymarnej funkcji omawianego gatunku, jaką jest zapewnianie odbiorcom łatwej rozrywki, niewymagającej nadmiernego wysiłku intelektualnego. W zagadnieniu stylu wypowiedzi bohaterów warto przyjrzeć się dwóm aspektom: stylowi bohaterów głównych oraz ekspertów pojawiających się w tekstach.

Główni bohaterowie

Wypowiedzi bohaterów realizują większość cech stylu potocznego. Z tego względu wydaje się słuszne jedynie wy-

mienienie przykładów popierających tę tezę oraz podanie przyczyn tego zjawiska. O stylu potocznym mowy postaci zaświadcza:

1) na poziomie fonetycznym⁷:

- liczne środki parajęzykowe, zająknięcia, dłuższe pauzy,
- niewyraźna lub błędna wymowa (zwłaszcza wygłosowych nosówek),
- liczne uproszczenia w wymowie ciągów spółgłoskowych⁸;

2) na poziomie gramatycznym:

- uproszczenia zaimka zwrotnego *się* (*se wziął*),
- podwójne orzeczenia (*wziął i wiedział, weź nie rób wstydu*),
- błędna odmiana jednostek („I komu się oberwało? Oczywiście – mi” – *Dlaczego ja?*, odcinek 594.),
- łączenie końcówek fleksyjnych z częstką *-że* (*żeśmy rozmawiali, żeśmy mieli*),
- używanie mianownika w funkcji wołacza (nieodmianie imion postaci);

3) na poziomie leksykalnym:

- liczne zaimki wskazujące, służące podkreśleniu sytuacji nadawczo-odbiorczej,
- silna emocjonalność użytych środków, m.in. wulgaryzmy⁹, ekspresywizmy (*Jezu, super, kurde, Boże, czad, normalnie!, Matko Boska!, ja pierdzielę!, masakra, cholera*), inwektywy (*wredna żdzira, głupia krowa, smarkula, głupie babsko, idiota, niezły miglanc, popieprzony melomanik*,

⁷ Być może cechy te wynikają z amatorskiego charakteru prezentowanej gry aktorskiej, jednakże samo zaangażowanie osób nie-doświadczonych w zawodzie aktora do pracy na planie serialu paradokumentalnego świadczy o zamiarze zachowania właśnie takiej wymowy bohaterów tekstów.

⁸ Co oczywiście wynika również z cech języka mówionego (ZDUN-KIEWICZ-JEDYNAK, 2008: 24–25).

⁹ Omówione szczegółowo w punkcie *Homo vulgaris* niniejszego rozdziału.

- gnój, palant, suko!, wieśniak, leszczyk, szmata, pierdołowaty braciszek, pieprzony despota, pedał, lesbijka, lesba, cholera jedna, łajzo jedna!, oblech, przydupas),*
- jednostki intensyfikujące przekaz (*totalnie, naprawdę, strasznie, fajnie, super, głupio, na serio, mieć serdecznie dosyć, „Wtedy się naprawdę bardzo wystraszyłam” – Dlaczego ja?, odcinek 243., „Normalnie przesadził, no przesadził, no” – Dlaczego ja?, odcinek 414.),*
 - specyficzne zawołania, odwołujące się do zbiorów ogólnych (np. *chłopie, kobieto, człowieku),*
 - elementy fatyczne (*rozumiesz?, słuchaj!, wiesz, żartujesz!),*
 - deminutywy (*owinęła wokół paluszka, ubieraj butki, mi-siaczku, Olguś, Robercik),*
 - frazeologizmy i innowacje frazeologiczne (*owinąć wokół paluszka, kamień spadł mi z serca, być źle wychowanym, robić z kogoś wariata, wypożyczyć kogoś ‘poprosić o rozmowę’, tyrać jak wół, młoda godzina, zachowywać się jak dzieci w mgłę, biegać jak kot z pęcherzem, „Ona dossierowała się do mnie jak jakaś pijawka” – Pamiętniki z wakacji, odcinek 38., „No proszę, jak to mówią: cicha woda brzegi rwie!” – Pielęgniarki, odcinek 55.),*
 - kolokwializmy (*robić panikę, szukać zadymy, pornole, superkumpel, porażka totalna, masz w sumie rację, niezłe ciacho, robić ‘pracować’, podpieprzyć sprzęt, trafić do kicia, coś jest na legalu, w każdym bądź razie, wypaplać, fucha, robić ten teges ‘uprawiać seks’, wylajtować się ‘uspokoić’, chata ‘dom’, drzeć z kogoś łacha ‘śmiać się z kogoś’, chory pomysł, spoko, być w szoku, gimbus, olać kogoś, sorry, mieć coś w dupie, robić wstyd, siara, wyglądać tragicznie, przeginać, fochy, kitować kogoś ‘okłamywać’, korpostresy, „Kompletnie cię nie ogarniam, chcesz z dwoma naraz?” – Szkoła, odcinek 54., „Jestem tutaj tylko dlatego, że mi baba fiksuje!” – Szpital, odcinek 85., „To mi w ogóle nic nie pasowało” – Dlaczego ja?, odcinek 243., „On tyle dup w życiu wyrwał, że to jest szok” –*

Pamiętniki z wakacji, odcinek 34., „Ta dziewczyna była patologiczna” – *Dlaczego ja?*, odcinek 376., „Bla, bla, bla, skończysz się w końcu drzeć?!” – *Dlaczego ja?*, odcinek 376., „On naprawdę jest chory na umyśle!” – *Trudne sprawy*, odcinek 456.);

4) na poziomie składniowym:

- zdania pojedyncze lub złożone współrzędnie, często niedokończone („Pamiętam, wiesz, to było tak dawno, słuchaj, że... że, bardzo miłe wspomnienia tylko zostały...” – *Dlaczego ja?*, odcinek 414., „Jak córka poprosiła o te pieniądze, to myśla... to się zastanawiałam, myślałam, że one będą u niej bezpieczne” – *Dlaczego ja?*, odcinek 594.),
- równoważniki zdań („Szybko ze mną rozwód, później ślub z tą Jadwigą...” – *Dlaczego ja?*, odcinek 243.),
- powtórzenia („Ta kobieta wyglądała na normalną, zdrową kobietę” – *Dlaczego ja?*, odcinek 243.),
- zdania tworzone spontanicznie, bez przygotowania,
- zawieranie w toku wypowiedzi kwestii konotujących naiwny obraz świata i przedstawiających stereotypowe sądy („Każdy popełnia swoje w życiu błędy” – *Dlaczego ja?*, odcinek 243., „No tak, dziecko nie zawsze jest malutkie, różowe i kochane, tylko najpierw... tylko dorasta” – *Dlaczego ja?*, odcinek 376., „Jeżeli chodzi o seks, to naprawdę nie jest ważne, kto ma co pod czaszką, tylko jak jest wyposażony przez naturę” – *Dlaczego ja?*, odcinek 414., „Ojcowie są po to, by pomagać swoim córkom, a nie im utrudniać i przeszkadzać” – *Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 2., „Odrobina szaleństwa jeszcze nikomu nie zaszkodziła” – *Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 78., „Słuchaj, biznes to biznes, tutaj wszystkie chwytły są dozwolone, tak jak na wojnie” – *Nieprawdopodobne, a jednak*, odcinek 6., „Spoko, spoko, pamiętasz zasadę: mała klata, wielki ptaszek?” – *Pamiętniki z wakacji*, odcinek 34.),

- specyficzna gra słowna, często pełniąca funkcje humorystyczne („Wiesz, moją pasją są zapasy... we dwoje...” – *Dlaczego ja?*, odcinek 414., „Wiem, że moje chłopaki nic nie ukradli. Dałbym sobie za nich rękę uciąć. Może nie zawsze... a może bym nie miał rąk już wtedy” – *Dlaczego ja?*, odcinek 499., „To w mordę misia, całuj w czoło, tu!” – *Dlaczego ja?*, odcinek 594., „Co ty masz, co ty masz?! Ja, kurwa, mam cynk codziennie, że Elvis Presley żyje!” – *Nieprawdopodobne, a jednak*, odcinek 10., „Ja mam pomysła” – *Pamiętniki z wakacji*, odcinek 26., „Co ona myśli, że ja nie wiem, co to *fallus*? Oczywiście, że wiem, przecież czytałam książki. Z murzyńskiego przekładając na polski, to oznacza: drzewko szczęścia!” – *Pamiętniki z wakacji*, odcinek 41., „Ja nie mam problemu z Szymonem, to on ma problem z całym światem!” – *Szkoła*, odcinek 1., „Złapała mnie na brzuch, którego do tej pory nie ma!” – *Ukryta prawda*, odcinek 155., „Czasami ma może słuszną rację” – *Zdrady*, odcinek 39.).

W wypowiedziach bohaterów zaskakuje jednorodność stylu, która jest niezależna od pochodzenia, statusu, wieku, płci czy innych zmiennych postaci – zarówno osoby niewykształcone, jak i piastujące wysokie stanowiska wyrażają się w omawianych tekstach w ten sam sposób. Taką strategię twórców tłumaczyć można chęcią wzmocnienia iluzji realizmu („prawdziwe” historie nie mogą podlegać korekcie, każda ingerencja mająca na celu estetyzację czy przynajmniej uporządkowanie wypowiedzi mogłaby być odebrana jako osłabienie wrażenia obcowania z rzeczywistością) oraz dostosowaniem stylu wypowiedzi do projektowanego odbiorcy (należy pamiętać, że seriale paradokumentalne adresowane są do jak najszerzego grona widzów). Ponadto omawiane teksty bardzo często są źródłem łatwo osiągalnej rozrywki, którą zapewniają m.in. liczne błędy językowe. Należy również pamiętać, że seriale paradokumentalne nie cechują się szczególnym stopniem artyzmu, są produkcjami

niezwykle popularnymi, zatem brak redakcji może wynikać z kwestii ekonomicznych.

Eksperci

Eksperci rozumiani są jako osoby komentujące wydarzenia, biorące udział w akcji, które jednak tylko spełniają określone funkcje (stają się uosobieniem swojego zawodu, np. policjanta, nauczyciela, adwokata; nie jest ważna ich podmiotowość), nie stanowią części zarysowanej intrygi. Styl ich wypowiedzi przypomina nieco zabawną hybrydę stylu oficjalnego ze stylem potocznym. Postaci pełniące tak ważne funkcje w tekście (odpowiadają za wprowadzanie porządku i przestrzeganie prawa, zapewniają również powrót do równowagi i harmonii świata przedstawionego) powinny wyrażać się w sposób oficjalny i staranny. Materiał badawczy wskazuje jednak, że nadrzędnym stylem wypowiedzi ekspertów jest właśnie potoczność (zbieżna z cechami wypowiedzi bohaterów głównych), w którą włączono elementy wybranych profesjolektów (głównie profesjonalizmy, kancelaryzmy, scjentyzmy):

Wiedziałem, że nic z tego nie wyjdzie, że panowie nie mają żadnych szans, żeby to pokonać. Nie mają elementarnych podstaw. Nie mają żadnych możliwości złapania tego wszystkiego, o co chodzi w *savoir vivre*. Powiedzmy sobie szczerze: nic z tego nie wyszło. A szkoda.

Ekspert ds. etykiety – *Dlaczego ja?*, odcinek 499.

[...] był normalnie biały dzień. Nie mogę uwierzyć, że nikt się tam nie kręcił. Musimy dokładnie zbadać to zajście.

Policjant – *Dlaczego ja?*, odcinek 594.

Chciałem ogłosić wam coś ważnego, dobrze? Także będę teraz mówił **boldem**! Uważajcie!

Nauczyciel – *Szkola*, odcinek 31.

Włączony w tok wypowiedzi profesjolekt służy przede wszystkim zwróceniu uwagi na zawód, jaki wykonuje postać (wybrane leksemy pełnią funkcję głównie identyfikacyjną), a ponadto wzmacnia kreację bohatera, wrażenie profesjonalizmu i posiadania odpowiednich kwalifikacji. To zaś okazuje się ważne, pozwala bowiem w pozytywny sposób zaprezentować przedstawicieli służb państwowych (co oczywiście pełni funkcję dydaktyczną).

Inne aspekty poziomu stylistycznego

Homo vulgaris

Znaczne rozluźnienie norm społecznych we współczesnym dyskursie medialnym wpłynęło na obniżenie kultury wypowiedzi. Badacze akcentują silny wpływ mediów masowych na ekspansję leksyki wulgarnej (MAJKOWSKA, 2000: 235–237), toteż jej udział w tekstach telewizyjnych nie zaskakuje. Jednakże stosunkowo częste sięganie do tego zasobu słownictwa (62% analizowanych odcinków włącza je w obręb poziomu werbalnego) w utworach seriali paradokumentalnych, które emitowane są w ciągu dnia i w czasie promowanym w ramówce, może budzić co najmniej niepokój. Wulgaryzmów używają postaci bez względu na wiek czy status społeczny.

Wśród obecnych w warstwie werbalnej wulgaryzmów wymienić można przykładowo: *kurwa*, *kuźwa*, *skurwiel*, *spierdolić coś*, *wypierdalać*, *pierdolony*, *pierdolić* ('gadać'), *zapiierdalać* ('intensywnie pracować'), *rozpierdzielać* ('niszczyć'), *podpieprzyć*, *popieprzony*, *ktos pieprzy o czymś* ('ktoś mówi o czymś'), *pieprzyć się z kimś* ('uprawiać seks'), *spieprzać* ('uciekać'), *ruchać kogoś* ('uprawiać seks'), *gównu*, *suka*, *chuj*, *robić kogoś w chuja*, *wypierniczyć*, *zjechać*, *jeb*, *zajebista*, *dupa*, *przydupas*.

Nie są one wyjątkowo inwencyjne, można je uznać za najczęstsze i najpopularniejsze przekleństwa. Wybór takiego repertuaru tłumaczy obecność wulgaryzmów w warstwie stylistycznej – prototypowa leksyka wulgarna służy wzmocnieniu poczucia realizmu prezentowanego świata. Również naiwny odbiór sugerowałby, że skoro padają przekleństwa, to tekst musi „być prawdziwy”, oparty na faktach, bo przekazy fikcyjne (np. seriale fabularne) z pewnością zostałyby ocenzone. W efekcie widz odnosi wrażenie, że postaci przeklinające są prawdziwymi ludźmi zmagającymi się z prawdziwymi emocjami, które nie są wyreżyserowane. Ponadto brak cenzury (pozostał jedynie zabieg zagłuszenia dźwiękiem newralgicznego słowa) służy zwiększeniu rozrywkowego aspektu serialu paradokumentalnego.

Ośmieszanie mową

Nieszczególnie chwalebne oblicze serialu paradokumentalnego przejawia się w czerpaniu rozrywki z ludzkich ułomności (z osób niedostosowanych do życia społecznego czy o niestandardowej urodzie). Jednym z elementów wzmacniania komizmu związanego z konkretnym bohaterem jest ośmieszanie go za pomocą specyficznego idiolektu. Styl wypowiedzi znacznie odbiega od ogólnie przyjętego, który prezentują pozostali bohaterowie, co wzmacnia izolację ośmieszanej osoby, a tym samym poczucie obcości. Postać używa specyficznej leksyki, odczytywanej jako inna, niedzisiejsza, niedopasowana, buduje wypowiedzi o treści uwydatniającej jej nieporadność i nieznamość norm społecznych. Przykładem mogą być dwa odcinki z materiału badawczego: 499. serialu *Dlaczego ja?* i 26. tytułu *Pamiętniki z wakacji*:

W odcinku prezentowane są losy dwu braci, którzy niefrasobliwie podchodzą do swojej przyszłości, nie potrafią

zaplanować własnego życia, zatroszczyć się o pracę, dom, założenie rodziny. Zatrudniają się w markecie ze sprzętem domowym, by w toku rozwoju akcji porzucić pracę na rzecz podjęcia współpracy z agencją detektywistyczną. Oczywiście, sposób kreacji postaci zmusza je do wielu humorystycznych zachowań, owocujących licznymi kłopotami. Specyficznemu zachowaniu towarzyszą wypowiedzi postaci, jednoznacznie świadczące o ich niedostosowaniu społecznym: „A, przestań, ciotka, kurde! Gdyby nie jego ręce złote, kurde, to byśmy... spokojnie żyli...”, „No pracujemy tutaj od dwóch miechów, tyramy jak woły”, „Ale wszystko jest na legalu, w każdym bądź razie...”, „Narazika, w mordę, trzymaj się!”, „Nam zależało na pracy i chcieliśmy tam pracować”, „Ty, popatrz, słuchawki se wziął, pieprzony melomanik!”, „Ale ty masz takie prawdziwe biuro, z sekretarką, ze wszystkim?”, „Nasz szef był tak sztywny, jakby połknął kij dupą!”.

Dlaczego ja?, odcinek 499.

W odcinku ukazano historię młodego chłopaka, który wyjechał z rodzicami wypocząć na wyspie Gran Canaria. Dorośli są nadopiekuńczy i nie pozwalają być swojemu synowi samodzielnym. Gdy ten poznał dziewczynę, zakochał się, ojciec, zachowujący się w dość kontrowersyjny sposób, zaczął pouczać syna, jak winien postępować z partnerką: „Spoko, będzie gitara, synek”, „Słuchajcie! Słuchajcie kochani! Jesteście młodymi ludźmi, a u nas w wojsku mówili: tam gdzie drwa rąbią, tam wióry lecą. W związku z tym chciałem z wami... wysłuchaj mnie! Porozmawiać o »pewnych« sprawach. Na razie jesteście młodzi, jesteście na etapie »buzi, buz«, a z czasem przyjdzie, że może dojść do czegoś więcej”, „Marcinku, zwłaszcza to, że ty jesteś jeszcze prawiczkiem, chciałem ci pokazać... to jest prezerwatywa. Chciałem ci pokazać, jak to... na czym to polega. Czy mam ci zademonstrować, jak się to robi?”, „Ja mam pomysła. Synuś! Proszę, masz 50 ojro, zaproś Kasię, idźcie się gdzieś razem pobawić”.

Pamiętniki z wakacji, odcinek 26.

Trudno oceniać etyczność takiego zabiegu, należy jednak zauważyć jego fortunność komunikacyjną – odwołanie się do niskiej rozrywki pomaga we wzbudzaniu silnych emocji; te z kolei zapewniają zapamiętanie produktu i umożliwiają powrót widzów do audycji, a co za tym idzie – związanie ich z konkretną stacją telewizyjną.

Przyczyny potoczności

Tak znaczny udział stylu potocznego w serialu paradokumentalnym wynika z kilku przyczyn. Możliwe, że temat komunikatu, poświęcony codzienności, zdeterminował wybór takiej formy wypowiedzi (WARCHAŁA, 2003: 42–43). Z pewnością służy to także zbudowaniu więzi z widzem dzięki operowaniu tym samym kodem językowym. Ponadto styl potoczny zapewnia łatwo dostępną i niewymagającą wysiłku rozrywkę, wynikającą z silnej emocjonalności przekazu (na co wskazuje Grażyna MAJKOWSKA, w odniesieniu do języka mediów, 2000: 232), także w zakresie (być może świadomie włączonych) błędów językowych:

Wiadomo, że przeciętny odbiorca mediów najczęściej używa odmiany potocznej języka. Istotne jest, że odmiana potoczna służy najczęściej nawiązywaniu i podtrzymywaniu bliskiego kontaktu komunikacyjnego, zatem realizacji funkcji fatycznej i rozrywkowej mediów.

FRAS, 2013: 41

Można przypuszczać, że strategia ta wynika również z prozaicznych kwestii: opracowanie scenariusza, wyrugowanie błędów i zadbanie o warstwę stylistyczną poziomu werbalnego wymagałyby dodatkowego nakładu finansowego (wiążącego się z zatrudnieniem profesjonalnych redakto-

rów i korektorów tekstu) oraz zajęłyby sporo czasu, na co twórcy z pewnością nie chcieliby się decydować.

Wydaje się jednak, że najbardziej prawdopodobną przyczyną waloryzowania potoczności jest chęć wzmacniania poczucia rzeczywistości – styl potoczny, najbliższy tzw. przeciętnemu człowiekowi i mający największy zasięg we wspólnocie komunikacyjnej, odbierany jest jako styl najbardziej naturalny, nawet przezroczysty, zatem jego wybór nie zaskakuje. Mateusz Halawa wskazuje (za Mirosławem Przyłipiakiem) istnienie tzw. stylu zerowego w przestrzeni komunikacji telewizyjnej – byłby on w tym ujęciu rodzajem filmowej mowy codziennej, na którą odbiorca nie zwraca większej uwagi, który staje się dla niego właśnie przezroczysty (HALAWA, 2006: 141–142); takim stylem dla serialu paradokumentalnego byłby styl potoczny¹⁰. Jego włączenie w warstwę narracyjną i wypowiedzi bohaterów pozwala pokazać widzom, że obcuja z przekazem niestylizowanym, wyjętym z codzienności, wskutek czego zabieg ten wpisuje się w wysiłki związane z budowaniem iluzji realizmu prezentowanych treści w obrębie omawianego gatunku.

¹⁰ W badaniach lingwistycznych taką właściwość stylu potocznego wskazuje Jacek WARCHAŁA (2003: 30–31).

Poziom pragmatyczny serialu paradokumentalnego

Aspekt pragmatyczny serialu paradokumentalnego wydaje się dla każdego z tytułów zbliżony. Oczywiście brak różnic wynika z natury medium – telewizja, jej forma i funkcjonowanie we wspólnocie komunikacyjnej wymuszają na twórcach dostosowanie audycji do kanału przekazu; istotna okazuje się również jednorodność samego gatunku. Z wymienionych przyczyn niniejszy rozdział ujmuje zagadnienie kolejnego poziomu wzorca schematycznie, uogólniając przytaczane treści¹. W rozważaniach wzięto pod uwagę podstawowe elementy komunikatu, takie jak nadawca, odbiorca i łącząca ich relacja, kontekst dyskursu telewizji (umiejscowienie tekstu wobec medium, jego funkcjonowanie w przestrzeni publicznej), a także niezbędne do zrozumienia fenomenu serialu paradokumentalnego zagadnienia voyeuryzmu oraz realizmu przedstawianych treści.

¹ Podawanie za każdym razem przykładów z konkretnych, jednostkowych odcinków wydaje się bezzasadne, ponieważ zaobserwowana relacja pragmatyczna jest tożsama dla każdego z tekstów ujętych w materiale badawczym.

Nadawca nieznany, adresat nieznany

Intrygującą cechą tekstów telewizyjnych jest swoisty brak autora rozumianego jako konkretny podmiot, jednostkowy twórca. Nawet przy pominięciu kwestii produkcji audycji medialnych (współpracę całego sztabu osób odpowiedzialnych za poszczególne zadania przy projektowaniu, kręceniu i składaniu materiału filmowego) sama instancja nadawcy wydaje się nieoczywista. Trudno orzec, kto staje się owym nadawcą: scenopisarz, reżyser, producent czy może stacja telewizyjna? A w przypadku audycji zamieszczanych w aplikacjach internetowych (ipla.tv, player.pl)? Podobnie rzecz ma się z odbiorcą: czy uznać za adresata osobę, która z wyraźną intencją uczestnictwa w audycji śledzi produkt telewizyjny, całą grupę docelową, tzw. *target*, do którego przekaz jest kierowany, czy może każdego, kto ma przy najmniej możliwość uczestnictwa w spektaklu? Odbiorcą będzie ten, kto oglądał całą emisję, czy również widzowie włączający ją tylko na chwilę, w przerwie reklamowej²? Czy wpływ na odbiór serialu paradokumentalnego będzie miała płeć widzów³? Brak jasno ustalonych kryteriów, także w zakresie badań medioznawczych, sprawia, że ustalenie relacji nadawczo-odbiorczej musi się opierać wyłącznie na przypuszczeniach.

² Każda z zarysowanych sytuacji inaczej wpłynęłaby na strategię nadawania i odczytywania tekstów telewizyjnych, kształtując w odmienny sposób relację nadawczo-odbiorczą.

³ Badacze wskazują korelację płci kulturowej z wyborem treści przekazów telewizyjnych: Beata ŁACIAK podkreśla, że kobiety preferują przekazy seriali fabularnych, przede wszystkim typu mydlanej opery (2013: 20), podczas gdy Mateusz HAŁAWA wskazuje na podział odbiorców telewizyjnych ze względu na oficjalność (mężczyźni) oraz prywatność (kobiety) przedstawianych informacji (2006: 144–148).

Dla uproszczenia rozważań (a także ze względu na jednak lingwistyczny charakter niniejszej pracy⁴) przyjęto, że nadawcą seriali paradokumentalnych jest prezentująca dany tytuł stacja telewizyjna (za czym przemawiałyby wzięcie pewnej odpowiedzialności medium za emitowane treści i nieeksponowanie informacji o pozostałych członkach ekipy, a także potoczna świadomość widzów, utożsamiająca przekazy ze stacją telewizyjną), natomiast odbiorca treści ma charakter masowy, składa się z osób, które mogą wziąć udział w audycji telewizyjnej (co motywowane jest m.in. porą emisji i łatwością dostępu do niej oraz tematyką o szerokim zakresie).

Relacja nadawczo-odbiorcza

Relację nadawczo-odbiorczą serialu paradokumentalnego rozpatrywać można na dwu płaszczyznach: mikro – rozumianej jako poziom fabularny, wewnątrztekstowy, oraz makro – traktującej tekst jako komunikat, skupiającej się na jego funkcjonowaniu w przestrzeni danej wspólnoty komunikacyjnej.

Poziom mikro

Na poziomie fabuły wyróżnić można trzy główne relacje, łączące bohaterów tekstu:

⁴ Praca ta nie pretenduje do rozstrzygania sporu, który z racji przynależności do dziedziny medioznawczej winien być roztrząsany w badaniach kulturoznawczych; przyjęte założenie wydaje się przydatne dla zarysowania relacji pragmatycznej zawartej w gatunku serialu paradokumentalnego.

1. Relacja bohater – bohater. Jest to podstawowy układ komunikacji, wynikający z sytuacji fabularnych. Podczas scen postaci wymieniają się uwagami, niejednokrotnie w sposób dość emocjonalny. Trudno wyróżnić typy komunikowania się postaci z powodu dzielącego je wieku. Wydaje się, że bohaterowie, mimo zmiennych danych osobowych, metryk, płci, zawodów czy statusów, traktują się równorzędnie⁵, co może zarówno świadczyć o zauważalnych przemianach w danej wspólnocie komunikacyjnej, jak i wynikać z chęci uproszczenia przekazu (różnicowanie poziomów komunikacyjnych mogłoby wprowadzić dodatkowe utrudnienia w interpretacji tekstu).
2. Relacja bohater – fikcyjna ekipa telewizyjna. Relacja ta widoczna jest przede wszystkim w autokomentarzach. Bohater zwraca się do kamery, opowiadając o własnych przeżyciach i oceniając uprzednio przedstawione wydarzenia. Postać zachowuje się, jakby brała udział w programie telewizyjnym, być może reportażu, mimo braku ujawniania interlokutora. Efekt obecności fikcyjnej ekipy telewizyjnej uwydatniony zostaje ponadto w bezpośrednich zwrotach do kamery z rzadka padających podczas scen fabularnych (przykładem: „Przepraszam, ale przed kamerą nie mogę nic powiedzieć” i „Wy też wyjdźcie, proszę, idźcie sobie” – *Trudne sprawy*, odcinek 200.).

Na relacji tej opiera się serial *Zdrady*, który ów poziom komunikacji uczynił kanwą całego tytułu. W świat przedstawiony włączono fikcyjną ekipę telewizyjną (m.in. dźwiękowca, kamerzystę, reportera w funkcji narratora), która dokumentuje poczynania fikcyjnej grupy detektywów (śledczych, specjalistów od montażu urządzeń podsłuchowych i monitoringu, psychologów), skupionej wokół rozwikłania zleconego im zadania: sprawdzenia, czy

⁵ Oczywiście z wyłączeniem sposobów komunikacji, które wynikają bezpośrednio z prezentowanych intryg (np. konfliktu między postaciami).

partner klienta dopuścił się zdrady na tle seksualnym. Klient jednocześnie zgłasza się do fikcyjnego programu o takim samym tytule, jak serial paradokumentalny, zatem zauważalna staje się swoista gra w *reality show*, co w rezultacie przekłada się na istnienie trzech poziomów relacji pragmatycznej: poziomu fabuły właściwej (podejście o zdradę, intryga, działania śledczych), poziomu *quasi*-metatekstowego⁶ (fikcyjna ekipa telewizyjna, emitująca pracę detektywów) i poziomu tekstu (rzeczywista ekipa telewizyjna). Taka strategia tekstotwórcza może wynikać z wyraźnego dążenia do uwiarygodnienia przekazu, co doskonale współgra z pozostałymi poziomami wzorca gatunkowego.

3. Relacja narrator – widz. Układ ten nie jest oczywisty; w standardowym przekazie telewizyjnym można by go uznać za relację poziomu makro. W serialu paradokumentalnym nadrzędną cechą okazuje się jednak „gra w dokument” i konstruująca cały przekaz iluzja rzeczywistości, zatem nawet narrator (który przecież bardzo często zwraca się do widzów i zachęca ich do uczestnictwa w rzekomo prawdziwym reportażu) należy do świata przedstawionego. W tej relacji widz również nie jest tożsamy z rzeczywistym odbiorcą, gdyż takie odczytanie ma w założeniu pełną wiarę w prezentowane treści, tak jakby były zgodne z prawdą obiektywną⁷. Włączenie w przekaz takiego układu między uczestnikami komunikacji wynika z konstrukcji tekstu serialu paradokumen-

⁶ Prefiks *quasi*- wskazuje fikcyjność relacji, wszak fikcyjna ekipa telewizyjna *de facto* komentuje poczynania wewnątrz świata przedstawionego, nie odnosi się do rzeczywistego końcowego tekstu.

⁷ Oczywiście, nader często odbiorcy zatrzymują się na tym poziomie i naprawdę wierzą w prezentowane im treści. Niniejsza praca jednak nie pretenduje do przeprowadzania ustaleń natury socjologicznej, ze względu na ograniczenia formalne nie podejmuje się również obserwacji odbioru społecznego seriali paradokumentalnych.

talnego – imituje on reportaż, zatem trawestuje sytuację pragmatyczną właściwą temu typowi wypowiedzi.

Poziom makro

Relacja nadawczo-odbiorcza na poziomie makro dotyczy funkcjonowania tekstu w komunikacji między stacją telewizyjną a widzami. W układzie tym medium zwraca się do potencjalnych odbiorców za pomocą komunikatu – serialu paradokumentalnego. Relacja ta jest zawsze jednokierunkowa (od medium do widza), co wpływa na jej ukształtowanie (stosowanie wielu środków spełniających funkcję fatyczną) i fortunność przekazu (odwoływanie się jedynie do projektowanego odbiorcy może nieść z sobą zagrożenie negatywnego przyjęcia przekazu).

Sytuacja pragmatyczna wpisana w serial paradokumentalny opiera się oczywiście na komunikacji masowej, zatem tekst musi być do takiej relacji dostosowany. Zauważalna staje się tendencja do unikania treści kontrowersyjnych, związanych z wybraną opcją polityczną, mogących podzielić odbiorców, którzy z założenia stanowią jak największy zbiór jednostek mających różne poglądy i systemy światopoglądowe. Wspierają to zwroty bezosobowe (mówienie o treści tekstu) bądź formy w 1. osobie liczby mnogiej, tzw. „my” inkluzywne („Już za chwilę poznamy nowych bohaterów” – *Dzień, który zmienił moje życie*), pozwalające uniknąć profilowania potencjalnego odbiorcy, choćby według płci. Również hybrydalny wymiar serialu paradokumentalnego – łączenie obiektywizującego/oficjalnego dokumentu z subiektywnym/prywatnym serialem (HALAWA, 2006: 144) – sprawia, że widzowie obydwu płci mogą znaleźć przyjemność w obcowaniu z tekstami serialu paradokumentalnego.

Funkcje serialu paradokumentalnego

Przeprowadzone obserwacje pozwoliły wskazać wiele funkcji, jakie spełnia serial paradokumentalny. Zadania te współlistnieją z sobą, zwykle wynikają z tych samych elementów i łącznie decydują o charakterze omawianego gatunku. Janina FRAS (2013: 114) precyzuje repertuar głównych funkcji spełnianych przez teksty medialne. Na owe funkcje składają się: poznawcza, perswazyjna, ekspresyjna (najważniejsze) oraz poetycka, metatekstowa, fatyczna i rozrywkowa. Serial paradokumentalny realizuje je w różnym stopniu⁸. Do najważniejszych funkcji należą:

- Funkcja ludyczna (rozrywkowa). Przypuszczalnie jest to prymarna funkcja serialu paradokumentalnego, zapewnia łatwą i niewymagającą aktywności rozrywkę, ukierunkowaną na każdego potencjalnego widza. Tłumaczy ona wybór zarówno mocno nacechowanych emocjonalnie elementów na każdym poziomie wzorca, jak i niezaprzeczną prostotę, a także jasność przekazu, pozbawionego utrudnień w zakresie fabuły czy formy podawczej.
- Funkcja poznawcza. Wynika ona z kreacji dokumentalnej gatunku. Naiwny byłby odbiór opierający się na założeniu obiektywizmu i realizmu prezentowanego świata, dlatego funkcja poznawcza przejawia się w innych elementach. Są nimi prezentowane sposoby radzenia sobie postaci z problemami życia codziennego oraz ukazywanie kulisy pracy różnych grup zawodowych (szczególnie widoczne w serialach organizowanych wokół przestrzeni).

⁸ Funkcja perswazyjna nie wydaje się istotna dla omawianego wzorca, który przede wszystkim ma „bawić i uczyć”, raczej nie pretenduje do wymuszenia na odbiorcach określonego zachowania czy postawy, które miałyby być bezpośrednią reakcją na obejrzany przekaz. Podobnie funkcja metatekstowa wyraża się w odpowiednim repertuarze środków, który jednak staje się przezroczysty dla widza (ten nie wydaje się świadomy wewnętrznych zależności przekazu).

Oczywiście, jest to obraz wyidealizowany, jednak pewne elementy, np. wynikające z palety akcesoriów, wykonywanych działań i z włączanego w komunikaty profesjonalizmu, mogą być dla widzów pouczające.

- Funkcja fatyczna. Wynika ona ze specyfiki medium, które – w ogromie możliwości spędzania wolnego czasu – zmuszone jest walczyć o odbiorców. Czyni to, zachęcając jak najszerszą ofertą i stosując zabiegi ułatwiające kontakt, w pewien sposób wiążąc widza z daną stacją (preferowanie form opartych na serii, dynamika i ekspresja prezentowanych treści, korzystanie z wielu mediów i włączanie w ich obręb wzajemnych odniesień). Elementy fatyczne wynikają z natury medium, które z racji małego rozmiaru ekranu i emitowania treści w zaciszu domowym odbiorców wpływa na intymność wzajemnej relacji (PLISIECKI, 2007: 240; zob. również o neutralizacji oficjalności relacji nadawczo-odbiorczej w języku mediów: MAJKOWSKA, 2000: 235–237). Najbardziej widocznymi zabiegami dbania o kontakt z widzem są emitowane w serialach paradokumentalnych przed reklamami i po nich zapowiedzi i streszczenia akcji oraz wyświetlanie podczas całej emisji logo programu. Służą one nieustannemu przypominaniu, z jakim tekstem się obcuje i czego można od niego oczekiwać.
- Funkcja impresywna. Ta funkcja nie wydaje się oczywista dla serialu paradokumentalnego, mimo że ten imituje obiektywny przekaz. Ona sama polega na swoistym pomaganiu widzom w przeżywaniu silnych emocji, a jej realizacja – na wyświetlaniu odpowiednich treści i w ten sposób umożliwianiu rozładowania wewnętrznego napięcia. Sytuacja ta jednak nie jest niczym wyjątkowym w świecie komunikacji medialnej – nawiązuje do funkcji podejmowanej w reportażach telewizyjnych, polegającej na pobudzaniu emocji odbiorców i przeprowadzaniu ich przez głębokie przeżycia, wynikającej z operowania poziomem napięcia w tekście (SKARŻYŃSKA, 2011: 195; zob.

również ustalenia Iwony LOEWE dotyczące impresywności dyskursu telewizyjnego: 2013: 293–294). Poruszanie trudnych tematów typu: tożsamość seksualna, konflikt z prawem, przestępstwa, kłopoty rodzinne *etc.*, pozwala regulować społeczne nastroje. Takie przekierowanie rodzących się frustracji na obiekt serialu paradokumentalnego sprawia, że widz nie odczuwa już tak mocno osobistych problemów, często podobnych do prezentowanych w obserwowanym gatunku. Owo przeniesienie pozwala odbiorcy uporać się z własnymi trudnościami, jeżeli nie fizycznie (dzięki podaniu wskazówek, jak winien poradzić sobie z kłopotami), to przynajmniej na płaszczyźnie emocjonalnej (obniżając negatywny nastrój).

- Funkcja dydaktyczna. Przejawia się ona w elementach obrazujących pracę danych grup społecznych, związanych zresztą w większości z działalnością sfery państwowej (ekipa medyczna, nauczyciele, adwokaci, policjanci). Serial paradokumentalny prezentuje funkcjonowanie tych obszarów, które okazują się społecznie ważne i wobec których widz powinien odczuwać respekt, szacunek, a przede wszystkim zaufanie. Co warto podkreślić, przywołane grupy zawodowe pracują bez zastrzeżeń. Zazwyczaj właśnie one wprowadzają porządek i harmonię do świata przedstawionego, a to z pewnością wpływa na wymiar dydaktyczny gatunku.
- Funkcja moralizatorska. Uwydatnia się ona we włączanych w obręb tekstów sądach, opiniach, a nierzadko i morałach, które stanowią wskazówki i pouczenia kierowane do widza. Wyraża się je zarówno w toku narracji, jak i czynią to sami bohaterowie, którzy doświadczywszy problemów wynikających z ich błędnego postępowania, orientują się, że postępowali niesłusznie. Oczywiście, sądy te nie są szczególnie wyszukane, takie zresztą być nie powinny – ich prostota służy wyraźnemu podkreśleniu przekazywanych treści oraz uwydatnieniu funk-

cji moralizatorskiej⁹. Przykładami są frazy: „Tymczasem wielu bandytów przesiaduje w klatkach schodowych. Tam często ich ofiarami stają się starsi, bezbronni ludzie” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 2.), „Rodzice często są gotowi zrobić wszystko dla szczęścia swoich dzieci, ale nie wtedy, gdy te wybiorą złą drogę” (*Dzień, który zmienił moje życie*, odcinek 2.), „Niestety, wysokie obcasy to nie najlepsze obuwie do spaceru z psami” (*Pamiętniki z wakacji*, odcinek 17.).

Habitat serialu paradokumentalnego

Serial paradokumentalny funkcjonuje rzecz jasna również w przestrzeni medialnej i wchodzi w relacje z innymi tekstami kultury. Jego umiejscowienie w kulturze masowej oraz wpływ na jej wybrane aspekty ukazują żywotność tego gatunku we wspólnocie komunikacyjnej.

Produkt: serial paradokumentalny

Zauważalne jest traktowanie serialu paradokumentalnego w przestrzeni medialnej jako produktu, który zarówno ma przynieść doraźne korzyści w postaci pozyskania widzów dla konkretnego tekstu, jak i powinien związać odbiorców z całą serią programu i marką danej telewizji. Związki rozpatrywanego gatunku z jego macierzystym medium widoczne są w relacji z pozostałymi przekazami – w umiejscowieniu serialu paradokumentalnego w tzw.

⁹ Znaczny wpływ przekazów telewizyjnych na zachowania społeczne, m.in. generowanie przemocy, wskazuje w swej pracy Aleksandra GAŁA (2006: 59).

ramówce. Wpisanie w jasno sprecyzowany i przestrzegany plan emisji stanowi zresztą cechę telewizyjnych przekazów:

Telewizja produkuje różnorodne przekazy, bloki programowe dzienne, tygodniowe i miesięczne. Każda pozycja jest elementem większej całości i jest podporządkowana koncepcjom polityki kulturalnej, programowej, oświatowej, rozrywkowej. Kontrola wewnętrzna i zewnętrzna jest proporcjonalna do społecznego zasięgu telewizji. Całość programu stanowi układ poszczególnych części składowych i wzajemnych między nimi relacji.

PLISIECKI, 2007: 236–237

Istotne wydają się pora emisji serialu paradokumentalnego w promowanym czasie antenowym (w tygodniu zazwyczaj od godziny 10:00 do 19:00), jak również wysoki udział omawianych programów w ramówce (około 30% audycji i 35% czasu antenowego¹⁰). Wydawać by się mogło, że serial niepretendujący do miana przekazu ważkiego społecznie, nieporuszający istotnych kwestii, a także pozbawiony wyrafinowanej formy powinien stanowić wyłącznie epizodyczne wypełnienie siatki programowej. O takim zjawisku – dotyczącym obserwacji z 2006 roku – mówi Paweł Nowicki, przedkładając telenowelę nad serial typu opera mydlana i tłumacząc to nieatrakcyjnością przedstawiania przezeń kwestii poświęconych codzienności, zwyczajności

¹⁰ Obserwacje własne. Pod uwagę wzięto tygodniową ramówkę telewizyjną dwu wiodących stacji komercyjnych w Polsce: TVN oraz Polsatu, bez uwzględnienia sobót i niedziel (ze względu na poświęcenie w tych dniach audycji programom rozrywkowym, filmom familijnym, powtórzeniom tygodniowych propozycji). Przyjrano się utworom emitowanym w godzinach 6:00–24:00 (z uwagi na znaczącą w tych porach oglądalność). Na podstawie obserwacji materiału telewizyjnego, odnotowanego w październiku 2015 roku, oszacowano procentowy udział seriali paradokumentalnych w liczbie audycji (TVN: 28%, Polsat: 31%) oraz w czasie antenowym (TVN: 30%, Polsat: 40%).

losu ludzkiego, sprawom błahym (Nowicki, 2006: 43). Wybór tak atrakcyjnej pory emisji może wszakże świadczyć o rosnącej popularności rzeczonych tekstów, co sugeruje, że po pewnym zachłśnięciu się przekazami telewizyjnymi pokazującymi życie odmienne, dotyczące spraw ludzi z wyższych sfer, problemów dalekich tzw. przeciętnemu człowiekowi, popularność zyskują utwory jak najbliższe widzom, świadczące o rozumieniu ich sytuacji – to tłumaczyłoby ekspansję seriali paradokumentalnych na polskim rynku medialnym. Być może na tak dużą popularność omawianego gatunku wpływa również kreacja paradokumentu¹¹, która usprawiedliwia odbiór serialu o mimo wszystko niskiej wartości estetycznej.

Ciekawym aspektem relacji z medium jest swoiste łącznie różnych tytułów seriali paradokumentalnych lub serialu i produktów autorstwa jednej stacji. Polega ono na zamieszczaniu pewnych intertekstualnych sygnałów, kojarzących się z innymi niż prezentowany przekazami. W obserwowanym materiale przyjęło to formę włączenia w fabułę danego odcinka postaci związanej ze stacją telewizyjną (przykładem uczynienie bohaterem odcinka 17. *Pamiętników z wakacji* celebryty Polsatu: Krzysztofa Ibisza) lub przenoszenia miejsca akcji z jednego obszaru na drugi, związany z innym tekstem (przykładem odcinek 92. *Szkoły*, w którym chorego ucznia przewieziono z placówki edukacyjnej na Szpitalny Oddział Ratunkowy – miejsce akcji serialu *Szpital*). Umieszczanie sygnałów dotyczących innych produktów stacji telewizyjnej jednocześnie pełni funkcje reklamujące i buduje swoisty zamknięty świat, pełen wza-

¹¹ Podobną sytuację sygnalizuje Paweł Nowicki w odniesieniu do telenoweli dokumentalnej, która po uzyskaniu epitetu *dokumentalny* zyskuje poważanie, wartość i awansuje z „godnej pogardy telenoweli, pariasu” na „godny gatunek telewizyjny”. Badacz tłumaczy to waloryzowaniem przez odbiorców tego, co nawiązuje do realizmu, prawdy (2006: 289).

jemnych zależności, który nie ustaje w wysiłkach włączenia w swój obręb widza i zaspokojenia jego wszystkich potrzeb.

Budowanie osobnego świata danej telewizji staje się najwyraźniejsze, jeśli uwzględnić fakt łączenia mediów i oferowanie przez nie wzajemnych uzupełnień treści. Seriale paradokumentalne zawierają odniesienia czy zaproszenia do odwiedzenia stron internetowych poświęconych danemu tytułowi (np. fraza „*Nasza Szkoła* jest online. Wpadnij do nas”), w których (oprócz odcinków) zamieszcza się materiały dodatkowe, rozwijające poruszane wątki¹². Służą to bez wątpienia próbom rozszerzania działalności danej marki poza obręb medium telewizji i pozyskiwaniu jak najszerzego grona odbiorców.

Podglądactwo serialu paradokumentalnego

Zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego (omówione w rozdziale teoretycznym: *Telewizja w świetle lingwistyki*) okazuje się istotne dla serialu paradokumentalnego. Podglądactwo wyrażane jest w każdym aspekcie gatunku:

- na poziomie strukturalnym – w specyficznym ruchu kamery, imitującym spojrzenie świadka wydarzeń, we włączaniu elementów obrazowania z kamer monitoringu, w warstwie audialnej w przytaczaniu rozmów postaci przez telefony i krótkofalówki, co świadczy o obserwacji zdarzeń z ukrycia;
- na poziomie kognitywnym – w wyborze wątków fabularnych dotyczących sfery prywatnej postaci, w ujawnianiu szczegółów intymnego życia (co łączy się ze zjawiskiem ekshibicjonizmu telewizyjnego), a także w ukazywaniu

¹² Do tak rozumianej promocji służą portale player.pl (TVN) i ipla.tv (Polsat).

funkcjonowania danych przestrzeni, miejsc i ekip zawodowych;

- na poziomie stylistycznym – w przytaczaniu wypowiedzi bohaterów bez uprzedniego opracowania czy cenzury, co dopuszcza do przekazu ekspresywizmy i wulgaryzmy.

Aspekt pragmatyczny serialu paradokumentalnego określa jednoznacznie przynależność tego schematu do typu komunikacji medialnej nawiązującej do voyeuryzmu telewizyjnego. Teksty te służą zaspokojeniu potrzeb społecznych dotyczących podglądactwa – ukazują one życie tzw. przeciętnego człowieka, jego zmaganie się z problemami i dążenie do osiągnięcia harmonii i spokoju. Sytuacja obserwowania czyjegoś domostwa, rodziny, pracy itd. wydaje się zaspokajać ciekawość i potrzebę uczestnictwa w życiu innych, przeżywania z nimi emocji i wydarzeń, jednocześnie nie narażając obserwujących na konsekwencje prawne. Wynika to również z cechy przekazów telewizyjnych, mających za zadanie przede wszystkim zastępować (kompenzować utratę?) komunikaty oparte na plotce i sąsiedzkim podglądaniu wzajemnych losów (PLISIECKI, 2007: 233). Sytuacja kontrolowanego społecznie voyeuryzmu, możliwego dzięki takim programom jak seriale paradokumentalne, wydaje się korzystna dla popularności analizowanego gatunku.

Pararealizm

Hasłem wielokrotnie powtarzanym w niniejszych rozważaniach jest „budowanie iluzji rzeczywistości”. Trudno się temu dziwić – przeprowadzone obserwacje sugerują, że właśnie ta cecha stanowi istotę omawianego gatunku, która umożliwia odróżnienie serialu paradokumentalnego

od innych tekstów telewizyjnych¹³. Wspomniana iluzja rzeczywistości w proponowanym ujęciu oznaczałaby sytuację pewnej „gry w dokument”, opierającej się na wspólnym dla nadawcy i odbiorcy założeniu o fikcyjności treści, które jednak nie wyklucza przyjęcia konwencji reportażu i, co się z tym łączy, obrania odpowiedniej strategii tworzenia i odbioru tekstu. Według ustaleń Mateusza HAŁAWY (2006: 140–141), referującego za Ien Ang, stanowiłoby to typ iluzji realistycznej, w której obcowanie z tekstem polegałoby na

zawieszeniu niewiary ze strony widza i przyjęciu stylu zerowego [przezroczystego dla widza, naturalnego – A.B.] ze strony tekstu. Tekst realistyczny, w tej optyce, to taki tekst, który skutecznie ukrywa, że jest tekstem [...].

Przemawiałoby to za obraniem specyficznej strategii tekstotwórczej, która dzięki odpowiedniemu doborowi cech każdego aspektu gatunku buduje wrażenie obcowania z rzeczywistością, podglądania „prawdziwych wydarzeń”.

Iluzja realizmu serialu paradokumentalnego wyraża się w wielu elementach z każdego z poziomów wzorca gatunkowego:

- w aspekcie strukturalnym – w specyficznych ujęciach scen, obiektywizujących przekaz (obraz z kamer monitoringu, elementy dźwiękowe z rozmów telefonicznych, urządzeń podsłuchowych), w autokomentarzach imitujących sytuację prawdziwego reportażu telewizyjnego, w rozbudowanej warstwie narracyjnej, w której narrator redaktor prowadzi i interpretuje akcję, w komunikatach narracyjnych, podkreślających rzekomy realizm prezentowanych treści, czerpanie dla nich inspiracji z rzeczywistości pozajęzykowej;

¹³ Np. programów *W11 – Wydział Śledczy*, *Malanowski i partnerzy*, *Sędzia Anna Maria Wesołowska*, nader często i niesłusznie opatrywanych mianem serialu paradokumentalnego.

- w aspekcie kognitywnym – w ujawnianiu obecności fikcyjnej ekipy telewizyjnej, która finguje sytuację prawdziwego tworzenia dokumentu filmowego (np. przez sceny, w których postaci zwracają się bezpośrednio do kamery oraz proszą ekipę o opuszczenie miejsca typu sala sądowa, do której w rzeczywistości pozajęzykowej prawdziwa ekipa nie byłaby wpuszczona), w podejmowanych wątkach fabularnych dotyczących prototypowego obrazu codzienności tzw. przeciętnego człowieka, w ukazywaniu kulis pracy przedstawicieli ważnych dla społeczności zawodów;
- w aspekcie stylistycznym – we włączaniu w komunikaty elementów socjo- i profesjolektów, a także niestronieniu od języka potocznego, nacechowanego emocjonalnie, który zawiera liczne ekspresywizmy i wulgaryzmy imitujące komunikację charakterystyczną dla projektowanego odbiorcy tekstu.

Poziom pragmatyczny dodatkowo uwydatnia iluzję realizmu, odwołując się do relacji poziomu mikro – w trzech typach relacji między grupami bohaterów i narratorem, które dotyczą rzekomo prawdziwej sytuacji reportażu telewizyjnego – oraz makro, opierającego się na eksponowaniu funkcji fatycznej serialu paradokumentalnego.

Co istotne, we współczesnej kulturze masowej przekazy medialne nie mają w założeniu emitowania przekazów zgodnych z rzeczywistością czy jakkolwiek rozumianej prawdy:

[...] media straciły już swą służebną rolę, głównie informacyjną i edukacyjną wobec społeczeństw wysoko rozwiniętych, a stały się celem samym w sobie i dostarczają głównie banalnej rozrywki, niewyszukanej zabawy, bardzo pożądane jest nieustanne medialne show. W produktach medialnych zwyciężyła tendencja do przedkładania bardzo różnie osiąganey atrakcyjności nad odniesienie do rzeczywistości. Media walczą o coraz to nowsze, bardziej atrakcyjne

od poprzednich sposoby przedstawiania swych treści, mało troszcząc się przy tym o prawdę.

Ożóg, 2007: 21

Ważny zatem staje się sposób przekazywania treści, a nie ich zgodność z rzeczywistością pozajęzykową. Trudno się temu dziwić i trudno w takim ujęciu mówić o „prawdzie telewizji”. Wydaje się, że istnieje w przestrzeni medialnej wyłącznie kategoria atrakcyjności i fortunności komunikacyjnej przekazu, prowadząca do powstawania symulacji rzeczywistości (Ożóg, 2007: 22–23). Ponadto sposób konstrukcji tekstu, jego segmentacja, dostosowanie (również w efekcie interpretacji i wskutek manipulacji faktami) do wymogów medium i sposób odbioru (Godzic, 2000: 77) wpływają na wyłączenie tekstów telewizyjnych z rozważań nad ich zgodnością z prawdą. W taki typ komunikacji telewizyjnej wpisuje się serial paradokumentalny.

Tak znaczna ekspozycja iluzji rzeczywistości w omawianym gatunku odróżnia go od typowych seriali fabularnych, w których widz nie wkracza w konwencję realizmu, lecz świadomy jest fikcyjności prezentowanych treści. Serial paradokumentalny nie jest również reportażem telewizyjnym, gdyż iluzja rzeczywistości zawiera informację o fikcyjności świata przedstawionego i całej stylizacji dokumentalnej. Iluzja ta wynika ze stałych napięć pomiędzy elementami *stricte* fikcyjnymi, należącymi do wzorca serialu, a realnymi, odpowiednimi dla dokumentu. Można zatem sądzić, że wybór dokumentu jako uzupełnienia tekstu fabularnego w pełni usprawiedliwia **pararealny** wymiar prezentowanych treści i pozwala na korzystanie z wzorca gatunkowego waloryzującego prawdę (Skarżyńska, 2011: 193) w przekazie o całkowicie fikcyjnej konstrukcji fabularnej, co prowadzi do powstania wyjątkowego, hybrydalnego gatunku serialu paradokumentalnego.

Trudne sprawy serialu paradokumentalnego Wnioski

Serial paradokumentalny okazuje się wdzięcznym obiektem badań lingwistycznych, szczególnie prowadzonych w perspektywie genologicznej. Specyficzna struktura, opierająca się na włączaniu rozmaitych technik obrazowania oraz sprawnym korzystaniu z możliwości macierzystego medium, sprawia, że gatunek ten może inspirować również rozważania tekstologiczne. Przeprowadzone analizy pozwoliły wyznaczyć wiele elementów obligatoryjnych dla obserwowanego schematu, którym towarzyszą części fakultatywne, urozmaicające i uatrakcyjnijające przekaz. Żadna z wyznaczonych cech nie decyduje o odrębnym charakterze wzorca, niemniej jednak ich odpowiednie zestawienie, aktualizowanie w określonych momentach emisji oraz rygorystyczne przestrzeganie wytycznych gatunku okazują się współtworzyć wyjątkową konstrukcję serialu paradokumentalnego.

Cechy wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego

Serial paradokumentalny wykazuje się wręcz rygorystycznym przestrzeganiem wytycznych budowy wzorca. Jego elementy złożone są z kodów werbalnego (nadrzędnego), muzycznego oraz ikonicznego (współtowarzyszących i synergicznie wzmacniających przekaz), wyrażanych w kanale audialnym oraz wizualnym. Tak rozumiana poli-semiotyczność serialu paradokumentalnego wyraźnie wpływa na charakter gatunku, którego poszczególne części na każdym z poziomów współtworzą komunikat dostosowany do natury medium telewizji. Najważniejsze jego cechy podzielić można ze względu na częstotliwość występowania w przebadanym materiale, co również wpływa na zadania, jakie spełniają – im częściej występuje dany element, tym ważniejszy okazuje się dla funkcjonowania wzorca i tym mocniej decyduje o charakterze przekazu. Wyróżnić można elementy obligatoryjne (obecne we wzorcu kanonicznym), fakultatywne (odpowiednie dla wzorców alternacyjnych) oraz epizodyczne (pojawiające się we wzorcach adaptacyjnych), przejawiające się w każdym z aspektów gatunkowych¹.

Cechy obligatoryjne

Cechy obligatoryjne składają się na wzorzec kanoniczny serialu paradokumentalnego. Przejawiają się na każdym z poziomów gatunkowych. Wyróżnia się następujące cechy:

¹ Oczywiście, np. we wzorcach kanonicznych odnaleźć można cechy fakultatywne, jednak odpowiednia konfiguracja elementów umożliwia zarysowanie takiego podziału, uwydatniającego pewną tendencję w doborze repertuaru środków wyrazu.

- w aspekcie strukturalnym – tytuł serialu paradokumentalnego (sygnalizujący wymowę tekstu, np. sugerujący miejsce akcji – *Szkoła*), objętość tekstu (mierzącą około 44 minuty), stałą ramę tekstową (czołówkę i napisy końcowe), wypowiedziane komentarze narratorskie (regulujące przebieg akcji i pełniące funkcje metatekstowe), sceny ukazujące działania bohaterów, autokomentarze (przygotowane i spontaniczne, z ramką tekstową lub bez niej), motyw serialu, logo stacji telewizyjnej i serialu paradokumentalnego, ramki tekstowe (pełniące funkcje metatekstowe), informacje o fikcyjności treści pokazywanych w serialu (głównie w napisach końcowych);
- w aspekcie kognitywnym – sposób organizacji tekstu (wokół historii lub przestrzeni), kształt fabuły (jeden wątek lub dwa wątki fabularne, stały schemat fabularny, szczęśliwe zakończenie historii, wątki tematyczne oscylujące wokół np. relacji interpersonalnych, kwestii seksualności, spraw rodzinnych, intryg kryminalnych, włączanie ekipy telewizyjnej w obręb wydarzeń), kreację bohaterów (liczbę bohaterów, sposób ich prezentacji eksponujący podawane dane osobowe, nieskomplikowaną tożsamość, schematyczne i powtarzalne typy postaci, np. doradca, ekspert), czas i miejsce akcji (relatywna stałość w obrębie tekstu, zwłaszcza w serialach organizowanych wokół przestrzeni), charakter prezentowanych treści (budowaną iluzję realizmu);
- w aspekcie stylistycznym – dominację stylu potocznego w wypowiedziach postaci, przejawiającą się na poziomach: fonetycznym (liczne uproszczenia w wymowie), leksykalnym (m.in. potoczny, frazeologizmy, wulgaryzmy), składniowym (zdania proste, często urywane, niedokończone, liczne powtórzenia), podobnie w narracji mówionej i pisanej; styl oficjalny służący do zbudowania swoistej ramy wypowiedzi narratorskich, w narracji pisanej korzystanie z układu typologicznego komunikatu,

- włączanie elementów profesjolektu i socjolektu (w celu uwiarygodnienia przekazu);
- w aspekcie pragmatycznym – niejasność układu nadawczo-odbiorczego (nadawca instytucjonalny, odbiorca masowy), relacje na poziomie mikro (relacje komunikacyjne: bohater – bohater, bohater – fikcyjna ekipa telewizyjna, narrator – widz) oraz makro (funkcjonowanie w komunikacji masowej), funkcje, jakie spełnia analizowany tekst (rozrywkowa, poznawcza, fatyczna, impresyjna, dydaktyczna, moralizatorska), wpisane w gatunek relacje zewnątrztekstowe (umiejscowienie serialu w ramówce telewizyjnej, łączenie wytworów jednej stacji – wzajemne nawiązania do tekstów telewizyjnych prezentowanych również w innych mediach), zjawisko voyeuryzmu telewizyjnego, budowanie iluzji realizmu, konstytuującej omawiany gatunek, przejawiającej się na każdym z jego poziomów.

Cechy fakultatywne

Wzorzec serialu paradokumentalnego zawiera również cechy fakultatywne – są nimi elementy, które nie muszą się znaleźć w aktualizowanym schemacie, by tekst należał do omawianego gatunku, ale mimo to włączane są w przekaz, najprawdopodobniej w celu uatrakcyjnienia emisji. Wśród nich wymienić można części należące do aspektu strukturalnego, gdyż pozostałe wykazują się niezmiennym kształtem i nie wprowadzają innowacji dla wzorców alternacyjnego czy tym bardziej adaptacyjnego. Do wspomnianych cech należą: liczba prezentowanych wątków fabularnych (jeden lub dwa²), zapowiedzi, zróżnicowane efekty wizualne (np. sceny ukazujące panoramę miejsca, techniki operatorskie,

² Oczywiście, któraś z wymienionych strategii prowadzenia fabuły w tekście musi być zastosowana, ale wybór jednego wątku lub dwu wątków jest w pewnym stopniu dowolny.

które polegają na zamianie obrazującej kamery, m.in. wykorzystujące monitoring).

Cechy epizodyczne

Cechy epizodyczne należą do elementów najrzadszych w analizowanym materiale, stanowią zatem pewne innowacje wprowadzane w obrębie wzorca alternacyjnego. W ich repertuarze wyróżnia się głównie jednostki z poziomu strukturalnego, gdyż innowacje w zakresie tematycznym nie wydają się wyraźnie odstępować od zarysowanego schematu kanonicznego (ich różnorodność zakładają sami twórcy, gdyż nadmierna powtarzalność tematyczna zniechęcałaby widzów i skłaniałaby do rezygnacji z oglądania danej audycji).

Aspekt strukturalny zawiera takie cechy epizodyczne, jak: tytuł odcinka (pojedynczego tekstu), informacja o rzekomej prawdziwości prezentowanych treści (tekst „imituje” prawdziwe wydarzenia), specjalne efekty wizualne (np. flesze, rozmycie postaci, podwójny kadr), specjalne efekty audialne (w tym jingle muzyczne, przekaz z rozmów telefonicznych), okolicznościowe komunikaty werbalne (np. informacje o szczegółach realizacji serialu, odnośniki do powiązań tytułu z treściami zamieszczonymi w Internecie).

* * *

Wymieniony repertuar cech wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego decyduje o jego wyjątkowym charakterze. Żaden z elementów, jak się okazuje, nie wpływa determinująco na całość schematu, lecz ich konstelacja sprawia, że staje się fenomenem w komunikacji telewizyjnej, przysparzającym sporej popularności emitowanym przekazom. Wyznaczenie cech gatunkowych pomaga w pełniejszym rozumieniu serialu paradokumentalnego – nie

tylko wymienienie, lecz również wskazanie wewnętrznych powiązań przybliży sposób kreacji tego typu seriali oraz wyjaśnia zasady ich funkcjonowania w danej wspólnocie komunikacyjnej.

Podział materiału badawczego

Przeprowadzone analizy pozwalają na opracowanie kategoryzacji zaprezentowanego materiału badawczego. Przywołane tytuły seriali paradokumentalnych można podzielić wedle typologii zaproponowanej przez Marię WOJTAK (2004a) na reprezentantów wzorców: kanonicznego, alternacyjnego oraz adaptacyjnego. Oczywiście, podział ten ma charakter wyłącznie rozpoznawczy i sygnałny, przede wszystkim ze względu na dynamikę samego gatunku oraz jego słabe zakorzenienie w polskiej kulturze medialnej³, ale również z uwagi na zmiany zachodzące w samych przekazach, które wraz z emitowaniem kolejnych odcinków często wprowadzają nowe bądź wycofują uprzednio wykorzystywane elementy wzorca⁴.

Kategoryzacja omawianych seriali opiera się przede wszystkim na cechach strukturalnych, po części zaś – tematycznych (głównie w zakresie podejmowanych wątków fabularnych, natomiast schemat fabularny i rozwiązania

³ Wystarczy wspomnieć o tytule *Nieprawdopodobne, a jednak*, który okazał się tekstem epizodycznym dla stacji Polsat, emitującej tylko 13 jego odcinków.

⁴ Oczywiście, nowe elementy pojawiające się w danym tytule pochodzą z repertuaru możliwości cech gatunkowych omawianego wzorca, zatem nie wnoszą zmian w samą strukturę wzorca. Co jednak ważne, zdarzają się one w tekstach uprzednio niewykorzystujących danych elementów. Być może tak wprowadzane zmiany wynikają z chęci zwiększenia atrakcyjności przekazu, choć nie jest to pewne, bo w jednych tekstach dana cecha zanika – np. muzyka przewodnia na rzecz wprowadzenia piosenki w *Szkole* – a w innych trwa niezmienne.

dotyczące bohaterów, czasu oraz miejsca akcji wydają się stałe), gdyż te wykazują największą zmienność; aspekty stylistyczny i pragmatyczny okazują się tożsame w każdym z wziętych pod uwagę tytułów.

Przebadany materiał podzielić można następująco:

- Tytuły realizujące wzorzec kanoniczny: *Dlaczego ja?*, *Trudne sprawy*, *Ukryta prawda*, *Pielęgniarki*, *Szkoła*, *Szpital*. Seriale te (oczywiście w różnym, choć wysokim stopniu) aktualizują cechy gatunku, są również rozpoznawalne jako przedstawiciele schematu. Pierwsze trzy z wymienionych wpisują się w typ tekstu organizowanego wokół fabuły (w centrum umiejscowiono historię głównej grupy postaci), pozostałe zaś należą do tekstów organizowanych ze względu na przestrzeń (w której dane wydarzenia się rozgrywają; częścią przestrzeni są również ludzie pracujący w danym miejscu: szpitalu, szkole, którzy regulują jego funkcjonowanie i opiekują się pojawiającymi się bohaterami).
- Przekazy wpisujące się we wzorce alternacyjne: *Dzień, który zmienił moje życie*, *Pamiętniki z wakacji*. Wymienione tytuły są wciąż rozpoznawalne jako seriale paradokumentalne, jednak w ich obrębie można zauważyć wprowadzone zmiany: *Dzień, który zmienił moje życie* włącza w emisję zarówno elementy uwiarygodniające prezentowane treści (komunikaty głoszące rzekomą prawdziwość historii, ich „inspirowanie” prawdziwymi wydarzeniami), jak i wzmacniające wartość emocjonalną (jingle i flesze), prowadzi również wątki fabularne osobno, jeden po drugim⁵, przypominając w ten sposób dwa odrębne odcinki, połączone w emisji w jeden. *Pamiętniki z wakacji* zaś prowadzi dane wątki fabularne w czasie dwu, trzech odcinków, a także fabułę opierają na organizacji wokół przestrzeni, nie wprowadzając jednocześnie osób związa-

⁵ Dwa wątki w serialu paradokumentalnym zazwyczaj prowadzone są równolegle, wydarzenia obydwu historii się przeplatają, a przeskok między nimi sygnalizowane są w narracji.

- nych z miejscem i regulujących jego funkcjonowanie (np. stałej grupy zarządców wybranego hotelu).
- Emisje należące do wzorców adaptacyjnych: *Nieprawdopodobne, a jednak, Zdrady*. Seriale te wydają się najmocniej odchodzić od zaproponowanego schematu gatunkowego, wprowadzają najwięcej innowacji: *Nieprawdopodobne, a jednak* prezentuje historie „nieprawdopodobne”, zatem poniekąd odchodzące od standardu wydarzeń inspirowanych codziennością (bohaterowie są postaciami stylizowanymi, spotykają ich jednak zdarzenia wyjątkowe, zaskakujące, na których oparta jest fabuła). Również narracja, którą w tym tytule prowadzi główna postać, cechuje się wysokim subiektywizmem i zawęża się głównie do autokomentarzy. *Zdrady* imitują *reality show*, które opiera się na przedstawieniu przez fikcyjną ekipę telewizyjną pracy grupy detektywistycznej, skupiającej się na wytropieniu niewierności partnera osoby zgłaszającej się do fikcyjnego programu. Wymienione tytuły nadal należą do serialu paradokumentalnego, ale wprowadzają w przekaz sporo cech odstępujących od wzorca kanonicznego (np. sposoby obrazowania typu podwójny kadr), nawiązują też do innych gatunków (*Nieprawdopodobne, a jednak* czerpie z technik obrazowania videobloga czy wywiadu, *Zdrady* zaś – z telewizyjnego *reality show*).

Serial paradokumentalny we wspólnocie komunikacyjnej

Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że istota każdego tekstu przejawia się w funkcjonowaniu we wspólnocie komunikacyjnej – to, jakie role odgrywa i które cele osiąga, również jego potencjał i fortunność komunikacyjna okazują się najważniejsze dla użytkowników języka. Zagadnienie

to jest dla serialu paradokumentalnego tym ważniejsze, że omawiany schemat funkcjonuje w telewizji, która wciąż wzbudza spore emocje, a zarazem w znacznym stopniu kształtuje współczesną kulturę i praktykę komunikacyjną. Relacja gatunku z szeroko rozumianym kontekstem ogniskuje się w trzech punktach: przysparzaniu rozrywki, zaspokajaniu ciekawości i potrzeb poznawczych oraz w zjawisku voyeuryzmu telewizyjnego i budowania iluzji realizmu prezentowanego świata.

Rozrywkowość serialu paradokumentalnego

Charakter rozrywkowy serialu paradokumentalnego nie jest niczym zaskakującym – wynika przede wszystkim z natury telewizji, która wydaje się współcześnie ciężać ku uprzyjemnianiu wolnego czasu widzów na rzecz umniejszenia wymiaru dydaktycznego (choć i od tego omawiany gatunek nie stroni). Rezultatem jest rosnąca popularność tego typu tekstów, tworzenie wciąż nowych tytułów, a także umiejscawianie ich w promowanym czasie antenowym. Funkcja ludyczna realizuje się w odpowiednim ukształtowaniu kilku elementów, na które składają się: tematyka seriali, oscylująca wokół spraw związanych z aktywnością seksualną, relacjami interpersonalnymi, z intrygami kryminalnymi itp., uwydatnianie aspektu humorystycznego w kreacji postaci (np. ośmieszanie bohaterów przez niecodzienny strój, nietypowe zachowanie i stylizacje językowe), jak również w wykreowanym **parareportażu**, który dostarcza rozrywki płynącej z uczestnictwa w „podglądaniu prawdziwego życia”, w swoistym obustronnym udawaniu czy grze w fikcyjny dokument. Funkcja rozrywkowa tłumaczy wybór środków mocno nacechowanych emocjonalnie, również nieraz balansujących na granicy obyczajności.

Potencjał poznawczy serialu paradokumentalnego

Funkcja poznawcza wynika z nawiązywania do wzorca reportażu i pośrednio – gatunków publicystycznych, ale również z pełnienia przez stacje telewizyjne zadań związanych z etyką medialną – każdy nadawca korzystający z komunikacji masowej czuje się zobligowany do przedstawiania treści zgodnych z normami społecznymi oraz wskazywania odbiorcom postaw i poglądów korzystnych dla danej społeczności.

Wymiary informacyjny, a także dydaktyczny i moralizatorski serialu paradokumentalnego realizowane są nie w obiektywnym przedstawianiu rzeczywistości pozajęzykowej (jeżeli jest to w ogóle możliwe), lecz w prezentowaniu pouczeń. W analizowanym materiale będą to: kreacje postaci, również ich przemiany zachodzące w akcji odcinka, pokazywane wydarzenia i sytuacje, ukazujące odbiorcom prawidłowe rozwiązania problemów, przedstawiane przestrzenie (miejsca i osoby należące do kadry np. szpitala czy szkoły), które służą zarówno poszerzeniu wiedzy widzów, jak i wzrostowi społecznego poważania dla zawodów ważkich społecznie. Umieszczanie takich informacji w tekście wpływa na budowanie prymarnej dla serialu paradokumentalnego iluzji rzeczywistości – elementy, które są możliwe do weryfikacji w rzeczywistości pozajęzykowej, sprawiają, że tekst wydaje się odbiorcom przekazem niemal dokumentalnym, również otwiera go na spełnianie voyeuerystycznych potrzeb widzów.

Podglądactwo (nie)rzeczywistego świata serialu paradokumentalnego

Voyeueryzm telewizyjny w serialu paradokumentalnym ujawnia się na każdym z poziomów wzorca, m.in. w specyficznym ruchu kamery, imitującym spojrzenie świadka

wydarzeń (aspekt strukturalny), w wyborze wątków fabularnych dotyczących sfery prywatnej postaci (aspekt kognitywny), w przytaczaniu wypowiedzi bohaterów bez uprzedniego opracowania, cenzury (aspekt stylistyczny). W aspekcie pragmatycznym najważniejsze okazuje się zaspokajanie potrzeb społecznych dotyczących podglądactwa, a przejawiających się w ukrytym za okiem kamery obserwowaniu życia tzw. przeciętnych ludzi i przełamywaniu ich prywatności (szczególnie widocznym np. w pokazywaniu aktów seksualnych, prototypowo uznawanych za najbardziej intymne). Również obserwowanie cudzego życia może służyć odbiorcom za swoisty katalizator emocji – widz, uczestnicząc w audycji, ma możliwość wspólnego przeżycia z bohaterami uczuć, wrażeń, doświadczeń, co zbliża serial paradokumentalny do sytuacji plotkowania. Co ważne, tak realizowany voyeuryzm kontroluje instytucja telewizji, zatem okazuje się niegroźny dla danej społeczności – korzystne dla wspólnoty jest zastępowanie potrzeb podglądactwa i osiąganie w ten sposób satysfakcji w wyniku preparowania sztucznych obrazów, które zapobiegają aktom łamiącym prawo.

W serialu paradokumentalnym istotna okazuje się również budowana w każdym aspekcie gatunkowym iluzja realizmu prezentowanych treści. Polega ona na pewnej konwencji zakładającej obustronną grę w dokument – nadawca przygotowuje tekst imitujący relację z prawdziwych wydarzeń, odbiorca zaś podejmuje wyzwanie, przyjmując odpowiedni trop interpretacyjny. Iluzja realizmu wyrażana jest na każdym poziomie wzorca, w takich cechach jak: specyficzne ujęcia scen, np. obrazy z kamer monitoringu, autokomentarze (aspekt strukturalny), ujawnianie obecności fikcyjnej ekipy telewizyjnej, ukazywanie kulisy pracy przedstawicieli ważnych dla społeczności zawodów (aspekt kognitywny), włączanie w komunikaty elementów socjologii i profesjolektów, również potoczności (aspekt stylistyczny), relacja nadawczo-odbiorcza (głównie typu bohater – ekipa

telewizyjna, imitująca reportaż telewizyjny) i eksponowana np. w narracji funkcja fatyczna (aspekt pragmatyczny).

* * *

Wpisane w serial paradokumentalny tytułowe dla niniejszej pracy „mówienie od rzeczy” o rzeczywistości wzmacnia jego potencjał i wartość rozrywkową. Wydawać by się mogło, że tekst o znamionach dokumentalnych powinien unikać zniekształceń w prezentowanym obrazie świata. Omawiany gatunek przedstawia jednak rzeczywistość zdecydowanie stypizowaną, uproszczoną, której obligatoryjnym składnikiem jest szczęśliwe zakończenie i przywrócenie ładu społecznego. Wynika to z przyjętej strategii tekstotwórczej, łączącej schematyzację treści z prezentacją pewnych idei i kwestii moralnych, a nie z obiektywnym obrazem świata.

Prymarną funkcję serialu paradokumentalnego stanowi ponadto funkcja ludyczna – to jej podporządkowana jest kreacja tekstu, który winien stanowić przede wszystkim źródło rozrywki oraz zaspokajać potrzeby odbiorców, opierające się na voyeurystycznym pragnieniu poznania rzeczywistości. Widz obserwuje obraz mówiący o otoczeniu własnie od rzeczy, ale imitujący rzeczywistość pozajęzykową, co okazuje się korzystne w dwu płaszczyznach: zaspokaja potrzeby odbiorcy, staje się swoistym katalizatorem emocji, a jednocześnie kontroluje przekaz, uniemożliwiając reakcje niekorzystne dla nadawcy instytucjonalnego. Nie jest to zatem mówienie pozbawione sensu. Zniekształcenie obrazu rzeczywistości pozajęzykowej wpisuje się w prymarne funkcje serialu paradokumentalnego: ludyczną, poznawczą, dydaktyczną i moralizatorską. Być może wpisana w serial paradokumentalny ambiwalencja, połączenie pozornie paradoksalne subiektywizmu z obiektywizmem, decyduje o atrakcyjności tekstu i stanowi istotę tego fenomenu.

Zakończenie

Współczesność wymusza uczestnictwo w świecie interaktywnych mediów. Internet *par excellence*, ale również telewizja głęboko wnikają w życie i świadomość swych użytkowników, modyfikując i kształtując ich system poglądów, gusta, a także oczekiwania estetyczne. Media coraz częściej stają się bliskie i nieodzowne członkom społeczności, co nie opiera się wyłącznie na wszechobecności i ekspansywnym przejmowaniu przestrzeni publicznej, lecz również na znacznym potencjale perswazyjnym. Telewizja coraz częściej realizuje swoje cele, zapewniając poczucie wspólnoty – wspólnych pasji, zainteresowań, zespołu sądów i opinii, także sposobów interpretacji otaczającej rzeczywistości. Budowanie wzajemnych zależności między medium i odbiorcą (telewizja zyskuje widzów, których zainteresowanie przekłada się na realne zyski finansowe, ci zaś otrzymują nieskomplikowaną rozrywkę oraz gotowy i łatwo przyswajalny repertuar poglądów) okazuje się skutecznym sposobem na ugruntowanie pozycji instytucji we wspólnocie komunikacyjnej.

Telewizja tak rozumiane cele osiąga przede wszystkim w rezultacie kreowania tekstów kultury określonego typu – takich, które opierając się na wyobrażeniach i ideach odbiorców, tworzą obrazy sugerujące przyjęcie określonych i korzystnych z punktu widzenia instytucji postaw, przy jednoczesnym zaspokajaniu potrzeb i pragnień widzów. Tekstem takim z pewnością jest centralny dla niniejszych

rozważań serial paradokumentalny. Omawiany gatunek wydaje się realizować najważniejsze zadania telewizji, zapewnia bowiem nieprzysparzającą problemów rozrywkę, snuje opowieść prezentującą losy osób bliskich odbiorcom (tożsamy z nimi?), co wpływa na wzmocnienie poczucia bliskości, podsuwa proste i jednoznaczne rozwiązania codziennych problemów, także przekazuje gotową interpretację rzeczywistości.

Fenomen serialu paradokumentalnego intryguje. Okazuje się, że jednocześnie można „mówić od rzeczy” o rzeczywistości, korzystając z nacechowania fikcyjnego i wymiaru fabularnego serialu, oraz kreować przekaz imitujący dokument, dążący do obiektywizmu – nie jest to mowa bełkotliwa, lecz wyrażająca potrzeby i wyobrażenia odbiorcy. Trudno orzec, czy teksty tego gatunku są wyłącznie chwilową modą, wynikiem zapożyczeń z kultury zachodniej, czy jednak będą miały szansę zakorzenić się na stałe w repertuarze komunikatów telewizyjnych. Ustalenia takie wymagają odpowiedniej perspektywy czasowej, omawiany schemat zaś obecny jest na polskim rynku medialnym dopiero od kilku lat. Niewykluczone, że w przyszłości możliwe okaże się obserwowanie jego ewolucji i np. kontaminacji z innymi gatunkami. W obecnej sytuacji badawczej ważne jest uchwycenie i opisanie tego zjawiska, jednak nie tylko ze względu na jego potencjał, również derywacyjny, lecz także z uwagi na niejako przysługujące mu poważanie. Serial paradokumentalny gloryfikuje codzienność i los tzw. przeciętnych ludzi, osób pomijanych we wiodącym dyskursie, nader często staje się również głównym źródłem wiedzy podstawowej telewidzów. Nie sposób tego oceniać – tekst trafiający do tak licznych odbiorców zasługuje na szacunek i poświęcenie mu wysiłków badawczych bez względu na jego wartość estetyczną.

Bibliografia

Literatura podmiotowa¹

Polsat: *Dlaczego ja?*, *Dzień, który zmienił moje życie*, *Nieprawdopodobne, a jednak*, *Pamiętniki z wakacji*, *Pielęgniarki*, *Trudne sprawy*, *Zdrady*.
TVN: *Szkoła*, *Szpital*, *Ukryta prawda*.

Literatura przedmiotowa

- ALTMAN R., 2012: *Gatunki filmowe*. Tłum. M. ZAWADZKA. Warszawa.
- BALBUS S., 1999: *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie” nr 6 (59), s. 25–39.
- BALBUS S., 2004: *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków, s. 11–15.
- BALCERZAN E., 1980: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław, s. 21–39.

¹ Materiał badawczy, prymarnie emitowany w medium telewizyjnym, z uwagi na charakter prowadzonych analiz pochodzi z portali internetowych gromadzących filmy i seriale: ipla.tv oraz player.pl.

- BANDEROWICZ K., 2008: „[...] Czas nas uczy pogody”. *Próba rekonstrukcji wzorca gatunkowego prognoz pogodowych*. W: *Styl a semantyka*. Red. I. SZCZEPANKOWSKA. Białystok, s. 233–245.
- BARTMIŃSKI J., 2001: *Styl potoczny*. W: *Współczesny język polski*. Red. J. BARTMIŃSKI. Lublin, s. 115–134.
- BARTMIŃSKI J., 2012: *Jak opisywać gatunki mowy?*. W: „*Język a Kultura*”. T. 23. *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*. Red. A. BURZYŃSKA-KAMIENIECKA. Wrocław, s. 13–32.
- BARTMIŃSKI J., NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA S., 2009: *Tekstologia*. Warszawa.
- BIELIŃSKA-GARDZIEL I., 2009: *Stereotyp rodziny we współczesnej polszczyźnie*. Warszawa.
- BOGUNIA-BOROWSKA M., 2012: *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*. Kraków.
- BONIECKA B., 1999: *Lingwistyka tekstu. Teoria i praktyka*. Lublin.
- DĄBSKA-PROKOP U., 2012: *Wokół tekstu. Składnia, gramatyka tekstu, stylistyka, przekładoznawstwo*. Kraków.
- DOBRYŃSKA T., 1993: *Tekst*. W: *Współczesny język polski*. Red. J. BARTMIŃSKI. Wrocław, s. 282–304.
- DUNAJ B., 1994: *Kategoria oficjalności*. W: *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*. Red. Z. KURZOWA, W. ŚLIWIŃSKI. Kraków, s. 23–31.
- FRAS J., 2013: *O typologii wypowiedzi medialnych i dziennikarskich*. Wrocław.
- GAŁA A., 2006: *Przekaz treści konstruktywnych i destruktywnych w programach telewizyjnych*. W: *Czas pusty. Analiza treści programów telewizyjnych czterech nadawców polskich*. Red. A. GAŁA, I. ULFIK-JAWORSKA. Lublin, s. 57–84.
- GODZIC W., 2000: *Telewizja. Ziemia jałowa czy pieszczota dla oczu?*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków, s. 71–82.
- GODZIC W., 2004: *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*. Kraków.
- GODZIC W., 2010: *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*. W: *Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*. Red. W. GODZIC. Warszawa, s. 63–103.
- GROCHULSKA A., 2004: *O języku filmu dokumentalnego i telewizji dokumentalnej*. W: *Dokument filmowy i telewizyjny*. Red. M. SZCZUROWSKI. Toruń, s. 427–437.

- HALAWA M., 2006: *Życie codzienne z telewizorem. Z badań terenowych*. Warszawa.
- HELMAN A., 1980: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. *Studia*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław, s. 7–20.
- HENDRYKOWSKI M., 2001: *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań–Wrocław.
- KISIELEWSKA A., 2008: *Serial telewizyjny – współczesna „Biblia pauperum”?*. W: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*. Red. E. WILK, I. KOŁASIŃSKA-PASTERCZYK. Kraków, s. 417–424.
- KURZOWA Z., red., 1991: *Badania nad językiem telewizji polskiej: ilościowy opis słownictwa*. Kraków–Warszawa.
- LOEWE I., 2004: *Parateksty, pre-teksty czy możliwe paragatunki?*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Red. D. OSTASZEWSKA. Katowice, s. 180–188.
- LOEWE I., 2007: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice.
- LOEWE I., 2012: *Gatunki globalne w polskiej telewizji. Rekonesans*. W: *„Język a Kultura”*. T. 23: *Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej*. Red. A. BURZYŃSKA-KAMIENIECKA. Wrocław, s. 191–198.
- LOEWE I., 2013: *Dyskurs telewizyjny*. W: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Red. E. MALINOWSKA, J. NOCOŃ, U. ŻYDEK-BEDNARCZUK. Kraków, s. 289–311.
- LUBAŚ W., red., 1981: *Problemy badawcze języka radia i telewizji*. Katowice.
- ŁACIAK B., 2013: *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*. Warszawa.
- MAĆKIEWICZ J., 2016: *Jak można badać przekazy multimodalne*. „Język Polski” nr 2, s. 18–27.
- MAJKOWSKA G., 2000: *O języku mediów*. W: *Dziennikarstwo i świat mediów*. Red. Z. BAUER, E. CHUDZIŃSKI. Kraków, s. 232–243.
- MCLUHAN M., 2001: *Wywiad dla „Playboya”*. *Szczera rozmowa z arcykapłanem popkultury i metafizykiem mediów*. Tłum. M. RÓŻAŁSKA, J.M. STOKŁOSA. W: *Wybór tekstów*. Poznań, s. 327–385.
- NOWICKI P., 2006: *Co to jest telenowela*. Warszawa.
- OGONOWSKA A., 2006: *Voyeuryzm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*. Kraków.

- OSTASZEWSKA D., 2008: *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina współczesnego językoznawstwa*. W: *Polska genologia lingwistyczna*. Red. D. OSTASZEWSKA, R. CUDAK. Warszawa, s. 11–42.
- OŻÓG K., 2007: *Nowy świat kultury – hiperrzeczywistość i jej znaki*. W: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*. Red. B. MYRDIK, I. MORAWSKA. Lublin, s. 15–24.
- PISAREK W., 1994: *Polszczyzna oficjalna na tle innych jej odmian*. W: *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*. Red. Z. KURZOWA, W. ŚLIWIŃSKI. Kraków, s. 13–22.
- PLISIECKI J., 2007: *Literatura, film, telewizja – wzajemne oddziaływanie*. W: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*. Red. B. MYRDIK, I. MORAWSKA. Lublin, s. 231–241.
- RYMARCIK P., 2013: *Dwa narcyzmy – kultura masowa w świetle koncepcji Christopha Lascha i Herberta Marcusego*. W: *Kulturowo-polityczny Avatar? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych*. Red. P. ŻUK. Warszawa, s. 23–33.
- SKARŻYŃSKA M., 2011: *Język reportażu telewizyjnego*. Warszawa.
- SKOWRONEK B., 2014: *Mediolingwistyka. Teoria. Metodologia. Idea*. „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2 (14), s. 15–26.
- SUJKOWSKA-SOBISZ K., WYRWAS K., 2004: *Dwa typy kontaminacji gatunkowych*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 2: Tekst a gatunek*. Red. D. OSTASZEWSKA. Katowice, s. 62–72.
- SZCZĘSNA E., 2004: *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków, s. 29–38.
- SZKUDLAREK-ŚMIECHOWICZ E., 2010: *Tekst w radiowej i telewizyjnej debacie politycznej. Struktura, spójność, funkcjonalność*. Łódź.
- UHMA M., 2007: *Elementy technologii telewizyjnej*. Katowice.
- USZYŃSKI J., 2004: *Telewizyjny pejzaż genologiczny*. Warszawa.
- WARCHAŁA J., 2003: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice.
- WILKOŃ A., 2004: *Ponadgatunkowe typy wypowiedzi*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 2: Tekst a gatunek*. Red. D. OSTASZEWSKA. Katowice, s. 15–19.
- WITOSZ B., 2001: *Metatekst – w opisie teoriotekstowym, stylistycznym i pragmalingwistycznym*. W: *EADEM: Stylistyka a pragmatyka*. Katowice, s. 72–80.
- WITOSZ B., 2005: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice.

- WITOSZ B., 2009: *Dyskurs i stylistyka*. Katowice.
- WOJTAK M., 2004a: *Gatunki prasowe*. Lublin.
- WOJTAK M., 2004b: *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizację tekstowe*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Red. D. OSTASZEWSKA. Katowice, s. 29–39.
- WOJTAK M., 2008: *Genologia tekstów użytkowych*. W: *Polska genologia lingwistyczna*. Red. D. OSTASZEWSKA, R. CUDAK. Warszawa, s. 339–352.
- WRZOUCH-STAWINOĞA J., 2015: *Między fikcją a rzeczywistością – czyli po co i dlaczego ogląda się seriale paradokumentalne*. „Kultura Popularna” nr 44, s. 214–225.
- WYSŁOUCH S., 2004: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków, s. 17–27.
- ZDUNKIEWICZ-JEDYNAK D., 2008: *Wykłady ze stylistyki*. Warszawa.
- ZONS A., 2010: *Czas czołowki*. W: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*. Red. A. Gwóźdź. Kraków, s. 209–224.
- ŻUK P., 2013: *Homo ludens w czasach kapitalizmu. Infantyilizacja życia społecznego i prywatyzacja sfery publicznej*. W: *Kulturowo-polityczny Avatar? Kultura popularna jako obszar konfliktów i wzorów społecznych*. Red. P. ŻUK. Warszawa, s. 113–125.
- ŻYDEK-BEDNARCZUK U., 2004: *Od rozmowy do „talk show”*. *Uwagi o telewizyjnych gatunkach mowy*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Red. D. OSTASZEWSKA. Katowice, s. 424–438.

Netografia²

http://pl.wikipedia.org/wiki/Telenowela_dokumentalna
<http://player.pl/seriale-online/szkola-odcinki,2395/odcinek-1,S00E01,31831.html?atpl#play>

² Dostęp: 31.05.2016.

- <http://player.pl/serie-online/ukryta-prawda-odcinki,521/odcinek-237,S00E237,23325.html?atpl#play>
- http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2014/K_036_14.PDF
- <http://www.ipla.tv/Dlaczego-ja-odcinek-414/vod-5683437#/r-5>
- <http://www.ipla.tv/Pielegniarki-odcinek-55/vod-6014462#/r-5>
- <http://www.ipla.tv/Serial/5001641-Paradokumentalny/5001458-Dla-czego-Ja>
- <http://www.ipla.tv/Trudne-sprawy-odcinek-200/vod-5589565#/r-5>
- <http://www.ipla.tv/Zdrady-odcinek-28/vod-5896975#/r-5>
- http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/regulacje-prawne/polska/kontrola-nadawcow/rynek-telewizyjny-w-ii-kwarta-le-2014.pdf
- <http://www.krrit.gov.pl/drogowskaz-medialny/aktualnosci/news,1382,polska-wyniki-badania-world-internet-project-za-2013-r.html>
- <http://www.takomedia.pl/services/casting/>
- <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/70-proc-polakow-codziennie-oglada-telewizje-dla-15-proc-to-glowne-narzedzie-rozrywki#>
- www.ipla.tv
- www.player.pl

Indeks osobowy

- Balbus Stanisław 26, 27, 43
Balcerzan Edward 29
Banderowicz Kinga 66, 67, 143
Bartmiński Jerzy 22, 24, 32, 38, 39, 145
Bogunia-Borowska Małgorzata 52, 57
Boniecka Barbara 22, 23, 24
Dąbska-Prokop Urszula 22, 24
Dobrzyńska Teresa 22, 23, 24, 25
Dunaj Bogusław 152
Fras Janina 66, 140, 143, 144, 162, 171
Gała Aleksandra 123, 124, 174
Godzic Wiesław 11, 12, 13, 14, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 58, 59, 62, 63, 181
Grochulska Anna 31, 32, 42, 144
Halawa Mateusz 76, 111, 163, 166, 170
Helman Alicja 29, 30
Hendrykowski Marek 11, 12, 14
Kisielevska Alicja 141
Kurzowa Zofia 21
Loewe Iwona 29, 30, 42, 46, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 66, 143, 173
Lubaś Władysław 21
Łaciak Beata 99, 111, 112, 132, 166
Maćkiewicz Jolanta 26, 28, 29
Majkowska Grażyna 32, 33, 159, 162, 172
McLuhan Marshall 50
Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 22, 24, 32
Nowicki Paweł 112, 175, 176
Ogonowska Agnieszka 53, 58, 59, 60

- Ostaszewska Danuta 36
Ożóg Kazimierz 181
- Pisarek Walery 146, 152
Plisiecki Janusz 65, 66, 172,
175, 178
- Rymarczyk Piotr 59, 61, 62
- Skarżyńska Monika 65, 75, 77,
79, 80, 81, 82, 92, 108, 109,
112, 120, 126, 128, 143, 181
Skowronek Bogusław 21, 28
Sujkowska-Sobisz Katarzyna
40
Szczęsna Ewa 26, 27, 28
Szkudlarek-Śmiechowicz Ewa
11, 32, 41, 86
- Uhma Marek 75
- Uszyński Jerzy 12, 13, 14, 44,
46
- Warchala Jacek 145, 162, 163
Wilkoń Aleksander 145
Witosz Bożena 35, 36, 37, 78,
144
Wojtak Maria 36, 37, 38, 39,
40, 188
Wrzochul-Stawinoga Justyna
63, 64, 66, 67, 100, 106
Wyrwas Katarzyna 40
Wyślouch Seweryna 26
- Zdunkiewicz-Jedynak Dorota
145, 154
Zons Alexander 70, 73
- Żuk Piotr 50, 53, 54
Żydek-Bednarczuk Urszula
32, 43, 45

Alicja Bronder

Irreal reality
A quasi-documentary series
in the light of linguistic genology

Summary

The present monograph entitled *Irreal reality. A quasi-documentary series in the light of linguistic genology* offers a holistic analysis of the title television text, which has lately gained more and more popularity in media discourse. The work constitutes the first in Polish scholarship comprehensive discussion of a quasi-documentary series treated as a genre, taking into account its features at each discourse level: structural, cognitive, stylistic, and pragmatic. In the conducted analyses, the polysemiotic context, vital for the observation of multimedia texts, as well as the relation between the codes belonging to different semiospheres have been taken into consideration. The perspective outlined in this way has allowed for the use of linguistic tools (textological and genological) in the observations of complex messages, not just verbal ones, which frequently escape monodisciplinary research attempts.

The study is divided into two parts, theoretical and empirical. The former presents research tools that are applicable to audiovisual text analyses, and therefore to a quasi-documentary series: the theory of text, including the problem of the polysemiotics of text, linguistic and film/media genology, television discourse, an intriguing phenomenon of television voyeurism, as well as the issues concerning language in TV. Furthermore, on the basis of available publications related to, *inter alia*, the field of cultural and media studies, the problems with defining quasi-documentary series itself have been surveyed, and data subjected to investigation within the conducted research have been presented.

The second part of the monograph is constituted by practical chapters, containing the results of the analyses of the genre of a quasi-documentary series. Four of the chapters subsequently demonstrate

genre aspects: structural, cognitive, stylistic, and pragmatic, and also in detail discuss each feature and indicate functions performed by them in the standard genre. The considerations have been additionally illustrated with extensive research data, which has allowed for the portrayal of the problems analysed and their more complete presentation. The empirical part concludes with an extensive chapter summarizing the analyses, gathering the most important conclusions drawn from the studies performed. The whole work is wrapped up with the final concluding chapter.

The present monograph is aimed both at linguists focusing on genologic problems, as well as at media experts, sociologists, and culture experts, and also at persons interested in pop culture and its influence on receivers. The author expresses the hope that the presented research results will become an inspiration for more careful observations of mass culture texts, which, despite appearing to be unreal sometimes, nevertheless constitute a substantial means of observing the mentality and condition of a speech community, which is formed by each of us.

Alicja Bronder

Unsinnige Wirklichkeit Die Pseudo-Doku nach linguistischer Genologie

Zusammenfassung

Die Monografie *Unsinnige Wirklichkeit. Die Pseudo-Doku nach linguistischer Genologie* präsentiert holistische Analyse des Fernsectextes, der sich in den letzten Jahren im medialen Diskurs immer größerer Beliebtheit erfreut. Auf dem Gebiet der polnischen humanistischen Forschungen ist diese Arbeit die erste ganzheitliche Schilderung der Pseudo-Doku als eines Gattungsmusters und deren Eigenschaften auf struktureller, kognitiver, stilistischer und pragmatischer Gattungsebene. In den Analysen berücksichtigte man die für die Betrachtung der multimedialen Texte relevanten: Polysemie und Wechselbeziehung zwischen den, verschiedenen Semiosphären angehörenden Kodes. Solch eine Perspektive ermöglicht die Anwendung des linguistischen (textwissenschaftlichen und genologischen) Instrumentariums, wenn man eine komplexe, und nicht nur verbale, der monodisziplinären Betrachtungsweise oft nicht unterliegende Mitteilung erforschen will.

Die Monografie besteht aus zwei Teilen: dem theoretischen und dem empirischen. Der erste von ihnen handelt über die bei der Analyse der audiovisuellen Texte, also auch der Pseudo-Doku, brauchbaren Forschungsmittel: Texttheorie mit Textpolysemie, linguistische und mediale Genologie (Filmgenologie), Fernsectdiskurs, interessantes Phänomen des Fernsectvoyeurismus und die mit Fernsectsprache verbundenen Fragen. Anhand der vorhandenen kulturwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Publikationen werden hier auch die das Definieren der Pseudo-Doku angehenden Probleme und das zu untersuchende Forschungsmaterial erörtert.

Den zweiten Teil der Monografie bilden die die Ergebnisse der praktischen Forschungen über die Gattung – Pseudo-Doku

beinhaltenden Kapitel. Vier von ihnen schildern der Reihe nach folgende Gattungsaspekte: den strukturellen, kognitiven, stilistischen und pragmatischen Aspekt; hier werden auch die einzelnen Eigenschaften und deren Funktionen im Gattungsmuster ausführlich besprochen. Diese Erwägungen werden zusätzlich an Hand des reichen Forschungsmaterials veranschaulicht, was ermöglichte, die zu untersuchten Fragen noch besser darzustellen. Der empirische Teil endet mit einem zusammenfassenden Kapitel mit wichtigsten Schlussfolgerungen und einer Beendigung.

Die vorliegende Monografie ist sowohl an die sich mit genealogischer Problematik befassenden Linguisten als auch an Medienwissenschaftler, Soziologen, Kulturwissenschaftler und die für Popkultur und deren Einfluss auf Rezipienten Interesse habenden Personen gerichtet. Die Verfasserin hofft, die hier angegebenen Forschungsergebnisse werden eine Inspirationsquelle für weitere Untersuchung der Texte aus dem Bereich der Massenkultur, die obwohl oft auch „Unsinn reden“, doch ein wichtiges Mittel zur Erforschung der Mentalität und des Zustandes der von uns allen gebildeten Kommunikationsgemeinschaft darstellen.

Spis treści

Wprowadzenie	7
(Para)serial, (para)dokument? Charakterystyka materiału ba- dawczego	11
Problemy z definicją serialu paradokumentalnego	11
Charakterystyka materiału badawczego	16
Tekst w świetle lingwistyki	21
Ontologia tekstu	22
Definiowanie tekstu	22
Granice tekstu – kwestia polisemiotyczności	25
Definiowanie tekstu audiowizualnego	31
Gatunek w świetle lingwistyki	35
Genologia lingwistyczna	35
Definicja i komponenty gatunku	35
Cechy gatunku	38
Instrumentarium genologii lingwistycznej	40
Genologia filmowa, genologia telewizyjna – gatunek w świetle medioznawstwa	41
Telewizja w świetle lingwistyki	49
Rzeczywistość (w) telewizji	51
Język (w) telewizji, dyskurs (w) telewizji	55
Człowiek (w) telewizji	58
Ukryta prawda serialu paradokumentalnego	63

Poziom strukturalny serialu paradokumentalnego	65
Cechy obligatoryjne	68
Tytuł serialu paradokumentalnego	68
Objętość tekstu	69
Stała rama tekstowa	70
Czołówka	70
Napisy	73
Wypowiadane komentarze narratorskie	74
Sceny ukazujące działania bohaterów	79
Autokomentarze	81
Motyw serialu	84
Logo stacji telewizyjnej	84
Logo serialu paradokumentalnego	84
Ramka tekstowa	85
Informacja o fikcyjności treści pokazywanych w serialu	88
Cechy fakultatywne	90
Liczba prezentowanych wątków fabularnych	90
Zapowiedzi	90
Efekty wizualne – specyficzne typy obrazowania	91
Elementy epizodyczne	92
Tytuł odcinka	92
Informacja o rzekomej prawdziwości przekazywanych treści	93
Specjalne efekty wizualne	94
Specjalne efekty audialne	95
Okolicznościowe komunikaty werbalne	96
 Poziom kognitywny serialu paradokumentalnego	 99
Sposób organizacji tekstu	100
Organizacja tekstu wokół przestrzeni	100
Organizacja tekstu wokół historii	104
Kształt fabuły	107
Liczba wątków fabularnych	107
Schemat fabularny	109
Główne wątki fabularne	111
Konflikt w rodzinie	113
Problemy natury seksualnej	116
Kwestie finansowe	117

Kwestie społeczne i popełniane przestępstwa	118
Wybrane przypadki fabularne	120
Determinizm losu przełamany działaniem jednej osoby	120
Seks	121
Kłótnia	122
Walka bezsilności z determinacją	122
Destruktywność świata przedstawionego	123
Obecność ekipy telewizyjnej	124
Bohaterowie	127
Liczba bohaterów	127
Dane osobowe i cechy postaci	128
Imię i nazwisko	128
Wiek	129
Płeć kulturowa	131
Zawód i status społeczny	132
Wygląd postaci	133
Wybrane aspekty postaci	134
Czarny charakter i doradca	134
Eksperci i zawodowcy	136
Kondycja serialowej rodziny	136
Czas i miejsce akcji	137
Czas akcji	137
Miejsce akcji	139
Fikcja czy rzeczywistość?	140
Poziom stylistyczny serialu paradokumentalnego	143
Żywioł potoczności	144
Styl narracji	145
Narracja mówiona	146
Narracja pisana	149
Styl wypowiedzi bohaterów	153
Główni bohaterowie	153
Eksperci	158
Inne aspekty poziomu stylistycznego	159
<i>Homo vulgaris</i>	159
Ośmieszanie mową	160
Przyczyny potoczności	162

Poziom pragmatyczny serialu paradokumentalnego	165
Nadawca nieznany, adresat nieznany	166
Relacja nadawczo-odbiorcza	167
Poziom mikro	167
Poziom makro	170
Funkcje serialu paradokumentalnego	171
Habitat serialu paradokumentalnego	174
Produkt: serial paradokumentalny	174
Podglądactwo serialu paradokumentalnego	177
<i>Pararealizm</i>	178
Trudne sprawy serialu paradokumentalnego. Wnioski . . .	183
Cechy wzorca gatunkowego serialu paradokumentalnego	184
Cechy obligatoryjne	184
Cechy fakultatywne	186
Cechy epizodyczne	187
Podział materiału badawczego	188
Serial paradokumentalny we wspólnocie komunikacyjnej	190
Rozrywkowość serialu paradokumentalnego	191
Potencjał poznawczy serialu paradokumentalnego . .	192
Podglądactwo (nie)rzeczywistego świata serialu para-	
dokumentalnego	192
Zakończenie	195
Bibliografia	197
Literatura podmiotowa	197
Literatura przedmiotowa	197
Netografia	201
Indeks osobowy	203
Summary	205
Zusammenfassung	207

Redaktor Małgorzata Poglódek
Projektant okładki Magdalena Starzyk
Redaktor techniczny Małgorzata Pleśniar
Korektor Karol Dziadas
Łamanie Edward Wilk

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3151-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3152-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo.us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,5. Ark. wyd. 10,5.
Papier Alto 80 g. vol. 1.5. Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
„TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Monografia naukowa *Rzeczywistość od rzeczy. Serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej* prezentuje holistyczną analizę tytułowego tekstu telewizyjnego, który w ostatnich latach zyskuje coraz większą popularność w dyskursie medialnym. Praca stanowi pierwsze na gruncie polskich badań humanistycznych kompleksowe omówienie serialu paradokumentalnego jako wzorca gatunkowego, z uwzględnieniem jego cech na każdym z poziomów gatunkowych: strukturalnym, kognitywnym, stylistycznym i pragmatycznym.

W przeprowadzonych analizach wzięto pod uwagę istotny dla obserwacji tekstów multimedialnych kontekst polisemiotyczności i relacji kodów należących do różnych semiosfer. Tak zarysowana perspektywa umożliwiła wykorzystanie instrumentarium lingwistycznego (tekstologicznego i genologicznego) w obserwacjach nad komunikatem złożonym, nie tylko werbalnym, nieraz wymykającym się monodyscyplinarnym podejściom badawczym.

ISSN 0208-6336
Cena 20 zł (+ VAT)



Więcej o książce

