

Krzysztof Arcimowicz

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-3318-2421

Rzecz o neoserialach – co badać i jak badać?

Wprowadzenie

Historia serialu telewizyjnego liczy ponad 90 lat, w tym okresie powstało wiele różnych gatunków i formatów. Na przełomie XX i XXI wieku pojawiły się – najpierw w Stanach Zjednoczonych, a następnie w innych krajach – seriale, które mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, w wielu przypadkach radykalnie z tym dziedzictwem zrywały (Filiciak, Giza 2010: 7–9; Kaja 2014: 65–66). W 1999 roku stacja HBO rozpoczęła emisję nowatorskiego serialu *Rodzina Soprano*; w literaturze przedmiotu właśnie ta produkcja wskazywana jest zwykle jako prekursorski neoserial.

Obecnie neoseriale – w przeciwieństwie do tradycyjnych produkcji – są oglądane głównie *via* internet i w większości przypadków tworzone na potrzeby serwisów streamingowych¹ o zasięgu globalnym, takich jak Netflix, Disney+, Apple TV+, Amazon Prime Video czy HBO Max, mających setki milionów odbiorców w wielu krajach świata. Mirosław Filiciak twierdzi, że seriale oderwały się od telewizji i zostały wyrwane z tradycyjnego strumienia przekazu (2013: 192). W 2018 roku serwisy streamingowe, pierwszy raz w historii, wyprodukowały więcej seriali niż stacje telewizyjne (Kozłowski 2018). Zwiększająca się liczba serialowych produkcji fabularnych, z czego dużą część stanowią neoseriale (Shneider 2022), przemiany sposobów dystrybucji i odbioru neoseriali oraz relatywnie mała liczba rzetelnych publikacji naukowych dotyczących tego, czym w istocie rzeczy są owe teksty kultury i w jaki sposób je badać, powoduje, iż neoseriale wciąż stanowią wyzwanie zarówno dla współczesnego kulturoznawstwa medialnego, jak innych (sub)dyscyplin naukowych.

¹ Ze względów stylistycznych będę stosował wymiennie terminy „serwis streamingowy” i „platforma VOD”.

Celem artykułu jest opisanie pojęcia neoseriału i jego cech, przedstawienie niektórych kwestii metodologicznych dotyczących analizy tekstualnej i recepcji neoseriału, a także wskazanie zaniedbanych obszarów badawczych i zasygnalizowanie metod, które mogą być użyteczne w badaniu tych tekstów kultury.

Pojęcie neoseriału i jego cechy

W tym miejscu chciałbym podjąć próbę wyjaśnienia czym są neoseriale, ale zanim to uczynię, zatrzymam się na chwilę przy terminologii. Terminem „neoseriał” posługuje się autor niniejszego artykułu (zob. np. Arcimowicz 2020), a także inni polscy badacze i badaczki (Major 2015; Lisowska-Magdżiarz 2016; Borowiecki 2019; Piławski 2020). Jednak należy dodać, iż w rodzimej refleksji naukowej można odnaleźć kilka terminów bliskoznacznych, mieszczących się w pojęciu neoseriału lub z tym pojęciem się krzyżujących, takich jak: „seriał nowej generacji”, „seriał typu post soap” czy wreszcie „seriał 2.0” (zob. Dziubczyńska 2017; Filiciak, Giza 2011; Kaja 2014).

W przejranych przeze mnie artykułach i monografiach naukowych napisanych przez zagranicznych uczonych nie znalazłem terminu *neoseries* lub *neo TV series*, pojawia się wprawdzie nazwa *new generation of TV series*, ale rzadko. Anglosascy badacze i badaczki oraz inni zagraniczni uczeni posługują się najczęściej terminami „dramat jakościowy” (*quality drama*) lub „dramat złożony” (*complex drama*), używając tych określeń w odniesieniu do produkcji telewizyjnych różniących się od tradycyjnych form serialowych, takich jak na przykład opera mydlana (*soap opera*). Publikacje Roberta Thompsona, Jane Feuer i Sary Cardwell dotyczące telewizji jakościowej (*quality television*) oraz Jasona Mittella poświęcone telewizji złożonej (*complex television*) i złożoności narracyjnej (*narrative complexity*) uważam za ważne i inspirujące, jednak należy dodać, iż wnioski wyciągane przez autorów i autorki dotyczące seriali jakościowych są na ogół oparte na analizach obejmujących niewielką liczbę produkcji, głównie amerykańskich i/lub brytyjskich (zob. Cardwell 2011; Feuer 2011; Mittell 2006; Thompson 1996). Trzeba mieć na uwadze, że omawiane badania nie są relewantne w odniesieniu do wszystkich współczesnych neoseriału powstających w różnych kręgach kulturowych. Sądzę, iż pojęcia takie jak dramat jakościowy czy dramat złożony są węższe niż pojęcie neoseriału.

W naszym kraju, począwszy od początku drugiej dekady obecnego stulecia, w większej liczbie zaczęły pojawiać się prace poświęcone próbom określenia – a raczej zarysowania – czym są neoseriale (zob. Filiciak, Giza 2011; Kaja 2014; Łuczaj 2013a). W 2020 roku w Obserwatorium Językowym Uniwersytetu Warszawskiego zamieszczono hasło „neoseriał” autorstwa Patrycjusza Piławskiego, w którym ten typ produkcji został określony jako:

seriał o rozbudowanej i złożonej fabule, eklektyczny gatunkowo, ukazujący w nieszablonowy sposób kontrowersyjne tematy, z antybohaterem w roli protagonisty (Piławski 2020).

Moim zdaniem jest to zgrabna definicja, aczkolwiek – jak nierzadko bywa w przypadku definicji, które z istoty rzeczy powinny być zwarte – propozycja Piławskiego

znacznie upraszcza sprawę. W związku z tym chciałbym zaprezentować moją propozycję ujęcia neoseriali, opartą na ich cechach, które określiłem na podstawie badań i obserwacji własnych prowadzonych od ponad 15 lat, dotyczących zarówno neoseriali, jak i seriali tradycyjnych (zob. Arcimowicz 2013, 2020). Formułując cechy neoseriali, nawiązywałem też do spostrzeżeń innych uczonych – polskich i zagranicznych (Borowiecki 2020; Cardwell 2011; Feuer 2011; Filiciak, Giza 2011; Kaja 2014; Łuczaj 2013a; Mittell 2015; Thompson 1996).

Znane mi neoseriale w liczbie około 180, tzn. takie, w przypadku których obejrzałem przynajmniej kilka odcinków – najczęściej kilka sezonów lub całą produkcję – pochodzą z różnych krajów i regionów świata: Stanów Zjednoczonych, Skandynawii, Wielkiej Brytanii, Półwyspu Iberyjskiego, Europy Środkowo-Wschodniej, Ameryki Środkowej, Izraela i Korei Południowej. Produkcje tworzone w różnych kulturach mają swoją specyfikę, ale prawdą jest również to, że największe (o zasięgu globalnym) serwisy streamingowe wywodzące się ze Stanów Zjednoczonych, takie jak Netflix czy Disney+, narzucają pewne globalne standardy dotyczące tworzenia, dystrybucji i odbioru produkcji serialowych.

Cechy neoseriali:

- postacie wyraziste, kontrowersyjne (antybohater/-ka lub inny typ postaci),
- poruszanie w odważny i niesztampowy sposób drażliwych kwestii społecznych,
- unikanie konwencji melodramatycznej i dydaktyzmu,
- relatywizm moralny,
- antyestablishmentowość, krytyka neoliberalizmu, brak poprawności politycznej,
- język postaci zbliżony do naturalnego (realnego w danej sytuacji),
- nieuregulowane i/lub skomplikowane relacje rodzinne oraz interpersonalne postaci,
- wielowątkowość,
- złożona (skomplikowana) narracja i ewolucja postaci,
- nowe rozwiązania stylistyczne i narracyjne,
- mieszanina konwencji gatunkowych i/lub gra (z) konwencją,
- sezonowość,
- oryginalna, intrygująca czołówka i muzyka,
- neoseriale (na ogół) nie kończą się happy endem.

Przy takim postawieniu sprawy nasuwają się ważne pytania: czy wymienione cechy są cechami dystynktywnymi neoseriali? Czy wszystkie wskazane przeze mnie cechy pojawiają się we wszystkich neoserialach? Innymi słowy: czy aby dany tekst kultury określić mianem neoserialu, musi posiadać wszystkie cechy charakterystyczne dla neoseriali? Odpowiedź na postawione tu pytania brzmi – nie.

Neoseriale tworzą pewną kategorię, lecz nie gatunek, na zasadzie podobieństwa, ale tylko w pewnym zakresie. Nawiązuję tu do koncepcji Kamila Łuczaja, który opisując seriale typu post-soap², odwołał się do reguły zaproponowanej przez Ludwiga

² Kamil Łuczaj posługuje się terminem „post soap”, ale jego rozumienie tego terminu w znacznym stopniu pokrywa się z pojęciem neoserialu, które proponuję w niniejszym artykule.

Wittgensteina. W myśl tej reguły rzeczy tworzące jedną kategorię przypominają się pod jakimś względem, lecz niekoniecznie muszą być podobne pod wszelkimi względami. Jeżeli mamy trzy rzeczy: A, B i C, to rzecz A może przypominać rzecz B, a rzecz B może przypominać rzecz C, jednak podobieństwo pomiędzy A i B oraz B i C może opierać się na innych cechach. W związku z tym A i C mogą nie mieć ze sobą wielu cech zbieżnych, a jednak możemy określić je jednym wspólnym terminem (por. Łuczaj 2013a).

O podobieństwie neoseriali decydują ich poszczególne cechy, jednak, jak sądzę, odbiorca wychwytuje te podobieństwa raczej intuicyjnie. Celowo nie używam określenia „cechy formalne” neoseriali czy terminu „cechy gatunkowe”, ponieważ nie uważam, iż neoseriale można nazwać nowym gatunkiem lub nowym formatem, są to terminy zbyt wąskie. W wielu neoserialach obserwujemy krzyżowanie się różnych konwencji gatunkowych – choć zazwyczaj jedna jest dominującą. Na przykład *Breaking Bad*, uznawany za jedną z najlepszych produkcji serialowych w historii telewizji, posiada elementy filmu kryminalnego, thrillera, czarnej komedii, dramatu rodzinnego i psychologicznego.

W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę, iż znakiem rozpoznawczym neoseriali jest antybohater funkcjonujący w strukturze serialu jako protagonista (zob. Major 2011; Włodek 2014). Najbardziej kultowe postacie neoserialowe to właśnie antybohaterowie, można tu wymienić Tony’ego Soprano (*Rodzina Soprano*), Gregory’ego House’a (*Dr House*), Dextera Morgana (*Dexter*), Waltera White’a (*Breaking Bad*), Franka Underwooda (*House of Cards*) czy Profesora (*Dom z papieru*).

Główni bohaterowie i główne bohaterki wieloodcinkowych seriali tradycyjnych (oper mydlanych, telenowel czy polskich telesag) są zazwyczaj przywoitymi, a w wielu przypadkach szlachetnymi ludźmi, i nawet jeśli czasami postępują niezgodnie z powszechnie uznawanymi zasadami moralnymi lub ogólnie przyjętymi zasadami współżycia społecznego, to taka sytuacja jest zazwyczaj wyjątkowa i krótkotrwała. Postacie naprawiają swoje błędy i wszystko wraca do normy (por. Arcimowicz 2013, 2020). Neoserialowi protagoniści to zupełnie inne postacie. W nawiązaniu do koncepcji Małgorzaty Major (2011) i badań własnych (Arcimowicz 2020) mogę wskazać następujące cechy neoserialowych antybohaterów: a) kłamstwo, manipulacja, stosowanie przemocy jako sposób osiągnięcia celu; b) nieuregulowane, skomplikowane relacje rodzinne i intymne; c) relatywizm moralny; d) niepodatność na wpływy zewnętrzne; e) ateizm; f) racjonalizm; g) emancypacyjny (feministyczny) rys protagonistek; h) postacie męskie najczęściej uosabiają męskości hybrydowe (w rozumieniu Tristana Bridgesa i C.J. Pascoe’a) lub męskość hegemoniczną (w ujęciu Raewyn Connell).

Coraz częściej w neoserialach pojawiają się antybohaterki w roli protagonistki i nierzadko są to postacie równie zajmujące jak antybohaterowie. Ilustrację zagadnienia może stanowić postać Nancy Botwin w neoseriale *Trawka* czy też postacie kobiece w nowszych produkcjach, m.in. Villanelle w *Obsesji Eve*, Rue Bennett w *Euforii*, Elizabeth Harmon w *Gambicie królowej*.

Należy wyraźnie podkreślić, że protagoniści w neoserialach stanowią duży konglomerat postaci często ewoluujących w kierunku antybohaterów, czarnych charakterów lub przeciwnie – zbliżających się wraz z rozwojem fabuły do kategorii postaci pozytywnych. Nie wszyscy protagoniści neoserialowi są antybohaterami, na przykład w brytyjskiej produkcji *Derek* i szwedzkim serialu *Gösta* tytułowe postacie to wrażliwi

i opiekuńczy mężczyźni, którym daleko do łamiących nagminnie prawo i zasady moralne antybohaterów, jakich możemy spotkać w wielu innych neoserialach. O zaliczeniu *Dereka* i *Gösty* do kategorii neoseriali decydują inne cechy, np. poruszanie przez twórczynię i twórców w odważny sposób drażliwych kwestii społecznych, unikanie dydaktyzmu, nowatorstwo realizacyjne.

Brakuje tu miejsca, aby szczegółowo opisać wszystkie cechy neoseriali i różnice między nimi oraz tradycyjnymi produkcjami. Pozwolę sobie jednak wspomnieć, iż w tradycyjnych wieloodcinkowych serialach (operach mydlanych, telesagach, telenowelach) bohaterowie i bohaterki często posługują się językiem „ugładzonym”, sztucznym, nieadekwatnym do sytuacji i miejsca, w którym są przedstawiani. Jest to związane z dydaktyzmem i zachowawczością obyczajową, wpisanymi w konwencje gatunkowe wielu starszych gatunków. Postacie neoserialowe używają języka zbliżonego do naturalnego w tym sensie, że jest najczęściej adekwatny do sytuacji, w której są pokazywane, ich statusu społecznego, kapitału kulturowego i ról społecznych pełnionych w określonym czasie i miejscu, stąd też nierzadko w neoserialach pojawiają się przekleństwa i wulgaryzmy.

Problem doboru materiału badawczego

W XXI wieku wyprodukowano na świecie co najmniej kilkadziesiąt tysięcy seriali, z czego znaczną część stanowiły neoseriale. Prognozowane kilka lat temu przez Johna Langrafa, prezesa FX Network, zatrzymanie się wzrostu liczby produkcji serialowych (tzw. *peak TV*) nie nastąpiło, głównie za sprawą ekspansji serwisów streamingowych. W 2021 roku pojawiło się 559 nowych anglojęzycznych produkcji serialowych, a w 2022 roku „jedynie” 182 produkcje. Przytaczane dane zostały zebrane przez firmę FX Research i obejmują nowe tytuły oraz nowe sezony wcześniej powstałych seriali wyprodukowane przez serwisy streamingowe i stacje telewizyjne (Shneider 2022). Trzeba podkreślić, iż w omawianym opracowaniu nie uwzględniono nieanglojęzycznych produkcji, seriali codziennych i adresowanych do dzieci – z tego powodu można przyjąć, iż całkowita liczba seriali produkowanych co roku na świecie jest kilkukrotnie wyższa niż pół tysiąca. W styczniu 2023 roku Netflix oferował w Polsce ponad 1600 produkcji serialowych.

Bardzo duża liczba neoseriali powoduje, iż przed przystąpieniem do badań rozsądne jest sformułowanie kryteriów doboru materiału badawczego i jego uzasadnienie w odniesieniu do interesującej nas problematyki i celów projektu (zob. Arcimowicz 2020). Pierwsze, z mojego punktu widzenia, dosyć oczywiste kryterium, to zasięg społeczny neoserialu (choć nie powinno być jedynym kryterium, o czym szerzej piszę w dalszej części artykułu), który można oszacować na podstawie wskaźników oglądalności. Jednak w przeciwieństwie do tradycyjnych produkcji serialowych, oglądanych głównie w telewizji tradycyjnej, neoseriale są odbierane przede wszystkim *via* internet. W Polsce, a także w wielu krajach świata – oprócz legalnych – istnieją półlegalne i nielegalne serwisy streamingowe oferujące treści audiowizualne, a dodatkowo zgrany z internetu materiał może być przekazywany na nośnikach danych (np. pendrive’ach) innym osobom. W celu zilustrowania problemu posłużę się przykładem. Dane opublikowane przez

firmę MUSO, która zajmuje się monitoringiem piractwa w sieci, sugerują, że siódmy sezon *Gry o tron* został pobrany z internetu ponad miliard razy (każdy odcinek pobrano około 140 milionów razy), podczas gdy poszczególne odcinki siódmego sezonu amerykańskiego neoserialu w telewizji HBO legalnie oglądało średnio 32 miliony osób (Ceglińska 2017). Dziś, m.in. na skutek działań podjętych przez duże platformy VOD, skala piractwa jest mniejsza niż kilka lat temu, niemniej dobór próby w oparciu o wskaźniki oglądalności neoseriali może być sporym problemem.

Najlepszym rozwiązaniem byłoby, aby wybrany do oglądania, a następnie poddany analizie popularny neoserial był jednocześnie jakościowym lub dobrym tekstem kultury, ale dziś o takie połączenie nie jest łatwo. Aby choć po części wyjaśnić tę kwestię, należałoby przyrzeć się genezie neoseriali i przemianom, jakim podlegają.

Już w latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych powstały płatne telewizje, takie jak HBO i Showtime, utrzymujące się dzięki wpływowi z abonamentu. Nadawcy telewizyjni, których podstawą funkcjonowania są dochody z reklam, rzadko produkują i na ogół unikają emisji seriali zawierających bardzo kontrowersyjnych protagonistów bądź drażliwe społecznie lub obrazoburcze treści, ponieważ w ten sposób mogą narazić się reklamodawcom, a od wpływów reklamowych zależy ich istnienie na rynku medialnym. W przypadku telewizji abonamentowej (i – dodajmy – płatnych serwisów streamingowych) reklama przestaje determinować treść programów. Nowe sposoby finansowania, które przyczyniły się do rozwoju telewizji jakościowej, przyniosły też możliwość eksperymentowania w zakresie treści i gatunku (por. Kaja 2014: 69; Włodek 2014: 239–240).

Ważnym czynnikiem determinującym treść neoseriali są przemiany społeczno-kulturowe, które dokonały się w ostatnich kilku dekadach. Trzeba tu wymienić większą niż wcześniej swobodę seksualną, zwiększenie liczby związków nieformalnych, sekularyzację, emancypację kobiet i osób nieheteroseksualnych, zmianę postaw wobec eutanazji, traktowanie wolności jednostki jako wartości naczelnej itd. Tradycyjne seriale na przełomie XX i XXI wieku opatrzyły się i znudziły niemałej grupie dobrze wykształconych widzów, szczególnie młodych i w średnim wieku. Te osoby nie chciały już oglądać schematycznych postaci, chciały seriali ambitniejszych, mierzących się z problemami egzystencjalnymi, poruszających w odważny sposób istotne kwestie społeczne i odczarowujących tematy tabu (por. Arcimowicz 2020; Kaja 2014; Włodek 2014).

W pierwszej i na początku drugiej dekady obecnego stulecia zaczęły pojawiać się nowatorskie i interesujące neoseriale, można wymienić m.in.: *Sześć stóp pod ziemią*, *Dra House'a*, *Zagubionych*, *Dextera*, *Breaking Bad*, *Grę o tron* czy *Most nad Sundem*. Nie wszystkie wymienione produkcje powstały na zlecenie płatnych telewizji kablowych, ale wszystkie one były produkowane na potrzeby stacji telewizyjnych, którym zależało, aby mieć w swojej ramówce jakościowe programy.

W drugiej dekadzie XXI wieku wraz z ekspansją serwisów streamingowych pojawiło się bardzo dużo produkcji neoserialowych, jednak wzrastająca liczba seriali nie przekłada się na ich wysoką jakość. Odnoszę wrażenie – a moje impresje nie są w tym względzie odosobnione – iż masowość produkcji, która nasiliła się w ostatnich latach, oraz związany z nią artystyczny *backlash* i porzucenie modelu produkcyjnego HBO

przez Netflixa i inne duże serwisy streamingowe nie sprzyjają jakości (por. Apat 2022). Olbrzymie budżety³ na nowe produkcje, przeznaczane przez największe platformy VOD, skutkują wprawdzie zwiększaniem się liczby nowych produkcji, ale nie powodują wzrostu liczby dobrych neoseriali⁴.

Jeśli jednak zgodzimy się co do tego, iż w zalewie produkcji wciąż pojawiają się dzieła interesujące (*Dom z papieru, Sukcesja, Opowieść podręcznej, Czarnobyl, Euforia, Patrick Melrose, Biały lotos, Wąż, Anielka* itd.), to powstaje pytanie: w jaki sposób oceniać jakość neoserialu i kto ma to czynić?

Jak słusznie zauważa Feuer, „ocena jakości zawsze jest usytuowana w pewnym kontekście – dokonywana z określonej perspektyw estetycznej, politycznej i moralnej” (Feuer 2011: 114). Dramat jakościowy charakteryzuje interesujący scenariusz, dobrze napisane dialogi, dbałość o detale, oryginalna i przykuwająca uwagę ścieżka dźwiękowa, niekonwencjonalne rozwiązania narracyjne i wizualne, wreszcie unikanie melodramatyczności (por. Feuer 2011; Dziubczyńska 2017). Chciałbym jednak wyraźnie podkreślić, iż moim zdaniem neoserial może być dramatem jakościowym, ale nie stanowi to warunku *sine qua non* zaliczenia danej produkcji do kategorii neoseriali.

Sara Cardwell, zastanawiając się, czy serial jakościowy jest zawsze dobry, stwierdza, że choć te dwa pojęcia mogą na siebie zachodzić, to nie zawsze produkcje jakościowe (posiadające cechy charakterystyczne dla telewizji jakościowej) podobają się odbiorcom, a w konsekwencji – są przez nich oceniane jako dobre. Najprawdopodobniej dzieje się tak dlatego, iż często ocena neoserialu, dokonywana w kategoriach „dobry – zły”, w większym stopniu dotyczy treści, fabuły i postaci niż jego warstwy stylistyczno-estetycznej – bardzo istotnej w kontekście oceniania jakości (por. Cardwell 2011).

Wysokie oceny wystawiane przez krytyków i użytkowników wortalu filmowych czy nagrody filmowe przyznawane konkretnym tytułom mogą być pewną podpowiedzią przy wyborze neoseriali, ale nie zawsze ta droga się sprawdza. Nierzadko bywa, iż po zakończeniu emisji neoserialu, który obejrzelśmy pod wpływem wysokich ocen, jakie zebrał, mamy poważne wątpliwości, czy możemy uznać go za serial dobry, ponieważ nas rozczarował i wcale nam się nie podobał (por. Dziubczyńska 2017: 53)⁵.

³ W 2021 roku budżet Netflixa na tzw. produkcje oryginalne wyniósł 17 mld dolarów.

⁴ Zapewne jakiś wpływ na taki stan rzeczy mają – słynne już – algorytmy, które służą rekomendowaniu określonych przekazów audiowizualnych subskrybentom, ale mogą też być wykorzystywane przy tworzeniu serialu. W procesie produkcji neoseriali coraz większe znaczenie odgrywiają analizy informacji zbieranych o widzach przez nadawcę i/lub producenta. Na przykład Netflix posiada dane o preferencjach gatunkowych poszczególnych odbiorców, o tym, w jaki sposób oglądają seriale i na jakich urządzeniach, a także jak wysoko oceniają obejrzaną produkcję. Można zatem przyjąć, że nadawcy „oglądają widzów”, zbierają o nich informacje, aby następnie wykorzystać w procesie tworzenia serialu.

⁵ Należy dodać, że czasami działania trolli internetowych powodują, iż oceny danego neoserialu mogą być „sztucznie” zaniżone (lub zawyżone). Ilustracją problemu może stanowić nienaturalnie wysoka liczba „jedynek” (a więc najgorszych ocen w dziesięciostopniowej skali) wystawionych produkcji *Władca pierścieni. Drużyna pierścienia* na niektórych wortalach filmowych. Warto zatem sprawdzać, jak rozkładają się oceny na skali (filmweb.pl, imdb.com i inne portale udostępniają – nieodpłatnie – taką funkcjonalność), aby wychwycić ewentualne nadużycia.

Zdaniem Cardwell pojęcia „telewizja jakościowa” i „dobra telewizja” nie muszą się wykluczać: istnieją seriale mieszczące się w kategorii telewizji jakościowej, ale nie oznacza to, że powinny być automatycznie oceniane jako dobre. Dostrzeżenie pewnych wyznaczników jakości w serialu nie jest równoznaczne z tym, że wszyscy uznają go za serial dobry (por. Cardwell 2011: 129–132). Zgadzam się z postulatem Cardwell, która pisze:

Pozwólmy sobie otwarcie bronić tych programów, które uważamy za warte poważnych, zaangażowanych analiz oraz dyskusji. Pozostawmy jakościową telewizję za sobą i odajmy się docenianiu dobrej telewizji (Cardwell 2011: 141).

Uwagi Cardwell dotyczą tradycyjnej telewizji linearnej (*linear TV*), ale można je również odnieść do telewizji nieliniowej (*nonlinear TV*), obejmującej serwisy streamingowe (zob. np. Abreu i in. 2016).

Otwarte pozostaje pytanie, na które – dodajmy – Cardwell nie udziela jednoznacznej odpowiedzi: jakie seriale możemy uznać za dobre? Według mnie dobry neoserial to taki, który przedstawia ciekawe postacie i porusza w niesztampowy sposób istotne kwestie społeczne, wywołuje emocje i nie jest nudny, pobudza do refleksji i na długo pozostaje w pamięci – część neoseriali spełnia powyższe kryteria⁶.

Kwestie metodologiczne i zaniedbane obszary badawcze – co badać i jak badać?

Mirosław Filiciak twierdzi, iż media to byty emergentne, podobnie jak namysł nad nimi (2013: 70). Powyższe słowa można odnieść do neoseriali i badań, które ich dotyczą. Lista zagadnień związanych z neoserialami i przykuwających uwagę badaczy jest coraz dłuższa. Dzieje się tak dlatego, iż seriale ulegają dynamicznym przeobrażeniom, a uwarunkowania ich tworzenia, dystrybucji i odbioru, związane m.in. ze zjawiskiem konwergencji mediów (Jenkins 2007), są coraz bardziej złożone. Przemiany serialu mogą być analizowane co najmniej w kilku aspektach: treściowym, gatunkowym, ekonomicznym, społeczno-kulturowym, estetycznym, technologicznym, producenckim, nadawczym i recepcyjnym. Warto przy tym zauważyć, że wymienione aspekty są ze sobą powiązane i wzajemnie na siebie oddziałują. Z oczywistych względów rozważania muszą ograniczyć do wybranych, z mojego punktu widzenia najistotniejszych kwestii.

Pierwszy problem, na który chciałbym zwrócić uwagę, dotyczy relatywnie małej liczby badań poświęconych recepcji neoseriali w porównaniu do liczby analiz tekstualnych. Wprawdzie w ostatnich latach pojawiło się więcej niż wcześniej publikacji (głównie artykułów, ale także monografii) zawierających prezentację wyników badań dotyczących zjawiska *binge watchingu* przygotowanych przez uczonych z różnych krajów, ale są to w zdecydowanej większości przypadków badania konsumpcji neoseriali,

⁶ Wymienione cechy dobrego neoserialu można też odnieść do innych produkcji, choć, z mojego punktu widzenia, trudno byłoby znaleźć pokaźną liczbę tradycyjnych seriali posiadających owe cechy.

a nie recepcji *sensu stricto*. Być może ważniejsze niż ustalenie kulturowych modeli konsumpcji jest poznanie, w jaki sposób odbiorcy „czytają” (*reading*), a więc dekodują i interpretują neoseriale. Nadal bardzo odczuwalny jest, zwłaszcza w Polsce, deficyt badań poświęconych dekodowaniu treści neoseriali; dodajmy, iż w przypadku tych tekstów kultury różnica między *reading* a *consumption* jest istotna (zob. Wojtyła i in. 2022: 7–8)⁷. Od czasów studiów kulturowych (*cultural studies*) dobrze wiemy, że treści niesione przez środki masowej komunikacji są w zasadzie polisemiczne (Fiske 1987: 14), że mogą istnieć bardzo różne odczytania tego samego przekazu medialnego (Hall 1987).

Do nielicznych rzetelnych studiów dotyczących dekodowania treści neoseriali w naszym kraju należy zaliczyć badania Kamila Łuczaja opublikowane w książce *Świat z drugiej strony ekranu. Studium recepcji treści kultury popularnej przez kobiety wiejskie*. Łuczaj pokazywał badanym osobom materiał audiowizualny w postaci wylosowanego odcinka i wykorzystując metodę zogniskowanych wywiadów grupowych (*focus group interview*) porównywał odczytanie znaczeń amerykańskiego neoserialu *Współczesna rodzina* i polskiej telesagi rodzinnej *M jak miłość* przez mieszkanki popegeerowskich wsi z odczytaniem treści przez „sędziów kompetentnych” (zob. Łuczaj 2013).

Łuczaj w swojej monografii dużo miejsca poświęcił metodologii badań, którą można uznać za wzorcową. Jednak nawet to dobrze przemyślane pod względem metodologicznym studium zawiera pewne dyskusyjne aspekty. A mianowicie: czy uczestniczki wywiadu grupowego oceniające stanowczo treść neoserialu nie wpływają na formułowanie sądów przez inne osoby biorące w udział w badaniu? Skąd wiadomo, iż opinia „sędziów kompetentnych”, dotycząca preferowanego przez nadawcę odczytania treści neoserialu, jest tą właściwą, skoro nie pytamy o tę kwestię również nadawcy serialu? Czy jeden odcinek może stanowić wystarczający materiał, skoro serial liczy setki odcinków produkowanych przez wiele lat, a postacie i wątki znacznie ewoluują?

Rozwiązaniem, które pozwala niwelować niektóre niedoskonałości zogniskowanych wywiadów grupowych, może być zastosowanie etnografii wirtualnej (*virtual ethnography*), nazywanej w literaturze przedmiotu także netnografią, cyber etnografią lub e-etnografią (Jurek 2013: 90)⁸. Ta metoda daje możliwość przeanalizowania wypowiedzi odbiorczyń i odbiorców danego neoserialu zamieszczanych na wortalu filmowym, forum dyskusyjnym lub stronach internetowych fandomu. Analiza opinii

⁷ W latach 2014–2017 na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim odbyły się trzy interesujące konferencje naukowe poświęcone serialom. W tych spotkaniach uczestniczyli akademicy z wielu polskich uczelni reprezentujący różne dyscypliny naukowe – w dużej części pasjonaci seriali, posiadający o nich sporą wiedzę. Plonem konferencji jest 10 tomów zawierających 139 artykułów – w przeważającej większości owe artykuły dotyczą produkcji neoserialowych (ponad 100), jedynie dwie publikacje poświęcono analizie recepcji neoseriali. Trzeba dodać, iż są to badania skromne, dosyć dyskusyjne pod względem metodologicznym. Mimo że próba nie jest reprezentatywna dla wszystkich polskich badaczek i badaczy zajmujących się neoserialami, zdecydowałem się przedstawić wyniki mojego opracowania, ponieważ rzuca ono pewne światło na deficyt rzetelnych badań dotyczących dekodowania treści neoseriali.

⁸ Niektóre wady wywiadu grupowego można zniwelować poprzez zastosowanie pogłębianych wywiadów indywidualnych lub biograficznych, ankiet, studium przypadku (*case study*) itd., ale z uwagi na ograniczone ramy artykułu nie mogę tej kwestii rozwinąć.

internautek i internautów dotyczących postaci i wątków może być cennym źródłem informacji o tym, w jaki sposób w dłuższym okresie czasu są dekodowane pomieszczone w serialu treści.

Warto rozważyć czy lepsze będzie zastosowanie etnografii nieuczestniczącej (związanej z analizowaniem wypowiedzi lub innych form przekazu bez wchodzenia w interakcje z innymi osobami), czy uczestniczącej (polegającej na nawiązaniu kontaktu z interesującą nas społecznością, aktywny udział poprzez zakładanie nowych wątków, zadawanie pytań, zachęcanie do dyskusji itp.). Pierwsza opcja wydaje się lepsza (zob. Jurek 2013), ale wybór rodzaju netnografii powinien być uzależniony od problematyki i celu badań. Może się bowiem okazać, że wypowiedzi internautek i internautów dotyczących interesujących nas kwestii jest mało lub w ogóle ich nie ma, wówczas konieczne będzie nawiązanie kontaktu z daną społecznością (istotna jest tu kwestia etyczna dotycząca badań, której ze względu na ograniczone ramy artykułu nie mogę rozwinąć). Należy jednak pamiętać, iż etnografia wirtualna ma swoje wady, a jedną z najważniejszych są bardzo znikome informacje (lub ich brak) o cechach społeczno-demograficznych osób wypowiadających się w internecie.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na pewne możliwości, które w zakresie badania neoseriali oferuje perspektywa krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis*, dalej jako akronim KAD) i funkcjonujące w jej ramach podejścia badawcze, takie jak multimodalna krytyczna analiza dyskursu (*multi-modal critical discourse analysis*, dalej jako MKAD) czy podejście dyskursywno-historyczne (*discourse-historical approach* – dalej jako PDH). PDH i MKAD znajdują coraz szersze zastosowanie w badaniach różnych tekstów kultury, zwłaszcza w analizach tekstualnych, choć należy zaznaczyć, iż badanie recepcji neoseriali przy zastosowaniu niektórych metod krytycznej analizy dyskursu też jest możliwe.

Na temat KAD, zwłaszcza w naszym kraju, narosło sporo nieprawdziwych mitów. KAD, co trzeba wyraźnie zaakcentować, nie jest metodą, lecz perspektywą badawczą, która przyświeca co najmniej kilku szkołom, podejściom badawczym i metodom (Wodak, Meyer 2016: 3)⁹. Teoretycy KAD formułują wprawdzie założenia dotyczące tego, czym jest i na czym powinna polegać krytyczna analiza dyskursu, ale to poszczególne podejścia badawcze i metody funkcjonujące w ramach KAD oferują bardziej sprecyzowane narzędzia analityczne (zob. Flowerdew, Richardson 2020).

Neoseriale możemy potraktować jako dyskursy, a więc teksty kultury osadzone w pewnym kontekście, a właściwie kontekstach. Teoretycy KAD podkreślają znaczenie kontekstów wytwarzania i recepcji tekstów kultury. W przypadku neoserialowych dyskursów najważniejszymi kontekstami analityczno-interpretacyjnymi są szeroko pojmowane uwarunkowania społeczno-kulturowe, konwencja gatunkowa oraz ekonomia tworzenia i emisji seriali. Analiza kontekstów jest ważna, bowiem nie możemy zapominać, iż neoseriale są w istocie rzeczy komercyjnymi tekstami kultury. Analizując i interpretując treść neoseriali, np. niestereotypowe postacie kobiece i męskie, alternatywne modele życia rodzinnego bądź wątki homoseksualne, trzeba mieć na uwadze,

⁹ Terminologia w ramach krytycznej analizy dyskursu nie jest do końca klarowana, jednak moim zdaniem określanie KAD mianem metody jest pewnym metodologicznym nadużyciem.

iż często twórczynie i twórcy, wprowadzając nowe treści, nie czynią tego tylko w celu odzwierciedlenia zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej, ale przede wszystkim z myślą o wysokich wskaźnikach oglądalności; prowadzą oni swoistą grę z widzami, zonglują emocjami i posługują się różnymi strategiami dyskursywnymi (strategią *queerbaitingu*, hybrydyzacji męskości, relatywizmu etycznego itd.).

Wybór perspektywy KAD oraz metody lub metod funkcjonujących w jej ramach pozwala na pogłębioną analizę neoseriali, wskazanie pęknięć w dyskursie, przejawów manipulacji, dyskursywnej reprodukcji władzy i nierówności społecznych oraz ideologii (zob. Wodak, Meyer 2016). Warto też zwrócić uwagę, iż wybór perspektywy KAD nie wyklucza stosowania metod ilościowych (np. analizy zawartości – *content analysis*), co więcej: w przypadku pewnych projektów badania ilościowe wybranego korpusu neoseriali mogą być punktem wyjścia do pogłębionej analizy z zastosowaniem narzędzi charakterystycznych dla KAD.

Dobre efekty może dać połączenie PDH (jednej z najbardziej prominentnych metod w ramach KAD), skupiającej się na werbalnej warstwie tekstu kultury i strategiach dyskursywnych (nazywania, orzekania, argumentacyjnych itd.), z MKAD – zogniskowanej na kodach niewerbalnych, symbolach, wyglądzie zewnętrznym postaci, mimice, gestach oraz muzyce, która stanowi bardzo istotny, choć często niedoceniany przez badaczy, element neoserialu (zob. Arcimowicz 2021/2022; Bateman 2020; Jancsary, Höllerer, Meyer 2016).

Refleksje końcowe

W niniejszym artykule przedstawiłem moje rozumienie pojęcia neoserialu i cech tego typu produkcji. Mam świadomość, że termin „neoserial” może być uważany za dyskusyjny, jednakże sądzę, iż operowanie tym pojęciem jest sensowne, ponieważ neoserialie różnią się w sposób znaczący od tradycyjnych seriali i formatów telewizyjnych.

Kwestie metodologiczne związane z badaniem produkcji neoserialowych wymagają starannego i ciągłego namysłu – w tej materii wciąż jest więcej pytań niż gotowych odpowiedzi. W przypadku neoseriali nieuniknione wydaje się prowadzenie badań inter- i transdyscyplinarnych, w których metody charakterystyczne dla nauk społecznych mieszają się z tymi tradycyjnie humanistycznymi, i to zarówno jeśli chodzi o analizę tekstualną, jak i badania recepcji produkcji neoserialowych. Nie ma metod idealnych, pozbawionych wad, w związku z tym najrozsądniejsze wydaje się (przynajmniej w odniesieniu do niektórych projektów badawczych) zastosowanie triangulacji, np. multimodalnej krytycznej analizy dyskursu połączonej z etnografią wirtualną i zogniskowanymi wywiadami grupowymi. Niestety, tego typu badania są pracochłonne, czasochłonne (nierzadko kosztochłonne) i na ogół trudne do przeprowadzenia przez jedną osobę. Skryzalizowane kilkadziesiąt lat temu w ramach *cultural studies* pytanie, co odbiorcy „robią” z tekstami kultury i w jaki sposób je „czytają”, wciąż jest bardzo aktualne w przypadku neoseriali.

Bibliografia

- Abreu Jorge, Nogueira João, Becker Valderick, Cardoso Bernardo. 2016. „Survey of Catch-up TV and other time-shift services: a comprehensive analysis and taxonomy of linear and nonlinear television”. *Telecommunication Systems* 64(1). 57–74.
- Apat. 2022. „Netflix porzucił model produkcyjny HBO. Algorytmy i presja wzrostu skali zabiły jego jakość”. <https://forsal.pl/lifestyle/rozrywka/artykuly/8420460,dlaczego-jakosc-produkcji-netflixa-jest-niska.html> [dostęp: 16.01.2023].
- Arcimowicz Krzysztof. 2013. *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*. Warszawa.
- Arcimowicz Krzysztof. 2020. *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia – Kontaminacja – Inkluzja*. Białystok.
- Arcimowicz Krzysztof. 2021/2022. „Hybrid masculinity and power. Critical discourse analysis of the neoseries *Money Heist*”. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 22(4)–23(1). 11–29.
- Bateman A. John. 2020. *Critical discourse analysis and film*. W: *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. John Flowerdew, John E. Richardson (red.). London – New York.
- Borowiecki Artur. 2019. „Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji”. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 34. 163–171.
- Cardwell Sarah. 2011. *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*. Dariusz Kuźma (przeł.). W: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium – antologia*. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek (red.). Warszawa.
- Ceglińska Patrycja. 2017. „Rekordowa liczba nielegalnych pobrań siódmego sezonu *Gry o tron*. Te liczby was zaskoczą”. <https://teleshov.wp.pl/rekordowa-liczba-nielegalnych-pobran-siodmego-sezonu-gry-o-tron-te-liczby-was-zaskocza-6163559972480641a> [dostęp: 7.09. 2017].
- Dziubczyńska Patrycja. 2017. *Seriale nowej generacji przykładem telewizji jakościowej?*. W: *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*. Daria Bruszczyńska-Przytuła, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła (red.). Olsztyn. 51–59.
- Feuer Jane. 2011. *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*. W: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium – antologia*. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek (red.). Warszawa.
- Filiciak Mirosław. 2013. *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Gdańsk.
- Filiciak Mirosław, Giza Barbara. 2011. *Wstęp*. W: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*. Mirosław Filiciak, Barbara Giza (red.). Warszawa. 7–9.
- Fiske John. 1987. *Television Culture*. London – New York.
- Flowerdew John, Richardson John E. (red.). 2020. *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. London – New York.
- Hall Stuart. 1987. „Kodowanie i dekodowanie”. *Przekazy i Opinie* 1–2. 58–71.
- Jancsary Denis, Höllerer Markus, Meyer Renate E. 2016. *Critical analysis of visual and multimodal texts*. W: *Methods of critical discourse studies*. 3rd edition. Ruth Wodak, Michael Meyer (red.). London. 180–204.
- Jenkins Henry. 2007. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (przeł.). Warszawa.

- Jurek Krzysztof. 2013. „Badania społeczne w internecie. Wirtualna etnografia w teorii i praktyce”. *Nauka i Szkolnictwo Wyższe* 1(41). 86–98.
- Kaja Ewa. 2014. „Amerykańskie seriale typu »post-soap opera« – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji”. *Kultura i Edukacja* 2. 64–82.
- Kozłowski Konrad. 2018. „Internet przegonił telewizję, ale czy naprawdę powstaje za dużo seriali? Rekord znów pobity”. <https://antyweb.pl/ile-seriali-w-2018-rekord> [dostęp: 12.09.2022].
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata. 2016. „Seriale: nowa jakość, czy stare w nowej odsłonie?”. *Zeszyty Prasoznawcze* 1(225). 1–15.
- Łuczaj Kamil. 2013a. „Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu”. *IntereAlia. Pismo poświęcone studiom queer* 8. 146–158. <https://doi.org/10.51897/interalia/TVYO1695>.
- Łuczaj Kamil. 2013b. *Świat z drugiej strony ekranu. Studium recepcji treści kultury popularnej przez kobiety wiejskie*. Kraków.
- Major Małgorzata. 2011. „*Era antybohaterów* w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej”. *Panoptikum* 10. 92–107.
- Major Małgorzata. 2015. „Duże ciała na małym ekranie. Nienormatywne wizerunki męskości w neoserialach”. *Panoptikum* 14. 136–151.
- Mittell Jason. 2006. „Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *The Velvet Light Trap* 58. 29–40.
- Piławski Patrycjusz. 2020. Neoserial [hasło]. W: *Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego*. <https://nowewyrazy.pl/haslo/neoserial.html> [dostęp: 12.05.2022].
- Schneider Michael. 2022. „Peak TV Tally: According to FX Research, A Record 559 Original Scripted Series Aired in 2021”. <https://variety.com/2022/tv/news/original-tv-series-tally-2021-1235154979/> [dostęp: 12.09.2022].
- Thompson Robert J. 1996. *Television's second golden age: From „Hill Street Blues” to „ER”*. New York.
- Włodek Patrycja. 2014. Seriale nowej generacji a konwencje filmowe. W: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła (red.). Olsztyn. 232–249.
- Wodak Ruth, Meyer Michael. 2016. *Critical discourse studies: history, agenda, theory and Methodology*. W: *Methods of critical discourse studies*. 3rd edition. Ruth Wodak, Michael Meyer (red.). 1–22.
- Wojtyna Miłosz, Micela Barbara, Zgierska Roksana. 2022. *Reading contemporary TV series. Aesthetics, themes, and reception*. Berlin.

Streszczenie

Neoseriale, nazywane też serialami nowej generacji, stanowią jedno z najbardziej interesujących i najważniejszych zjawisk współczesnego pejzażu kulturowego, jednakże wiedza dotycząca tego, czym w istocie rzeczy są neoseriale i w jaki sposób je badać, wciąż jest niezadowolająca. Celem artykułu jest opisanie pojęcia neoserialu i jego cech, przedstawienie niektórych kwestii metodologicznych dotyczących analizy tekstualnej i recepcji neoseriali, a także wskazanie zaniedbanych obszarów badawczych oraz zasygnalizowanie metod, które mogą być użyteczne w badaniach tych tekstów kultury.

On neoseries: What and how to study?

Abstract

Neoseries, also known as new generation series, are among the most interesting and important phenomena of the contemporary cultural landscape. However, our knowledge of what neoseries actually are and how they should be studied is still unsatisfactory. This article aims to describe the concept of the neoseries and its features, to present some methodological issues concerning the textual analysis and reception of neoseries, to identify neglected research areas, and to indicate some methods that may be useful in the study of these cultural texts.

Słowa kluczowe: cechy neoserialu, analiza tekstualna, recepcja neoseriali, kwestie teoretyczno-metodologiczne, serwisy streamingowe

Key words: characteristic of neoseries, textual analysis, reception of neoseries, methodological issues, streaming services

Krzysztof Arcimowicz – socjolog kultury, dr hab., prof. ucz. na Uniwersytecie w Białymstoku. Habilitował się w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego w zakresie nauk społecznych, dyscyplina: socjologia. Pracuje w Instytucie Studiów Kulturowych UwB. Jego obecne zainteresowania związane są głównie z antropologią mediów, analizą dyskursów medialnych oraz socjologią płci. Opublikował cztery monografie, m.in. *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach* (Warszawa 2013) oraz *Oblicza męskości w neoserialach* (Białystok 2020). Autor licznych artykułów opublikowanych w periodykach naukowych, takich jak: „Studia Socjologiczne”, „Czas Kultury”, „Kultura i Społeczeństwo”, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, „Kwartalnik Pedagogiczny”, „Studia Humanistyczne AGH”, „Creativity. Theories – Research – Applications”.