

## W POPRZEDNIM SEZONIE... KRÓTKA HISTORIA AMERYKAŃSKIEGO SERIALU TELEWIZYJNEGO

BOLESŁAW RACIĘSKI

Instytut Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

### ABSTRACT

#### **The Previous Season's Recap: Short History of the TV Series**

The article depicts the essential issues related to the development television series from the fifties to the nineties of the twentieth century, with the particular focus on the American media production. The first part of the article illustrates the beginnings of serial narrative: serialized novels and silent film serials. The following sections relate to, among others: reshaping of a situation comedy, the transformation of episodic series into continuing serials and conditions for the creation of quality television dramas and propagating experimental narratives. The article depicts the textual changes of the tv series, as well as their social and technological contexts.

**Keywords:** history of television, American tv series, English tv series, serial narrative, technology, social change

„Dziś wszystkie seriale mi się podobają. Żyjemy w złotym wieku telewizji!” – cieszy się Brian, jeden z bohaterów serialu „Master of None” (2015). Twierdzenie, że losy małego ekranu przebiegają odwrotnie, niż nakazuje powszechnie przyjęta ocena rzeczywistości – „kiedyś było lepiej!” – zostało zaakceptowane przez większość fanów medium. Celem tego artykułu jest pokazanie, jaką drogę przeszedł serial telewizyjny, by zasłużyć na dzisiejszą estymę. Jednocześnie pragnę udo-

✉ Adres do korespondencji: – Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ; ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; boleslawracieski@gmail.com

wodnić – a może tylko przypomnieć? – iż ten telewizyjny gatunek przechodził już „złoty wiek” (co najmniej raz), a okresy jego artystycznych kryzysów również są atrakcyjną materią dla badaczy medium w jego wielorakich aspektach.

Artykuł rozpoczyna się od omówienia korzeni produkowanych na szeroką skalę narracji seryjnych. Uważam za istotne ukazanie, jak wiele telewizja zawdzięcza powieściom w odcinkach oraz rzadko w polskim piśmiennictwie analizowanym serialom kina niemego. Ze względu na obszerność materiału związanego z serialem telewizyjnym ograniczam się do omówienia wybranych (i w moim mniemaniu najważniejszych) zjawisk z historii wyłącznie amerykańskich produkcji. Seriale z innych części świata pomijam, kierowany chęcią zachowania spójności i klarowności artykułu. Ich merytorycznie satysfakcjonująca analiza wymagałaby bowiem zarysowania kontekstów związanych z organizacją danych przemysłów telewizyjnych, co przekracza objętościowe ramy tego tekstu.

#### Serial telewizyjny w Wielkiej Brytanii

Jedną z podstawowych praktyk w opisywaniu zjawiska serialu telewizyjnego jest podkreślanie różnic między produkcjami amerykańskimi a brytyjskimi. Wynikają one przede wszystkim z odmiennych dróg rozwoju przemysłów telewizyjnych obu krajów, które zaowocowały różnymi modelami produkcji i dystrybucji seriali.

Od początku media brytyjskie w dużo większym stopniu niż amerykańskie opierają się na funduszach publicznych – BBC, największy gracz na telewizyjnym rynku, w całości finansowana jest ze środków państwowych (w tym obowiązkowego abonamentu konsumentckiego), dzięki czemu nie tylko nie musi walczyć o prywatnych reklamodawców, ale także nie stanowi bezpośredniej konkurencji dla sieci komercyjnych (pierwsza z nich – ITV – pojawiła się w 1955 r.). Serial w Wielkiej Brytanii od początku nie był zatem, jak w USA, przede wszystkim sposobem na skuszenie reklamodawców, ale medium pozwalającym na większą twórczą ekspresję. Stąd zdecydowanie krótsze sezony i dłuższe przerwy między nimi – autorzy mogą się skupić na opowiadaniu historii, zamiast na spełnianiu zachcianek sponsorów. Seriale powstające z publicznych pieniędzy nie są zakłócone reklamami, co zwalnia scenarzystów z obowiązku wypełniania każdego odcinka poprzedzającymi przerwy *cliffhangerami*. Jednak stały eksport seriali brytyjskich do USA sprawił, że niektóre z nich w końcu zaczęły się upodabniać do produkcji amerykańskich a ich długość oraz struktura z góry planowane są z myślą o dopełnieniu przez spoty promocyjne (np. „Doktor Who”, 2005).

Historia brytyjskiego serialu kojarzyć się powinna z kilkoma podstawowymi zjawiskami: realizmem społecznym, cechującym między innymi opery mydlane (darzone większym niż w USA szacunkiem i często nazywane *continuing dramas*, np. „Coronation Street”, 1960, „EastEnders”, 1965); komentującymi rzeczywistość serialami fantastyczno-naukowymi („The Prisoner” 1967–1968); odważnymi komediami poruszającymi tematy seksizmu, rasizmu i różnic klasowych („Till Death Us Do Part”, 1965–1975, „Hotel Zaczęło”, 1975 i 1979); produkcjami wyrażającymi promowaną przez thatcheryzm nostalgiczną wizję przeszłości („The Jewel in the Crown”, 1984).

Warto dodać, że dominacja amerykańskiej telewizji na światowych rynkach sprawia, iż produkowane przez nią seriale wywarły przemożny wpływ na po-

strzeżenie gatunku również poza granicami USA. Całość niniejszego artykułu kończy omówienie serialu lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Kolejnemu okresowi w rozwoju gatunku poświęcone zostały następne artykuły niniejszego tomu.

### *Przed telewizorem – początki masowej produkcji narracji seryjnych*

Narracja seryjna, a zatem przedstawianie danego dzieła w kolejnych częściach (Canjels 2011, s. xii), na szeroką skalę zaistniała wraz z narodzinami społeczeństwa przemysłowego i mediów masowych. W XIX wieku mechaniczna prasa drukarska umożliwiła produkcję miesięczników, tygodników i dzienników, w których szybko poczytne miejsce zajęły powieści w odcinkach. Powody, dla których wydawcy chętnie sięgali po „Tajemnice Paryża” Eugène’a Sue i historie pióra Alexandre’a Dumasa, tłumaczą również popularność późniejszych seriali komiksowych, radiowych oraz telewizyjnych. Narracje seryjne, jak pisze Roger Hagedorn, „są nadzwyczaj efektywnym narzędziem służącym stworzeniu, utrzymaniu i rozwijaniu obszernej grupy odbiorców” (Hagedorn 2001, s. 28–29), którzy następnie konsumować będą również inne treści oferowane przez dane medium. Krótko mówiąc, gdy nowe medium potrzebuje widowni, zaczyna produkować seriale (Hagedorn 2001, s. 29).

Powieści w odcinkach niezwykle przysłużyły się raczkującej prasie. Najpierw pozwoliły osiemnastowiecznym angielskim wydawcom na omijanie prawa, wypełniając na papierze miejsce wymagane do uznania gazety za obłożoną mniejszym podatkiem broszurę (Hagedorn 2001, s. 30). W pierwszej połowie kolejnego stulecia podzielone historie zdobyły uznanie we Francji. Wielką popularnością cieszył się zaproszony do współpracy z *La presse* Honoré de Balzac, ale to Sue najlepiej rozumiał, że fabularna forma seryjna musi rządzić się swoistymi prawami. Czytelnicy wspomnianych „Tajemnic Paryża” bez przerwy przenosili się z miejsca na miejsce i od postaci do postaci, niczym w dzisiejszej „Grze o tron” (2011). (Niektórzy badacze porównują zresztą narrację Sue do filmowego montażu równoległego – Hagedorn 2001, s. 31). Każdy odcinek kończył się momentem wzmożonego, ale nierozładowanego napięcia – który w późniejszym okresie stanie się integralnym elementem wielu seriali i doczeka nazwy *cliffhanger*. Co ciekawe, Sue pisał kolejne odcinki w odpowiedzi na bieżące potrzeby czytelników (Hagedorn 2001, s. 31), zupełnie jak scenarzyści późniejszych oper mydlanych. Wraz z wprowadzeniem powieści w odcinkach liczba prenumeratorów danego tytułu mogła się zwiększyć nawet o ponad dziewiętnaście tysięcy (Hagedorn 2001, s. 30).

W kinie seriale jako osobna kategoria pojawiły się wraz z premierami „Adventures of Kathlyn” (1913, reż. Francis J. Grandon) i „What Happened to Mary” (1912, reż. Charles Brabin). Jednak elementy seryjności wkroczyły do kina niemeego zaraz po tym, kiedy wzrosła popularność filmów rejestrowanych na więcej niż jednej rolce. Na przykład „Chata wuja Toma” (1910, reż. James Stuart Black-

ton) dystrybuowana była jako trzy osobne części, a historie zapisane na poszczególnych rolkach zostały od siebie wyraźnie odseparowane w czasie i przestrzeni. Francuski „Zigomar” (1911, reż. Victorin-Hippolyte Jasset) podzielony już jest według zasady zaczerpniętej z odcinkowych powieści: dwie pierwsze rolki zakończone zostały bowiem *cliffhangerami* (Canjels 2011, s. 14). Seryjność tego typu produkcji była jednak raczej selektywna, zależała od dystrybutorów i kiniarzy, którzy mogli wyświetlić cały film naraz lub podczas kolejnych wieczorów.

Korzenie seriali kinowych jako osobnego schematu, o określonych zasadach produkcyjnych i dystrybucyjnych, a także narracyjnych i stylistycznych, związane są z amerykańską prasą. „What Happened to Mary” zamówione zostało przez szefów *Evening American* jako filmowy akompaniament kobiecego dodatku *Ladies World*, „Adventures of Kathlyn” widz śledzić mógł również w *Sunday Tribune* (Hagedorn 2001, s. 33). Pierwszy z tych seriali ukazywał się co miesiąc, a większość z dwunastu odcinków zakończona była efektownymi *cliffhangerami*. „Adventures...” jeszcze mocniej kojarzyć się mogą z późniejszym serialem telewizyjnym, gdyż kolejne części trafiały do kin w odstępnie zaledwie jednego tygodnia, a pierwsza z nich była odpowiednio dłuższa od następnych i funkcjonowała niczym niektóre z późniejszych odcinków-pilotów na małym ekranie (Canjels 2011, s. 16). Zapewne swego rodzaju doświadczeniem prototelewisyjnym były specjalne seanse programów kinowych, składające się wyłącznie z kolejnych odcinków różnych seriali. Warto dodać, że nie każdy serial rozpoczynał się od odcinka ekspozycyjnego, nie wszystkie też opierały się na *cliffhangerach*. Ostatnie sceny popularnego „Perils of Pauline” (1914, reż. Louis J. Gasnier, Donald MacKenzie) to znane widzom telewizyjnym tak zwane *situation endings*, w których bohaterka nie znajdowała się w bezpośrednim niebezpieczeństwie, ale w nowej dla siebie sytuacji (Canjels 2011, s. 17). Również rozróżnienie na „serial kontynuowany” (ten sam wątek prowadzony jest przez kolejne części) i „serial epizodyczny” (jeden wątek zakończony zostaje w jednym odcinku), zastosowane przez Jane Feuer do opisu serialu telewizyjnego lat siedemdziesiątych (Feuer 1997, s. 147), wykorzystać można przy badaniu kinowego serialu niemego<sup>1</sup>.

Seriale produkowano także poza USA, między innymi we Włoszech, Danii, Anglii oraz Hiszpanii. We Francji pojawiło się około stu rodzimych seriali, w Niemczech ich liczba przekroczyła trzydzieści (Canjels 2011, s. xvi). Najsłynniejszym europejskim twórcą seriali był Louis Feuillade, autor między innymi serialu o superprzestępcy Fantomasie (1913) i sensacyjnych „Wampirów” (1915–1916)<sup>2</sup>. W Niemczech za jedną z najciekawszych historii w odcinkach uznać należy „Homunculusa” (1916, reż. Otto Ripert) – wszystkie odcinki opowiadały co prawda osobną historię, jednak połączone były postacią tytułowego sztucznego człowieka. By zrozumieć fabułę, należało oglądać je w odpowiedniej kolejności.

<sup>1</sup> Serialem kontynuowanym był na przykład „Perils of Pauline”, epizodycznym – „The Hazards of Helen” (1914, reż. J.P. McGowan, J. Gunnis Davis).

<sup>2</sup> O twórczości Feuillade’a, a w szczególności o serii z Fantomasem, pisze Grażyna Stachówna (Stachówna 2009, s. 235–249).

Największe sukcesy finansowe producenci seriali zawdzięczali publiczności żeńskiej, która tłumnie śledziła losy Mary, Kathlyn i Maud (ta ostatnia pojawiła się w niemieckim „Die Herrin der Welt”, 1919, reż. Joseph Klein i in.). W latach trzydziestych wytwórnie zwróciły się ku dzieciom, żadnym emocji dostarczanych przez cotygodniowe poranne seanse seriali przygodowych i *science fiction*. Ostateczny koniec filmowym opowieściom w odcinkach przyniósł rozwój telewizji.

David Bordwell i Kristin Thompson stwierdzają, że wczesne seriale kinowe funkcjonowały przede wszystkim jako swego rodzaju forma przejściowa między filmami jednorolkowymi a produkcjami pełnometrażowymi (Bordwell, Thompson 2006, s. 61). Jednak, jak zauważa Ben Singer, historie w odcinkach stworzyły całkowicie nową formę narracyjną, która dalece odbiegała od modeli opowiadania przyjętych we wczesnych filmach pełnometrażowych (Singer 1996, s. 37, za: Canjels 2011, s. 3). Prowadzona przez kolejne części emocjonująca fabuła, ekscytujące *cliffhangers*, odcinki piloty, a także kilka innych rozwiązań przejęły oczywiście seriale telewizyjne. Te z kolei równie dużo co kinu niememu zawdzięczają radiu.

Na początku lat trzydziestych amerykańskie radio cieszyło się niezwykłą popularnością, ale istnienie największych stacji ciągle zależało przede wszystkim od zainteresowania sponsorów. Producenci stali zatem przed wyzwaniem stworzenia programów, które zdobędą stałą publiczność i zapewnią ciągłe zainteresowanie reklamodawców. Przykład doskonałego rozwiązania dał komediowy serial „Amos 'n' Andy” (1928–1943), który przyciągał przed radioodbiorniki około 40 milionów słuchaczy tygodniowo. Popularność zdobywały również odcinkowe historie dla kobiet, podczas których reklamowano głównie produkty gospodarstwa domowego i środki czystości – w latach czterdziestych na antenie posłuchać można było ponad sześćdziesięciu „oper mydlanych” (Hagedorn 2001, s. 36). W kolejnej dekadzie radiowe seriale zostały już jednak niemal całkowicie zastąpione przez ich telewizyjne odpowiedniki. Nowe medium nie tylko oparło się na radiowej infrastrukturze, ale i przejęło poszczególne produkcje – część z najsztywniejszych tytułów z początków małego ekranu zaczynała jako słuchowiska.

Po II wojnie światowej telewizja zaczęła zyskiwać status najpopularniejszej z rozrywek. W roku 1950 3,8 miliona amerykańskich gospodarstw domowych zaopatrzonych było w telewizor, pięć lat później – już 30,7 miliona (Bianculli 2000, s. 55). To właśnie pod koniec lat czterdziestych, gdy nowe medium było jeszcze rozrywką stosunkowo elitarną i przeznaczoną głównie dla wykształconej, miejskiej publiczności, rozpoczął się tak zwany „pierwszy złoty wiek telewizji” (Bianculli 2000, s. 41). Na amerykańskich antenach bez problemu trafić można było na kolejne odcinki takich antologii jak „Goodyear Playhouse” (1951–1957), w ramach których pokazywano odgrywane na żywo adaptacje ambitnych sztuk, autorstwa między innymi Thorntona Wildera i Paddy’ego Chayefsky’ego. Wraz z gwałtownie rosnącym rynkiem telewizyjnym zmienić się musiał jednak profil

nadawanych programów – ramówki zdominowane zostały przez krótkie seriale rozrywkowe, skierowane do masowego widza.

### *Komedia sytuacyjna, Hollywood i oazy na pustkowiu*

Spisując szkielet historii serialu, nadzwyczaj trudno inaczej niż pobieżnie i niewystarczająco przedstawić początki kolejnych gatunków (serial medyczny, policyjny, western itd.). Dlatego opisując początki telewizji jako masowej rozrywki, skupię się na serialu komediowym, traktując go jako zjawisko reprezentatywne dla zmian nie tylko w przemyśle, ale i amerykańskim społeczeństwie. Jak pisze Eckart Voigts-Virchow, „sitcom (*situation comedy* – komedia sytuacyjna – przyp. BR) to archetypiczny rodzaj narracji telewizyjnej, zawsze wskazywany jako najwybitniejszy przypadek rozwoju gatunków swoiście telewizyjnych” (Voigts-Virchow 2005, s. 214).

Z radia do telewizji *sitcom* przeprowadzony został przez przedstawicieli mniejszości etnicznych (m.in. „The Goldbergs”, 1949–1956). Wywodzący się z radiowych słuchowisk humor oparty był głównie na zabawnych (?) akcentach bohaterów i ich codziennych walkach o utrzymanie integralności rodziny oraz przyzwoitego poziomu życia. Stałym elementem tych *sitcomów* były potyczki między mężem a żoną i rodzicami a dziećmi. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych, gdy krążące nad Stanami Zjednoczonymi widmo zimnej wojny nabrało wyraźnych kształtów, telewizyjne rodziny nie mogły się już bez przerwy kłócić – inaczej nie spełniałyby swojej roli „schronu przed komunizmem” (Kutulas 2005, s. 57). Zanim jednak amerykańskie odbiorniki opanowały kolejne klony idealnych Cleaverów („Leave It to Beaver”, 1957–1963), na antenie pojawił się serial „Kocham Lucy” (1951–1957), który zmienił telewizję w USA<sup>3</sup>.

W „The Columbia History of American Television” można przeczytać, że „Kocham Lucy” „wyraża zmiany, które zachodziły w latach pięćdziesiątych zarówno w amerykańskim społeczeństwie, jak i amerykańskiej telewizji” (Edgerton 2007, s. 134). Tytułowa bohaterka ukazywała ambiwalencję, z jaką miliony Amerykanów traktowały związaną z powojenną *prosperity* stabilizację – satysfakcja z posiadania rodziny mieszała się u niej z dokuczliwym brakiem swobody i dojmującym ciężarem odpowiedzialności (Edgerton 2007, s. 138). Judy Kutulas nazywa przygody Lucy „*sitcomem* przejściowym” – kłótnie bohaterki z mężem złagodniały, gdy w małżeństwie pojawiło się dziecko, a jednocześnie w amerykańskich telewizorach *sitcomy* opowiadające o domowych spięciach wyparte zostały przez seriale, w których główne role grały rodziny spokojne, respektujące autorytety i społeczny porządek (Kutulas 2005, s. 51). Z telewizji zaczęli znikać rządzący twardą ręką patriarchowie. Zastąpili ich ojcowie z zamiesz-

<sup>3</sup> Szczegółowe informacje o serialach omawianych we wszystkich artykułach umieszczono na końcu numeru, s.252 –259.



kującej nowo powstałe przedmieścia klasy średniej: stateczni i, jak mówił tytuł popularnego „Father Knows Best” (1954–1960), wiedzący wszystko najlepiej. Role poszczególnych członków rodziny uzależnione były w prosty sposób od ich płci: zawsze obecny ojciec roztaczał autorytet (w rzeczywistości mieszkające na przedmieściach rodziny coraz rzadziej widywały swoją „głowę”, wchłoniętą w miejską kulturę korporacyjną), matka zajmowała się domem, a dzieci grzecznie wykonywały polecenia. I chociaż w niektórych serialach ojciec przedstawiany był czasem jako „przerośnięty dzieciak”, a matka naśladować musiała rezolutną Lucy, to jednak powyższy schemat dominował (Douglas 2003, s. 96).

W kolejnym dziesięcioleciu przed telewizorami zasiądzie pokolenie powojennego *baby boomu*, które – skąpane w atmosferze kontrkultury i udzielające się w kolejnych ruchach kontestacyjnych – powoli oddali się od rodziców. *Sitcom* przelomu szóstej i siódmej dekady XX wieku zmieni się nie do poznania.

Twórcy seriali rozrywkowych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych opracowali doskonale funkcjonujący model produkcji, oparty na wzajemnych imitacjach i powtarzanych formułach. Opisywana przez Jane Feuer struktura serialu kontynuowanego przyjęła się wyłącznie w operach mydlanych<sup>4</sup>, podczas gdy *sitcomy* i pozostałe seriale składały się z domkniętych fabularnie odcinków. Przyczyną tego stanu rzeczy był przynoszący niezwykle dochody proces syndykacji (*syndication*), czyli udzielania licencji poszczególnym stacjom na emisję danych programów, które następnie często powtarzano w dowolnej kolejności. Ten czynnik losowości nie pozwalał scenarzystom na konstruowanie złożonych opowieści. W dodatku producenci byli przekonani, że nawet największy hit nie jest w stanie przyciągać co tydzień więcej niż 1/3 stałej publiczności, widzom zatem trudno będzie śledzić skomplikowane losy bohaterów (Mittell 2010, s. 79).

Format produkcji serialowej pozwalał na szczegółowe zaplanowanie i optymalizację kosztów – nic dziwnego, że serialem szybko zainteresowało się Hollywood. Wbrew powszechnej opinii, Fabryka Snów i przemysł telewizyjny nie były do siebie ustosunkowane wyłącznie wrogo – już w 1954 roku wytwórnia Columbia Pictures wyprodukowała swój pierwszy serial, wkrótce dołączyły do niej Warner Bros, 20<sup>th</sup> Century Fox i MGM. W ciągu najbliższych kilku lat to hollywoodzkie studia stały się głównymi producentami odcinkowych fabuł telewizyjnych (Anderson 1993, s. 3–4), a Jack Warner chętnie nazywał mały ekran „dziewiątym cudem świata” (Anderson 1993, s. 5). Działalność wielkich wytwórni z Kalifornii doprowadziła do ostatecznego ukonstytuowania serialu jako „głównej formy telewizyjnego wyrazu” (Anderson 1993, s. 12).

<sup>4</sup> Od początku swojego istnienia telewizyjne opery mydlane wykształciły osobny model narracji, który prowadził do podobnego jak w przypadku seriali epizodycznych doświadczenia odbiorczego. Większość informacji w nadawanych pięć razy w tygodniu operach powtarzała się na tyle często, by widzowie nie musieli uważnie śledzić każdego odcinka. Jak obliczył Jason Mittell, progres narracyjny zachodzący podczas pięciu odcinków opery mydlanej był mniejszy niż ten zachodzący podczas pojedynczego odcinka serialu nadawanego w najlepszym czasie antenowym (Mittell, Ford 2011, s. 135).

W latach sześćdziesiątych największy wpływ na amerykański serial telewizyjny miało kilka zdań wypowiedzianych przez jednego człowieka. Newton Minow, wpływowy szef Federalnej Komisji Komunikacji (FCC), określił telewizję mianem „wielkiego pustkowia” i wyzwał szefów największych stacji, by odważyli się cały dzień poświęcić na oglądanie własnych programów (Thompson 1996, s. 25). Ponieważ to rząd przyznaje stacjom licencje na nadawanie, telewizyjni wódcy zdecydowali się uzupełnić ramówki o produkcje oferujące więcej niż czczą rozrywkę. I tak „East Side/West Side” (1963–1964) opowiadał o pracowniku społecznym zmagającym się z problemami m.in. narkotyków, a tytułowy „Mr. Novak” (1963–1965) był idealistycznym i oddanym sprawie nauczycielem licealnej młodzieży. Najpopularniejszym, najciekawszym i najodważniejszym serialem był „The Defenders” (1961–1965) – *courtroom drama* tworzona w dużej mierze przez autorów wywodzących się z „pierwszego złotego wieku telewizji”. Bohaterowie serialu – prawnicy – prowadzili sprawy dotyczące aborcji, eutanazji i innych palących, ale raczej niechętnie podejmowanych przez media problemów. Popularnością cieszył się również lekarz o twarzy Richarda Chamberlaina. „Doktor Kildare” (1961–1966) położył fundamenty pod skomplikowaną psychikę późniejszych serialowych lekarzy – mentor tytułowego bohatera bycie lekarzem traktował jako zwykłą pracę, a nawet sugerował, że podejmują się jej przede wszystkim ci, którzy pragną uciec od problemów życia osobistego (Racięski 2014, s. 79). W 1966 roku bohaterowie „Star Treka” (1966–1999) wyruszyli tam, gdzie nie dotarł jeszcze żaden serial: z pozoru błahe historie *science fiction* wypełnione były analogiami do rzeczywistych problemów rasy ludzkiej. Wokół „Star Treka”, a także szpiegowskiego „Man from U.N.C.L.E.” (1964–1968), wykształciły się społeczności oddanych fanów danego programu, określane mianem „fandomów” (Coppa 2006, s. 44). Ich aktywność przejawiała się w publikowaniu magazynów zawierających wariacje na temat tekstu matki (*fan fiction*), organizacji konwencji, kontakcie z twórcami ulubionego serialu. Mobilizacja miłośników „Star Treka”, którzy zasypali telewizję listami, ocaliła serial przed zdjęciem z anteny po drugim sezonie (Drushel 2013, s. 7).

W latach sześćdziesiątych interesujące przemiany przechodził serial kryminalny, powoli rezygnujący z popularnej formuły zaproponowanej jeszcze przez „Obławę” (1951–1959) – manichejskich opowieści o niezłomnym sierzancie bezwzględnie gromiąącym zepsuty do szpiku kości przestępczy element (Marc 1996, s. 75). Takie seriale, jak „Naked City” (1958–1963) odchodziły od prostej dychotomii dobro/zło, a „77 Sunset Strip” (1958–1964) wprowadził na ekrany detektywa niestroniącego od życiowych przyjemności. Producent Aaron Spelling wzbogacił seriale kryminalne o wątek resocjalizacji: mieszkańcy marginesu nawracali się na ścieżkę moralności albo wręcz przyłączali do policji (na przykład w „The Mod Squad”, 1968–1973). Pod koniec dekady zagadki rozwiązywać zaczął „Porucznik Columbo” (1968–2003, z przerwami). Serial był nowatorską wariacją na temat podstawowej historii detektywistycznej, publiczność bowiem od razu się



dowiadująca, kto popełnił przestępstwo. Nie chodziło zatem o klasyczne pytanie „kto zabił?”, ale „jak Columbo się tego domyśli?”.

### *To idzie jakoś*

Na początku lat siedemdziesiątych nastąpił przełom: pierwszy raz w historii medium wyroki amerykańskich krytyków zaczęły się zgadzać z wynikami rankingów oglądalności. Co dziwniejsze, do tej nietypowej zbieżności sądów doprowadził gatunek dotąd zwykle uważany za niewart głębszej refleksji: komedia sytuacyjna. David Marc pisze, że w omawianej dekadzie najwyższy poziom prezentowały trzy serie: „M\*A\*S\*H” (1972–1983), „All in the Family” (1971–1979) i „Mary Tyler Moore Show” (1970–1977) (za: Thompson, 1996, s. 25)<sup>5</sup>. W „M\*A\*S\*H” pierwszy raz bezpośrednio podważono sens działań lekarzy. Bohaterowie leczyli pacjentów wyłącznie po to, by ci kontynuowali zabijanie lub sami zginęli. Przepelniający serial humor paradoksalnie podkreślał rozpacz wojskowych medyków, głęboko oddanych sprawie, ale bezradnych wobec otaczającej ich sytuacji. Twórcy „M\*A\*S\*H” nie krytykowali samych lekarzy (co najwyżej ujmowali im powagi), raczej obnażali źle funkcjonujący system (Raciewicz 2014, s. 79).

Ojciec tytułowej rodziny z „All in the Family”, Archie Bunker, nienawidził całego świata. Ten zgorzkniały rasista i mizogin to pierwszy bohater w amerykańskiej telewizji, którego wady całkowicie maskowały (ewentualne) zalety. Uwzględniając dokonujące się zmiany w granicach tego, co można pokazywać na małym ekranie, można stwierdzić, że radykalizm Bunkera stanowił dla publiczności wyzwanie równe tym, które dziś rzucają jej telewizyjni i filmowi antybohaterowie, z Tonym Soprano na czele. Jednocześnie serial wpływowego producenta Normana Leara był nieodrodnym dzieckiem swoich czasów. Tradycyjne *sitcomy*, reprezentujące archaiczny już model rodziny, odchodziły do lamusa wraz z „Brady Bunch” (1969–1974). „All in the Family” ukazywało rozczarowanie pokolenia *baby boomers*, które nie wierzyło już w telewizyjne mitologie domowego ogniska. Komercyjny sukces nadawanego przez dziewięć lat serialu zmienił optykę producentów: oto okazało się, iż widzom nie trzeba dostarczać wyłącznie kolejnych banalnych postaci, ale warto zmusić ich, by przed telewizorem zaczęli się zastanawiać – i nad bohaterem, i nad sobą.

„Mary Tyler Moore Show” wyprodukowany został przez MTM Productions – firmę, która niedługo całkowicie odmieni oblicze telewizyjnego serialu. Bohaterka, Mary Richards, uosabiała obyczajowe zmiany lat siedemdziesiątych:

<sup>5</sup> W latach siedemdziesiątych nadzwyczajna popularność *sitcomu* sprawiła, że komiczne elementy zaczęły coraz częściej przenikać także do innych gatunków, między innymi serialu detektywistycznego. Na przykład w „The Rockford Files” (1974–1980) tytułowy bohater ma równie dużo problemów z przestępcami co zalegającymi z opłatą za usługi klientami. Nawet telewizyjny twardek „Kojak” (1973–1978) rozmiękczał swój wizerunek zabawnymi powiedzonkami i nadzwyczajnym umiłowaniem lizaków.

to singielka, karierę ceniąca sobie wyżej niż ewentualne szczęście rodzinne. Zamiast mężem i dziećmi otoczona była grupą wiernych przyjaciół. „Mary Tyler Moore Show” wprowadził w komedię sytuacyjną koncepcję stopniowego rozwoju postaci – bohaterka, w przeciwieństwie do swoich statycznych poprzedniczek z ostatnich dwóch dekad *sitcomu*, stawała się coraz bardziej pewna siebie i rozwijała swoją osobowość. Ta idea dyskretnie przekształciła gatunek z serialu epizodycznego na serial kontynuowany (Feuer 1997, s. 146–147). Jak zauważa Jane Feuer, seriale Normana Leara i MTM unowocześniły *sitcom*, „zmieniając problemy, z którymi stykają się członkowie rodziny, na bardziej społeczne i polityczne („All in the Family”) bądź związane ze stylem życia („Mary...”)” (Feuer 1997, s. 146–147).

Szefem MTM Productions na początku jej największego rozkwitu był Grant Tinker, producent wizjoner, który starał się zapewnić swoim scenarzystom swobodę twórczą i bronił ich pomysłów przed wewnętrzną cenzurą stacji telewizyjnych (Thompson 1996, s. 47). Po dokonaniu wraz z Normanem Learem rewolucji w *sitcomie*, Tinker zaczął produkować godzinne seriale dramatyczne, które postawiły dotychczasowe myślenie o medium na głowie. Od 1971 do 1991 połowa nagród Emmy za komedię i serial dramatyczny trafiła do MTM i jej wychowanków. Przede wszystkim jednak to właśnie w kontekście produkcji MTM zaczęto używać popularnego dziś określenia *quality tv*. Jane Feuer, Paul Kerr oraz Tise Vahimagi w uznaniu zasług MTM zredagowali dla British Film Institute tom „MTM: Quality Television” (Feuer, Kerr, Vahimagi 1984), w którym stwierdzili, iż wytwórnia zasługuje na prestiżowe miano telewizyjnego autora (Feuer, Kerr, Vahimagi 1984, s. 33).

Na początku lat osiemdziesiątych trzy największe amerykańskie stacje – CBC, NBC i ABC – przeżywały głęboki kryzys. Nadzwyczajny rozkwit sieci kablowych doprowadził do rozrzedzenia publiczności, a rosnąca popularność domowych magnetowidów dodatkowo zwiększyła konkurencyjną ofertę o nagrane na wideo filmy kinowe. NBC jako pierwsza zdecydowała się na innowacyjną strategię walki z zagrożeniem: zamiast tradycyjnych prób przypodobania się każdemu, kto choć na chwilę zasiada przed telewizorem, władze stacji postanowili z pomocą MTM stworzyć segment przeznaczony dla grona wąskiego, ale atrakcyjnego dla reklamodawców – młodych, wykształconych i nieźle zarabiających mieszkańców dużych miast. A tych – jak rozumowali producenci – przed telewizory przyciągnąć mogły tylko seriale oparte na nowatorskich i złożonych scenariuszach.

*Quality dramas*, które zaczęły się pojawiać w NBC w czwartkowe wieczory, zrewolucjonizowały telewizję, choć przy tym ściśle związane były z tradycyjną operą mydlaną. To jej właśnie zawdzięczają format serialu kontynuowanego, a zatem historii prowadzonej z odcinka na odcinek, w dodatku wypełnionej ogromną liczbą wątków i postaci. Nagle magnetowidy z wroga telewizji stały się jej sprzymierzeńcem – ponowne oglądanie nagranych odcinków sprzyjało lepszemu zrozumieniu fabuły. Do łask wrócił obecny wtedy niemal wyłącznie w operach mydlanych *cliffhanger*. Oprócz tych elementów wieczorne seriale „jakościowe”

różniły się od reszty ramówki wszystkim: scenarzyści poruszali ponure, rzadko obecne w telewizji rozrywkowej tematy, a realizatorzy starali się naśladować kinowy rozmach i stosować stylistykę realizmu. Pierwszą – i od razu nadzwyczaj udaną – próbą wprowadzenia do telewizji *quality drama* był nowy serial policyjny: „Posterunek przy Hill Street” (1981–1987) MTM Productions. Wybór tego akurat gatunku nie był zapewne przypadkowy: jego nadzwyczajna popularność wśród amerykańskiej publiczności pozwalała twórcom na relatywnie bezpieczne eksperymenty z formułą. Głównym twórcą „Posterunku...” był Steven Bochco, scenarzysta znany z licznych potyczek z telewizyjnymi cenzorami (Thompson 1996, s. 72). Mimo że publiczność pokazów testowych stwierdziła, iż serial jest „zbyt brutalny, przygnębiający i skomplikowany” (Thompson 1996, s. 65), NBC dała mu szansę – demograficzna segmentacja widowni zmieniła bowiem standardy mierzenia oglądalności i stacje mogły pozwolić sobie na pewne ryzyko oraz wyniki niższe od dotychczas uznawanych za wystarczające. „Posterunek...” to najlepszy przykład *quality drama* lat osiemdziesiątych. W pewnym momencie widzowie śledzić muszą aż 17 wątków. Kolejni realizatorzy nadają serialowi paradokumentalny sznyt: nietypowo skomponowane kadry kręcone są rozrzuconą kamerą „z ręki”, na ścieżce dźwiękowej dominują szum i gwar posterunku.

Drugą najważniejszą *quality drama* tego okresu była „St. Elsewhere” (1982–1988), serial szpitalny, również wyprodukowany przez MTM i cechujący się nadzwyczaj skomplikowaną narracją. To tutaj lekarze po raz pierwszy tak wyraźnie pokazani zostali jako zwyczajni ludzie, wykańczani przez dobowe zmiany i podatni na załamania nerwowe. „St. Elsewhere” stworzył matrycę współczesnego telewizyjnego lekarza: walczącego i ze schorzeniem pacjenta, i z własnymi problemami (Raciewski 2014, s. 79).

Formuła serialu kontynuowanego przelała się także na inne gatunki, znajdując najciekawszą być może realizację w *sitcomie* „Zdrówko” (1982–1993). Kolejne odcinki serialu często kończyły się nagle, jakby w połowie sceny, bez zwyczajowych stopklatek lub efektownych *punchlines*. Dzięki temu serial wywoływał w widzu „satysfakcję poznania zakończenia odcinka wymieszaną z oczekiwaniem na to, co będzie dalej” (Dolan 1995, s. 34). Jednocześnie *sitcom* pod względem tematycznym i ideologicznym wracał do korzeni – zbuntowani *baby boomers*, do których kierowane były negocjujące tradycyjne wartości seriale lat siedemdziesiątych, dorosli i sami założyli rodziny. Typowym przykładem był „Bill Cosby Show” (1984–1992). Serial ukazywał przede wszystkim pozytywne aspekty domowego ogniska, choć jednocześnie był komercyjnie ryzykowny: opowiadał o afroamerykańskiej rodzinie, w której rodzice wykonywali prestiżowe zawody prawniczki i lekarza. Wbrew obawom, że nietypowa dla konserwatywnej telewizji sytuacja społeczna czarnoskórych bohaterów odstraszy większość widzów, program został najpopularniejszym serialem dekady. Nawet jeżeli, jak twierdzi wielu, nie pokazywał wcale typowego życia czarnoskórych obywateli USA (Jackson 2013, s. 75), niewątpliwie zrewolucjonizował rasowy dyskurs w masowej telewizji.

Lata osiemdziesiąte ostatecznie wyleczyły producentów i scenarzystów małego ekranu z kompleksów wobec kina – *quality dramas* badano na kursach uniwersyteckich, autorzy rozpraw o Dickensie i Twainie powtarzali, że dziś obaj wielcy pisarze na pewno pisaliby seriale (Bianculli 2000, s. 139–140). Po trzydziestu latach nastał wreszcie „drugi złoty wiek telewizji” (Thompson 1996, s. 30). Co jednak warto zaznaczyć, najbardziej intrygujący serial dekady powstał nie w USA, ale w Wielkiej Brytanii. „Śpiewający detektyw” (1986) miał ogromny wpływ na telewizyjnych twórców w Stanach Zjednoczonych i nawet Stevenowi Bochco kazał przyznać, że to najlepsza rzecz w całej telewizji (Metcalf 2012, s. 15).

Serial napisany przez Dennisa Pottera to mentalna podróż przywiązanej do szpitalnego łóżka pisarza, utrzymana w onirycznej poetyce i gładko prześlizgująca się po niemal wszystkich telewizyjnych konwencjach, z musicaliem i serialem kryminalnym włącznie. Premiera sześciuodcinkowego „Śpiewającego detektywa” (BBC) nie wywołała w Wielkiej Brytanii takiego szoku jak późniejsze pokazy wśród publiczności amerykańskiej. Potter pracował dla telewizji już od wielu lat – „Śpiewający detektyw” był naturalnym podsumowaniem jego nieszablonowej twórczości (Cook 1998, s. 239). Warto też wspomnieć, że publiczna BBC, nie musząc troszczyć się o reklamodawców, często pozwalała pracującym dla niej autorom na więcej swobody. W USA jednak, jak pisał dla *New York Timesa* krytyk Vincent Canby, serial pozwolił wreszcie spojrzeć na telewizyjnych scenarzystów jak na artystów (Bianculli 2000, s. 138).

### *W tym miasteczku same dziwy*

Pod koniec lat osiemdziesiątych amerykański pejzaż telewizyjny przedstawiał się następująco: niemal każdy liczący się serial miał formułę kontynuowaną, zapętłą wątki i mnożył postaci. Widzowie posiłkowali się nagraniami wideo, by nadażyć za pomysłami scenarzystów. Jednocześnie na ekranach pojawił się obalający wszelkie reguły klasycznej narracji „Śpiewający detektyw”, uznany przez Kristin Thompson za jeden z najwybitniejszych przykładów „telewizji artystycznej” (Thompson 2003, s. 110). Krótko mówiąc – fani małego ekranu byli wreszcie gotowi na „Miasteczko Twin Peaks” (1990–1991).

Pod koniec dekady formuła *quality drama* zaczęła się wyczerpywać. Największe stacje, chcąc ciągle konkurować z kablówkami, musiały zatem poszerzać granice tolerancji dla tego, co możliwe do pokazania w telewizji. Dlatego właśnie ABC zdecydowała się zrealizować pomysł Davida Lyncha – reżysera, który w większości swoich filmów ignorował zasady kina komercyjnego. W podjęciu decyzji niewątpliwie pomógł fakt, że współtwórcą serialu miał zostać Mark Frost, jeden z autorów „Posterunku przy Hill Street”, a zatem człowiek rozumiejący reguły rynku. Drugim argumentem „za” mógł być nadzwyczajny sukces „Policjantów z Miami” (1984–1989), którzy niezmierną popularność zawdzięczali

Michaelowi Mannowi, innemu bezkompromisowemu filmowemu twórcy, potrafiącemu przenieść swój styl do telewizji.

W rezultacie powstały dwa sezony „Miasteczka Twin Peaks”: serialu, który w osobiwy sposób mieszał nietypową opowieść detektywistyczną z jeszcze bardziej nietypową operą mydlaną, nadzwyczaj swobodnie podchodził do podstawowych reguł telewizyjnego opowiadania i raz po raz częstował widzów kolejnymi zagadkami.

„Miasteczko Twin Peaks” stworzyło podwaliny pod format dzisiejszych neo-seriali. Jednym z jego autorów był kochany przez krytyków reżyser, wielbiący wszystko, co kuriozalne i samą swoją obecnością podnoszący telewizję do rangi medium artystycznego. Serialowa opowieść rozszerzona została na inne platformy – książki i płyty z nagraniami – przez co nabrała charakteru intermedialnego. Nadzwyczajne komplikacje fabuły zmusiły widzów do zjednoczenia się i wspólnego poszukiwania odpowiedzi na zadawane przez serial pytania za pomocą między innymi Usenetu.

Serial Lyncha i Frosta miał na telewizję zarówno zły, jak i dobry wpływ. Zły, bo gdy drugi sezon przekroczył granicę tolerancji publiczności na ekscentryzm twórców i odstraszył jej większą część, największe stacje zrezygnowały z wielu ambitnych programów. Producent Barney Rosenzweig nazwał rok 1991 wręcz „początkiem końca godzinnego serialu dramatycznego” (Thompson 2003, s. 178–179). I rzeczywiście, w kolejnych latach największe stacje emitowały coraz mniej *quality dramas*, które – ze względu na prowadzone przez wiele odcinków fabuły – nie mogły zarabiać na sobie w formacie telewizyjnych powtórek. Najciekawszą nową produkcją w czołowej stacji był „Ostry dyżur” (1994–2009). Serial charakteryzował się przede wszystkim nadzwyczaj dynamiczną narracją, nagłymi zmianami czasu oraz miejsca akcji. Przez to doskonale wpasował się w coraz powszechniejsze – ze względu na gwałtownie rosnącą liczbę stacji telewizyjnych – zjawisko *zappingu*: widz nie musiał sięgać po pilota, by się poczuć, jakby bez opamiętania skakał po kanałach (Thompson 2003, s. 188). NBC wprowadziło na ekrany również „Wydział zabójstw Baltimore” (1993–1999), współtworzony przez Davida Simona, autora książkowego pierwowzoru i późniejszego twórcy „Prawa ulicy” (2002–2008). Co interesujące, w latach dziewięćdziesiątych tematy kojarzące się do tej pory z serialami godzinnymi zaczęły się pojawiać w produkowanych przez największe stacje *sitcomach*. „Simpsonowie” (1990) i „Kroniki Seinfelda” (1990–1998) zrewolucjonizowały gatunek. Pierwszy serial łączy opowieść o dysfunkcyjnej rodzinie z satyrą na niemal każdy element amerykańskiej popkultury, drugi skupiał się na (pozornie zupełnie nieśmiesznych) banałach życia codziennego.

„Miasteczko Twin Peaks” negatywnie wpłynęło na ilość *quality dramas* w największych stacjach, ale ogółem niezmiernie przyczyniło się do wzrostu jakości tych seriali, których twórcy chcieli się wyrwać z telewizyjnych schematów. Lynch i Frost, jak pisze Jason Mittell, „wyzwolili falę programów korzystających z zaproponowanych w «Miasteczku...» twórczych strategii narracyjnych, a rów-

nocześnie rezygnujących ze stylistycznej przesady i osobliwych wątków” (Mittell 2011, s. 161). Rozwój technologii umożliwiających wielokrotne odtwarzanie seriali (DVD powoli zaczyna zastępować VHS), upowszechnienie sprzyjającego fanowskim dyskusjom Internetu i strategia budowania niewielkiej, ale wiernej i wymagającej publiczności, sprzyjały narracyjnym eksperymentom. Twórcy seriali unikali jednoznacznych odpowiedzi na zadawane przez samych siebie pytania („Z archiwum X”, 1993–2002), igrali z ontologicznym statusem świata przedstawionego („Przystanek Alaska”, 1990–1995), produkowali utrzymane w radykalnie odmiennych stylistykach odcinki („Buffy: postrach wampirów”, 1997–2003).

Ten ostatni – o dziewczynie, która okazuje się wybranką do walki z siłami zła – jest najlepszym przykładem transformacji modelu opowiadania telewizyjnego w końcowej dekadzie XX wieku. „Buffy...” wydłużał fabularne wątki nie na kilka odcinków, ale całe sezony. I choć serial stworzony przez Jossę Whedona nie był pierwszą produkcją opartą na takim rozwiązaniu (pojawiało się m.in. w „Wiseguy”, 1987–1990, sitcomie „Frasier”, 1993–2004, „Z Archiwum X”, a przede wszystkim skupionym na jednej historii serialu science fiction „Babylon 5”, 1994–1998), to niewątpliwie był on najwybitniejszym przykładem jego realizacji i wzorcem perfekcyjnego zszycia formuły epizodycznej z kontynuowaną. Jednocześnie „Buffy...” wprowadził do telewizji kolejne złożone charakterologicznie postaci, które wymykały się prostym kategoryzacjom: tytułowa heroina to nieustraszona wojowniczką, w życiu osobistym miewająca jednak chwile słabości. Inni intrygujący bohaterowie – balansujący na granicy tradycyjnie pojmowanej moralności, często nie wzbudzający sympatii widzów – pojawili się w „Star Treku: Stacji kosmicznej” (1993–1999), kładąc bezpośrednie fundamenty pod kreację najpopularniejszych serialowych postaci kolejnego stulecia.

„Buffy...” i kolejne wcielenie „Star Treka” to także przykłady rozkwitu kolejnej generacji fanowskich społeczności. W latach dziewięćdziesiątych rozwój Internetu pozwolił na niespotykaną wcześniej globalizację fandomów, które skupiały się m.in. wokół „Z archiwum X” i „Babylon 5”. Aktywność miłośników „Buffy...” jest wyjątkowo interesującym tematem, gdyż ci jako jedna z pierwszych tego typu grup wyszli poza działalność bezpośrednio związaną z serialem, przechodząc z „kultury partycypacyjnej” do „partycypacji obywatelskiej” (Cochran 2012). Zachęceni przez ciągle pozostającego z nimi w kontakcie Jossę Whedona aktywizują się społecznie, zgodnie z duchem serialu walcząc z seksizmem i brakiem płciowego równouprawnienia (Cochran 2013, s. 29–30).

Największe sukcesy artystyczne w latach dziewięćdziesiątych już wkrótce miała zacząć odnosić kablowa telewizja HBO. Model finansowy, zakładający zarabianie na konsumenckim abonamencie zamiast na reklamach, pozwalał szefom stacji na podejmowanie ryzykownych decyzji, które przyciągały przed odbiornik publiczność spragnioną ambitnej telewizji. Pierwszym godzinnym kontynuowanym serialem HBO został „Oz” (1997–2003), opowiadający o rezydentach fikcyjnego więzienia. Autor serialu, Tom Fontana, często stosował oniryczną poetykę i łamał „czwartą ścianę”, podejmował trudne tematy i wykazywał się nadzwyczajaj



ponurym poczuciem humoru. Artystyczny sukces „Oza” ośmielił HBO i sprawił, że to właśnie ta stacja, produkując pod koniec lat dziewięćdziesiątych „Rodzinę Soprano” (1999–2007), wprowadziła telewizję w jej trzeci „złoty wiek”.

Pierwsza dekada kolejnego stulecia dla krytyków telewizji upłynie pod znakiem powrotu do literackich porównań: w recenzjach znowu pojawią się m.in. Szekspir i Dickens, traktowani jako punkt odniesienia w ocenie pracy serialowych scenarzystów (Nussbaum 2009). Trzeci „złoty wiek” od drugiego różnić się będzie przede wszystkim liczbą produkcji wartych uwagi. Tym razem nie będą to pojedyncze przypadki, ale cała fala znakomitych neoseriali. Warto przypominać, że nie wzięły się one znikąd, historia telewizyjnego serialu to bowiem naturalny postęp: każda kolejna dekada stopniowo zbliżała publiczność do dzisiejszych złożonych i artystycznie spełnionych produkcji.

### *Bibliografia*

- Anderson Ch. (1993). *Hollywood TV. The Studio System in the Fifties*. Austin.
- Bianculli D. (2000). *Teeliteracy. Taking Television Seriously*. New York.
- Bordwell D., Thompson K. (2006). *Film History: An Introduction*. New York.
- Canjels R. (2011). *Distributing Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York, London.
- Cochran T.R. (2012). “Past the brink of tacit support”: Fan activism and the Whedonverses. *Transformative Works and Cultures*, 10 [http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/331/295#note1; 14.01.2016].
- Cochran T.R. (2013). *Whedon Buffy and Fans in Action*. W: J.K. Stuller (red.). *Buffy the Vampire Slayer* (s. 28–37). Chicago.
- Cook J.R. (1998). *Dennis Potter: A Life on Screen*. Manchester.
- Coppa F. (2006). *A brief history of media fandom*. W: K. Hellekson, K. Busse (red.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* (s. 41–59). Jefferson, London.
- Dolan M. (1995). *The peaks and valleys of serial creativity: What happened to/on „Twin Peaks”*. W: D. Lavery (red.). *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks* (s. 30–50). Detroit.
- Douglas W. (2003). *Television Families. Is Something Wrong in Suburbia?* Mahwah, London.
- Drushel B.E. (2013). *The Exemplar of Fan Culture?* W: B.E. Drushel (red.). *Star Trek* (s. 5–8). Chicago.
- Edgerton G.E. (2007). *The Columbia History of American Television*. New York, Chichester.
- Feuer J. (1997). *Badanie gatunków a telewizja*. W: R.C. Allen (red.). *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych* (s. 130–151). Kielce.
- Feuer J., Kerr P., Vahimagi T. (1984). *MTM: Quality Television*. London.
- Hagedorn R. (2001). *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative*. W: R.C. Allen (red.). *To Be Continued... Soap Operas around the World* (s. 27–48). New York, London.
- Jackson N.E. (2013). *Perry versus Cosby, a different perspective*. W: J. Santa Cruze Bell, R.L. Jackson II (red.). *Interpreting Tyler Perry: Perspectives on Race, Class, Gender, and Sexuality* (s. 69–80). New York.
- Kutulas J. (2005). *Who rules the roost?: Sitcom family dynamics from the Cleavers to the Osbournes*. W: M.M. Dalton, L.R. Linder (red.). *The Sitcom Reader* (s. 49–60). New York.

- Metcalfe G. (2012). *The DVD Novel: How the Way We Watch Television Changed the Television We Watch*. Santa Barbara, Denver, Oxford.
- Marc D (1996). *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia.
- Mittell J. (2010). *Previously on: Prime time serials and the mechanics of memory*. W: M. Grishakova, M-L. Ryan (red.). *Intermediality and Storytelling* (s. 78–98). Berlin, New York.
- Mittell J. (2011). *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*. W: T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.). *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia (s. 151–179). Warszawa.
- Mittell J., Ford S. (2011). *Perspective. Scholar Jason Mittell on the ties between daytime and primetime serials*. W: S. Ford, A. De Kosnik, C. Lee Harrington (red.). *The Survival of Soap Opera. Transformations for a New Media Era* (s. 133–139). Jackson.
- Nussbaum E. (2009). *When TV became art*. *New York Magazine*, 4.12.2012 [<http://nymag.com/arts/all/aughts/62513/>; 9.12.2015].
- Raciński B. (2014). *Chory ze skalpelem*. *Ekrany*, nr 6 (22), s. 78–81.
- Singer B. (1996). *Serial melodrama and the narrative Gesellschaft*. *Velvet Light Trap*, nr 37. Za: Canjels R. (2011). *Distributing Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York, London.
- Stachówna G. (2009). *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque – Francja, Wielka Brytania, Włochy*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.). *Historia kina. Tom I: Kino nieme* (s. 231–274). Kraków.
- Thompson R.J. (1996). *Television's Second Golden Age. From „Hill Street Blues” to „ER”*. New York.
- Thompson K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London.
- Voigts-Virchow E. (2005). *History: The sitcom, England: The theme park – „Blackadder's” retrovisions as historiographic Meta-TV*. W: G. Allrath, M. Gymnich (red.). *Narrative Strategies in Television Series* (s. 211–228). New York, London.

## STRESZCZENIE

### **W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego**

W artykule przedstawione zostały najważniejsze zagadnienia związane z rozwojem serialu telewizyjnego od lat pięćdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim w USA. Pierwsza część rozprawy opisuje korzenie narracji seryjnej: powieści w odcinkach i seriale kina niemego. Następne podrozdziały dotyczą m.in. przemian w serialu komediowym, transformacji serialu epizodycznego w serial kontynuowany oraz uwarunkowań powstania quality dramas i popularyzacji telewizyjnych eksperymentów narracyjnych. W artykule opisano zarówno przemiany tekstualne seriali, jak również ich konteksty społeczne i technologiczne.

**Słowa kluczowe:** historia telewizji, serial amerykański, serial angielski, narracja seryjna, technologia, zmiana społeczna