

Justyna Wrzochul-Stawinoga

Między fikcją a rzeczywistością, czyli po co i dlaczego ogląda się seriale paradokumentalne

Kultura Popularna nr 2 (44), 216-227

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Justyna Wrzochul-
-Stawinoga

Między fikcją a rze-

czywistością
*czyli po co i dla czego
ogląda się seriale
paradokumentalne*

Gatunek jest pojęciem pojemnym. W ramach jego definicji funkcjonuje rozróżnienie na „typ” lub „rodzaj”, które służą tworzeniu określonych typizacji lub podziałów gatunkowych ze względu na pewne cechy znamienne tego, co chcemy sklasyfikować (McQuail, 2008: 365). W ramach jednego gatunku może funkcjonować kilka typizacji i ich poddziałów, których liczba może być stale zwiększana.

Nazywanie zespołu programów telewizyjnych gatunkiem oznacza przede wszystkim, że można je powiązać w określone kategorie. Badania gatunkowe oparte są na kilku przesłankach, przy pomocy których dokonuje się klasyfikacji dzieł literackich, filmowych czy programów telewizyjnych (Mrozowski, 2001: 60).

Zdaniem W. Godzica, przypisanie danej audycji do określonego gatunku zależy od warunków jego odbioru i sposobów, za pomocą których realizowana jest potrzeba kontaktu z widzem (Godzic 2010: 76). Stwierdzenie to ma kluczowe znaczenie dla telewizji i jej kierunków rozwoju, bowiem współcześnie tekst stał się pretekstem do tworzenia nowych tekstów (w formie radykalnej) lub własnych odczytań utworów, które proponowały reguły jednostkowe, nie rzadko na użytek jednej (lub kilku) realizacji. Na skutek tego reguły czytania literatury czy odbioru filmu stały się radykalnie inne lub też – co na jedno wychodzi – weszły w nowe medium, w którym wszystko stało się wizualne i podobne do siebie (Godzic, 2010: 76–77). Człowiek żyjący w świecie obrazów uzurpował sobie zatem prawo do tworzenia nowych nazw dla gatunków telewizyjnych i tłumaczył to rozwojem życia społecznego i koniecznością poszukiwania nowych trendów w telewizji: dzisiejszy widz jest coraz bardziej wybredny i coraz trudniej go zaskoczyć.

Nie oznacza to jednak, że reguły nazywania i klasyfikowania poszczególnych gatunków telewizyjnych odeszły do lamusa. Interesujący podział cech określających dany gatunek zaproponował Denis McQuail, który zauważył, że do wyróżników poszczególnych gatunków należy zaliczyć:

1. Charakterystyczne cechy, które rozpoznaje widz, producent i nadawca.
2. Poszczególne cechy określonych gatunków różnicują je poprzez funkcję, jaką pełnią, formę oraz prezentowane w nich przekonania.
3. Można w nich zauważyć stosowanie przewidywalnej struktury narracyjnej lub przebiegu akcji. Mają one określony repertuar obrazów i pojęć, którymi sprawnie operują.
4. Rozwijają się w ramach pewnej pierwotnej formy gatunkowej (McQuail, 2008: 365).

Pierwsze dwie cechy wyróżnione przez McQuaila wskazują na odbiorcę, z czego można wnioskować, że odgrywa on istotną rolę w konstruowaniu określonych gatunków telewizyjnych. To, w jaki sposób i w jakim stopniu prezentowane przez telewizję treści (przekonania) zostaną przez niego przyswojone i zaakceptowane (Godzic 2010: 77) w wyniku określonych zabiegów filmowych przesądza o powodzeniu danej produkcji. Na pierwszy plan wysuwa się zatem funkcja opiniotwórcza mediów. Rzeczywiście, w przypadku gatunków telewizyjnych ważne jest badanie ich w kontekście kulturowym i społecznym: z uwzględnieniem ich zmienności i dynamiczności, ze świadomością, że gatunek jest interpretacyjnym filtrem, dzięki któremu widz może wyprodukować znaczenie określonego tekstu telewizyjnego. Gatunek jest zawsze wyrazem tego, co chce oglądać publiczność (Godzic 2010: 77).

Zdaniem Godzica serial jest jednym z najważniejszych gatunków telewizyjnych. Stanowi narracyjną formę telewizyjną, która w sposób regularny prezentuje epizody zawierające symultanicznie rozgrywające się historie

Justyna Wrzochul-Stawinoga – słuchaczka poddyplomowych studiów pedagogicznych WSZ Edukacja we Wrocławiu, magister filologii polskiej UZ, specjalizacji komunikacja medialna, absolwentka PWSZ w Legnicy na kierunku pedagogika, praca socjalna. Redaktor serwisu Neomedia.info, autorka publikacji z zakresu nauk społecznych. Interesuje się dydaktyką, problemami związanymi z migracją, przemianami kultury współczesnej justyna.wrzochulstawa@gmail.com

przy udziale stałej grupy bohaterów. Epizody są często połączone związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie. Poszczególne odcinki serialu nie mają określonego, wyrazistego zakończenia. W ramach pojedynczego epizodu zawierają na końcu zaskakujący element zawieszenia uwagi widza (Godzic 2004: 39).

Według danych opublikowanych przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji serial to w Polsce najchętniej oglądany gatunek telewizyjny, zaraz po audycjach relacjonujących wydarzenia sportowe oraz *Wiadomościach* w TVP 1. Seriale telewizyjne w pierwszym kwartale 2014 roku zgromadziły przed odbiorcami telewizyjnymi szerszą widownię niż programy publicystyczne (*Dziś Wieczorem*, *Sprawa dla Reportera*) oraz rozrywkowe (*Jaka to melodia*, *Tych lat nie odda nikt – benefis Ireny Santor – koncert*). W TVP 2 serial *Ranczo* zgromadził więcej widzów niż *Wiadomości*. Przy czym serial ten w pierwszym kwartale wyemitowany został dziewięć razy, a wiadomości aż dziewięćdziesiąt. W TVN serial paradokumentalny *Szpital* oglądany był przez liczniejszą widownię niż *Prognoza pogody*, liczba emisji tych audycji była zbliżona (Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji, 2014). Jeśli przyjąć stanowisko R. Altmana o tym, że sukces ekonomiczny zależy od wielkości widowni, można na podstawie powyższych danych wnioskować dlaczego to właśnie seriale są uważane za najczęściej oglądane programy telewizyjne w Polsce (Altman, 2012: 434).

Godzic przekonuje, że o popularności seriali przesądza ich tematyka. Prezentowanie w nich problemów społecznych i sposobów ich rozwiązywania zachęca widza do dalszego śledzenia perypetii bohaterów. W ten sposób serial bierze udział w budowaniu hierarchii wartości całego społeczeństwa. Telewizja i widz funkcjonują na zasadach interakcji, istnieje między nimi nic wzajemnych oczekiwań. Widzowie mają względem tekstu telewizyjnego określone żądania, których spełnienia oczekują. Ich spełnienie jest zadaniem twórców audycji telewizyjnych (Godzic, 2004: 100).

Godzic zwrócił uwagę na edukacyjny i prospołeczny charakter seriali: pojawiają się w nich najbardziej aktualne problemy życia społecznego, niejednokrotnie przełamuje się w nich tabu. Seriale poruszają często tematykę przemocy, narkomanii, prostytucji, chorób czy współczesnej etyki. W ramach tego gatunku wyróżnia się: opery mydlane (soap-opera), telenowele i telenowele dokumentalne (*docu-soap*, *docu-drama*), fabularne serie i miniserie (Godzic 2004: 39).

Rozwój seriali i zapotrzebowanie na nie są związane ze zmianami społecznymi i potrzebami widza. Przyglądając się historii tego gatunku nietrudno zauważyć, że jego tematyka i popularność zmieniała się w czasie, dlatego dziś można wyróżnić kilka jego rodzajów. Ponadto dochodzi w nich do ciągłych przekształceń, aby prezentowane problemy pozostały aktualne. Przykładem może być *M jak Miłość*, która obecnie porzuciła dawną konwencję i skupia się na problemach osób mieszkających również w Warszawie. Konieczność wprowadzenia zmian w sposobach prezentowania seriali i aktualizowania ich tematyki wynika z tego, że:

[...] serialowość jest prawdopodobnie podstawową cechą gatunków telewizji – a nie dotyczy jedynie kilku z nich, opartych na zasadzie ciągłości. Telewizja jest domeną misterii i quasi-misterii, gdyż ważne lub tylko ekscytujące wydarzenia są na ogół powtarzane z różnymi zmianami. (Godzic, 2004: 40)

Wytworem telewizyjnym, który wydaje się w skuteczny i szybki sposób zjednywać szeroką grupę widzów w różnym wieku, jest serial paradokumentalny. Określenie to składa się z wyrazów: serial, dokument oraz przedrostka „para”, dlatego do pełnego wyjaśnienia go, konieczne jest objaśnienie znaczeń ich wszystkich.

Pojęcie serialu zostało już wytłumaczone. Dokument oznacza materiał w postaci tekstu, fotografii, filmu lub jakiegoś przedmiotu, mający wartość dowodową lub informacyjną (Wielki Słownik Wyrazów Obcych, 2005: 284, 938). W odniesieniu do gatunków telewizyjnych można mówić o filmie dokumentalnym, docudramie, telenoweli dokumentalnej oraz hybrydzie telewizyjno-filmowej mającej postać serialu – telenoweli dokumentalnej.

Film dokumentalny to jeden z głównych, obok filmu fabularnego i animowanego, rodzajów filmowych. W potocznym rozumieniu opiera się na pokazaniu „prawdziwej”, nieprzetworzonej przez mechanizmy fikcjonalizacji, rzeczywistości. Światowy Kongres Dokumentalistów w 1948 roku zdefiniował dokumentalizm, wyznaczając mu następujące cechy: spełnia on rolę informacyjną i edukującą społeczeństwo, w jego ramach tematycznych znajdują się problemy społeczne. Charakteryzuje się określonymi metodami pracy na planie i efektem, jaki zamierza wywrzeć na widzu poprzez stworzenie wrażenia prawdy i autentyczności.

Dramat dokumentalny (*docudrama*) to gatunek dokumentu telewizyjnego. Określenie to, używane głównie w języku angielskim, odnosi się do dokumentu telewizyjnego łączącego w sobie techniki dokumentalne i fabularne. W przeciwieństwie do filmu dokumentalnego, umożliwia on wplatanie materiału dokumentalnego w struktury dramatyczne filmu fabularnego poprzez łączenie autentycznych zdjęć z rekonstrukcjami, a nawet materiałem całkowicie inscenizowanym, ale naśladującym fotograficzny i montażowy styl dokumentu lub rekonstruującym autentyczne wydarzenia.

Telenowela dokumentalna to serial tv zrealizowany na zasadach dokumentalnych, to jest pokazujący wycinek nieinscenizowanej rzeczywistości, ułożony zazwyczaj w strukturę telenoweli fabularnej, z wybranym bohaterami, wątkami melodramatycznymi, przeplataniem się linii fabularnej oraz powracaniem zawieszonych sytuacji. Rozwój tego gatunku na gruncie polskim datowany jest na koniec lat 90. oraz początek XXI wieku. Wówczas pojawiły się produkcje *Szpital Dzieciątka Jezus*, *Pierwszy Krzyk*, *Ballada o lekim zabarwieniu erotycznym* emitowane przez TVP. Ujawniały one problemy społeczne, stawały się pretekstem do podjęcia debaty nad sposobami walki z ubóstwem, wyzyskiem i brakiem perspektyw.

Przedrostek „para” to człon wyrazów złożonych mający znaczenie: niby, prawie, wyrażający zaprzeczenie lub osłabienie prawdopodobieństwa tego. Paradokumentalizm sprowadza się do udawania stylu filmu dokumentalnego w filmie fabularnym głównie poprzez naśladowanie chaotycznej manieri zdjęciowej, ujawniania defektów taśmy, braku wystudiowanego oświetlenia, przypadkowości ukazywanych zdarzeń, które jakoby nie są inscenizowane przez realizatora. Udawana jest w nim naturalność i surowość ludzkich zachowań poprzez potoczny sposób mówienia, dużą liczbę przypadkowych sygnałów, nie zawsze czytelnych dla widza. Pojmowany w ten sposób paradokument pojawił się w latach 50. XX wieku, jego rozwój przypadł na lata 60.

Paradokument to zatem film fabularny zrealizowany w konwencji filmu dokumentalnego i oparty na faktach (Słownik Wyrazów Obcych, 2001: 630), natomiast serial paradokumentalny to gatunek telewizyjny, który ma formę dokumentu, lecz nie jest nim w ścisłym znaczeniu tego słowa, ponieważ nie

dokumentuje żadnego faktu. Jest to zatem „film fikcji połączony z dokumentem” (Hendrykowski, 2012: 248). Seriale paradokumentalne mogą być nazywane dokumentami fabularyzowanymi (*scripted-docu*) – jeśli powoływać się na ogólną klasyfikację tego rodzaju gatunku telewizyjnego (która zawarta jest w samej definicji serialu telewizyjnego jako utworu fabularnego) lub telenowelami paradokumentalnymi – jeśli chce się jasno wskazać, że ma się do czynienia z hybrydą telewizyjno-filmową, mieszczącą się ramach gatunku telewizyjnego, którym jest serial.

Pojawienie się w telewizji serialu paradokumentalnego wynika ze zmian, w jakie wkroczyła telewizja w XXI wieku i jest odpowiedzią na trwający proces łączenia się poszczególnych elementów gatunków telewizyjnych. W tym miejscu warto zaznaczyć, że proces łączenia się gatunków nie jest domeną XXI wieku, lecz został zapoczątkowany w wieku XVIII. Już wtedy na styku tragedii i komedii zaczął tworzyć się nowy gatunek – dramat, nazywany najpierw „poważnym” a następnie „łzawym gatunkiem”. Dramat z kolei dał początek melodramatowi. Tworzenie się nowych gatunków i przekształceń w ich obrębie jest tak oczywiste jak to, że kultura podlega ciągłemu rozwojowi. Krzyżowanie się gatunków daje początek nowym wytworom, które, początkowo definiowane przy pomocy przymiotnika (dramat filmowy), przyjmują postać rzeczownika i tworzą nazwę własną (*docudrama*). To, czy przetrwają, zależy od tego, jak przyjmie je publiczność. Proces tworzenia się gatunków umożliwia zatem łączenie się przeciwstawnych znaczeń, które z założenia powinny się wykluczać. Serial nie powinien być z założenia dokumentalny, a jednak taka forma istnieje (Altman, 2012: 25).

Zdaniem Hendrykowskiego już dawno porzuciliśmy myśl o istnieniu wyraźnych granic pomiędzy fikcją (serial) a rzeczywistością (dokument) oraz naiwną wiarę w to, że te rodzaje są stabilne, jednoznacznie określone oraz występujące w danym przekazie w czystej postaci. Współcześnie coraz bardziej poszerza się terytorium pogranicza, w którym panuje prawda i wszystko to, co jest możliwe (Hendrykowski, 2012: 248).

Cechy seriali paradokumentalnych

Wyodrębnienie cech serialu paradokumentalnego podyktowane jest koniecznością zapoznania się z treścią i zrozumieniem przekazu, jaki za ich pośrednictwem kieruje się do widza.

Serial *Pamiętniki z wakacji* opowiada o młodych ludziach, który wyjeżdżają grupą na wakacje. Przeplatają się w nim wątki zazdrości, zdrady, niespełnionych marzeń o wielkiej miłości, zabawy, zauroczenia, walki o względy spotkanych tam osób. *Zdrady* przedstawiają perypetie młodych małżeństw lub osób żyjących w związkach nieformalnych. *Dlaczego ja?* pytają najczęściej osoby dojrzałe, borykające się z problemami wynikającymi z utraty pracy, niewierności partnera, trudności wychowawczych z dorastającymi dziećmi, uzależnienia członka rodziny, kłopotliwych relacji z teściową czy zawistnym sąsiadem. *Ukryta prawda* znajduje się najczęściej w zaciszu domowym całych rodzin. Serial pokazuje, w jaki sposób skrywane przez lata tajemnice członków rodziny wpływają na zmianę ich relacji. W serialu występuje motyw śledztwa, rozpaczliwego poszukiwania skrywanej „prawdy”. Wydaje się, że ta produkcja wyraźnie zaspokaja potrzebę stałego podglądania życia innych i osobistego odnoszenia

się do ich tragedii. *Dzień, który zmienił moje życie* skierowany jest do szerokiego grona odbiorców. Zamierzeniem twórców serialu było pokazanie, w jakim stopniu jedno wydarzenie może wpłynąć na dalsze życie człowieka. Producent dodatkowo zapewnia widza, że historie prezentowane na ekranie napisało życie.

Za sztandarowy przykład serialu paradokumentalnego może posłużyć *Zdrada*, która ma wyraźnie powtarzające się w każdym odcinku sekwencje. Dotyczy ona problemu zdrady mieszkających wspólnie dwudziesto- i trzydziestolatków. Główną rolę w tym programie odgrywa prywatny detektyw Damian Petrow oraz Karolina Głowacka – psycholog, której zadaniem jest udzielanie wsparcia osobom zdradzonym. Konstrukcja serialu oparta jest na następujących elementach:

1. Zgłoszenie przez osobę, która podejrzewa, że jest zdradzana, tego faktu detektywowi i prośba o wyjaśnienie przez niego tej sprawy.
2. Przeprowadzenie śledztwa przez zamaskowanego w wyspecjalizowanym samochodzie detektywa z użyciem takiego sprzętu jak kamery, mikrofony oraz inne rejestratory dźwięku i obrazu. Na tym etapie widz uczestniczy w akcji śledczej: obserwuje kolejne ruchy osoby podejrzewanej o zdradę wraz z detektywem w jej domu i poza nim. Razem z nim bierze udział w rozwoju całej sytuacji.
3. Rozwikłanie zagadki, obserwacja sytuacji zdrady.
4. Wykonanie telefonu do osoby zdradzanej i pokazanie jej sytuacji zdrady w czasie rzeczywistym, poprzez transmisję z samochodu śledczego.
5. Przyłapanie osoby zdradzającej na „gorącym uczynku”. Pokazanie, w jaki sposób zachowuje się zdradzana osoba, kiedy staje się naocznym świadkiem zdarzenia.
6. Zakończenie śledztwa przez wyproszenie ekipy śledczej z mieszkania osoby poszkodowanej.
7. Udzielenie wsparcia psychicznego osobie zdradzonej.
8. Zaprezentowanie, w jaki sposób osoba zdradzona zdystansowała się do minionych zdarzeń. Podanie krótkiej informacji na temat tego, jak ułożyła sobie życie.

Twórcy *Zdrady* starają się urozmaicać fabułę poprzez sytuacje, z którymi mogliby identyfikować się współcześni młodzi ludzie, tworzący związki partnerskie, mieszkający razem czy planujący małżeństwo. W odcinkach przewodnim motywem zdrady jest zazdrość, niedojrzałość psychiczna rozumiana jako brak gotowości do zbudowania stałego związku, pieniądze, homoseksualizm czy prostytutka. Zjawiska te są przedmiotem dyskusji w mediach, budzą wiele emocji, są dobrym towarem medialnym. Bohaterowie serialu nie kryją emocji, uczucia są tu czasem wręcz nadmiernie uwydatniane: płacz, przemoc fizyczna, krzyki, trzaskanie drzwiami, mówienie otwarcie o swoich emocjach to stałe elementy gry aktorskiej bohaterów. Sytuacja trudna, w której znajdują się bohaterowie serialu po zakończeniu śledztwa, normuje się, a osoby zdradzone powracają do równowagi dzięki zrozumieniu przyczyny niefortunnego splotu wydarzeń i z nadzieją patrzą w przyszłość. Zdrada ma zawsze swoją przyczynę i niesie określony skutek. Powrót do równowagi psychicznej umożliwia rozmowa z psychologiem. Odbiorca identyfikujący się z bohaterem potrafi dzięki temu zdystansować się do własnych problemów i jest skłonny szukać pomocy u specjalisty.

Przedstawioną powyżej konstrukcję można w łatwy sposób przenieść na pozostałe seriale paradokumentalne dotyczące rodziny i jej problemów (*Ukryta prawda*, *Dlaczego ja*, *Trudne Sprawy*, *Dzień, który zmienił moje życie*). Fabuła każdego z nich oparta jest na takich elementach jak:

1. Pokazanie sytuacji problemowej.
2. Poszukiwanie sposobów rozwiązania jej w świetle nowych, zaskakujących faktów. W problem zaangażowana zostaje szersza grupa ludzi. Na tym etapie występuje również element zaskoczenia widza. Winę za zdarzenie ponosi ktoś inny, pojawiają się postacie, których powiązanie ze sprawą do tej pory nie było brane pod uwagę. Występuje także element intrygi kogoś kto się nagle odnajduje lub jest postrzegany jako przyjaciel rodziny.
3. Próba rozwiązania problemu w oparciu o pomoc grupy wsparcia: społeczność lokalną, fachowe instytucje zaangażowane w pomoc rodzinie i jej ochronę. Na tym etapie twórcy seriali sięgają po wypowiedzi „specjalistów” (psychologów, terapeutów, radców prawnych, pracowników socjalnych, prywatnych detektywów), którzy ponownie przedstawiają problem przy pomocy fachowych określeń i podają możliwe typowe rozwiązania.
4. Rozwiązanie problemu poprzez podjęcie określonych, sugerowanych przez specjalistów działań.
5. Przedstawienie konsekwencji określonego działania i prezentacja krótkiego opisu dalszych losów bohaterów.

Warto dodać, że w przypadku serialu paradokumentalnego *Dzień, który zmienił moje życie* powyższa konstrukcja jest nieco bardziej rozbudowana. Rozwiązanie problemu często nie oznacza zakończenia sytuacji problemowej. Następuje nieoczekiwany zwrot akcji i pojawia się nowa okoliczność, która niespodziewanie burzy porządek związku przyczynowo-skutkowego. Za przykład posłużyć może ósmy odcinek serialu, w którym Diana podejrzewa o zdradę swojego męża, poświęcającego jej zbyt mało czasu i spędzającego weekendy w pracy. Pewnego dnia, podczas samodzielnie prowadzonego śledztwa, odkrywa, że jej mąż pozostaje w zażyłej relacji z młodą dziewczyną. Zrozpaczona, zraniona kobieta posuwa się do aktu seksualnego ze swoim uczniem podczas jednej z prywatnych lekcji gry na skrzypcach. Po powrocie do domu pijana kobieta opowiada mężowi o minionych wydarzeniach i przyznaje się do zdrady. Tymczasem mąż oznajmia jej, że młoda dziewczyna, z którą widziała go żona, to jego córka. Kobieta walczy o względy męża, prosi go o przebaczenie, jest zrozpaczona, targają ją wyrzuty sumienia. Mężczyzna występuje o rozwód.

Pewnego dnia wychodzi na jaw, że mąż Diany ją okłamał, a młoda kobieta to jego kochanka. Wiadomość tę Diana uzyskuje bezpośrednio od młodej kobiety, która prosi ją, by wpłynęła na postawę mężczyzny.

Sytuacja życiowa zdradzonej żony się zmienia. Następuje zwrot. Widz ma być zaskoczony. Negatywną postacią staje się znowu mąż, a nie żona, która ostatecznie wyciąga wniosek życiowy: nie można na podstawie pomówień i tego, co nam się wydaje, formułować oskarżeń wobec osób trzecich. Spełniona zostaje funkcja edukacyjna i opiniotwórcza. Pojawia się również problem etyczny i widz musi odnieść się do niego.

Konstrukcja seriali paradokumentalnych jest bliska tragedii a sposób realizacji tych produkcji spełnia warunek obserwacji wydarzeń tu i teraz. W niektórych z nich występuje element intrygi snutej przez osoby trzecie. Tak jak Otello w tragedii Shakespeare'a pod wpływem intrygi uśmierca swoją ukochaną Desdemonę i po jej śmierci odkrywa prawdę, tak bohaterowie seriali paradokumentalnych pod wpływem osób trzecich wygłaszają sądy na temat pozostałych postaci. Intrygę podsycają wypowiedzi uczestników prezentowanych wydarzeń, którzy w sposób zdecydowany wypowiadają swoje oskarżające i wartościujące zdanie. Bohaterowie narzucają tym samym określony tok rozumowania widzom, co służy wzmocnieniu końcowego efektu zaskoczenia. Nierzadko wypowiedzi postaci mają charakter sugerujący.

Przykładem może być sytuacja z dwieście trzydziestego czwartego odcinka serii czwartej *Ukrytej Prawdy*. Monika po randce z nowo poznanym chłopakiem Filipem zostaje zgwałcona na klatce schodowej bloku, w którym mieszka. Jej przyjaciółka jest przekonana, że gwałcicielem był Filip.

Laura Rackowska (Niech on zostawi nas w spokoju): Ten gnój może udawać, że nie wie o co chodzi ale mnie na pewno nie oszuka. Ja widziałam jaki on był agresywny na tej imprezie. To gwałciciel i musi odpowiedzieć za to, co zrobił! (*Ukryta Prawda*, Polsat, odc. 243)

W zacytowanej powyżej wypowiedzi Filip to: „gnój“, „gwałciciel“ i „oszust“. W nawiasie natomiast zasugerowano, w jaki sposób dziewczyna odnosi się do całej sytuacji i jakie ma intencje. Manipulowanie obrazem wzmocnionym przez tekst to zabieg stosowany przez media. Strategia relacjonowania wiadomości podkreślona przez informację podaną na dole ekranu ma znaczny wpływ na tworzenie się ludzkiego obrazu świata (Maj, Matul, 2013: 126). Paski uwiarygodniają prezentowane treści (Krzyżaniak, 2012). Zabieg ten pokazuje, w jaki sposób fikcyjna konwencja programu splata się z elementami mającymi na celu jej uwiarygodnienie.

Racje Laury potwierdzają dodatkowo poszlaki policyjne i splot niefortunnych wydarzeń. Pomimo że początkowo Monika jest sceptycznie nastawiona do oskarżeń przyjaciółki wobec mężczyzny, wreszcie sama pod wpływem jej sugestii stwierdza, że gwałcicielem mógł być Filip. Ostatecznie chłopak popełnia samobójstwo. Wydaje się, że sprawa jest zakończona. Po jego śmierci ma miejsce seria kolejnych gwałtów, pojawiają się nowe okoliczności w sprawie. Brat Filipa przekazuje dziewczynie list, w którym ten wyznaje, że to nie on jest gwałcicielem. Przestępca zostaje aresztowany. Dziewczyna ma wyrzuty sumienia i czuje się winna śmierci chłopaka, ponieważ odrzuciła jego prośbę o pomoc i nie dała wiary jego zapewnieniom, nie poddała w wątpliwość słów przyjaciółki.

Wydawałoby się, że serial kończy się tragicznie i ma tym samym wiele wspólnego z przytoczoną powyżej tragedią Shakespeare'a. Jednakże twórcy i w tym przypadku zachowali typową konstrukcję: z wypowiedzi brata samobójcy wynika, że miał on kłopoty finansowe, a cała ta sytuacja dodatkowo go obciążała psychicznie. Pozwala to bohaterce na poszukiwanie spokoju i powrót do równowagi psychicznej, widz natomiast może zadać sobie pytanie: w jakim stopniu winę za śmierć mężczyzny ponosi dziewczyna? Widzowie, którzy weszli w rolę dziewczyny i podzielili jej zdanie, mogą czuć się współwinni za śmierć chłopaka. W serialu paradoksalnym mamy wszak do czynienia z interakcją widza i bohatera.

Pojęcie interakcji paraspołecznej zostało wprowadzone na grunt psychologii w celu opisu oddziaływania przekazu telewizyjnego na widzów. Pojęcie to przede wszystkim odnosi się do relacji jaką widz tworzy z postacią – bohaterem telewizyjnym – ze względu na jej wizerunek stworzony przez producentów programu. Relacja między bohaterem telewizyjnym a odbiorcą często jest celowo wzmocniana przez twórców danego programu, aby wytworzyć między nimi zażyłość czy nawet intymność. W sposób szczególny wpływa na widza identyfikowanie się z oglądanym bohaterem i jego problemami. Relacja paraspołeczna konstruowana jest również poprzez takie elementy jak wysoki stopień realizmu treści w mediach oraz sposób przekazywania ich przez określone osoby: stylizowane zachowanie niewerbalne, maniera konwersacyjna. Powyższe zabiegi sprawiają, że prezentowana postać w telewizji

odbierana jest jako przewidywalna, niezagrażająca i proponująca partnerską relację (Cwalina, 1999: 54–55).

Analiza seriali paradokumentalnych pozwala na wyodrębnienie ich następujących cech:

1. Fabuła opiera się na przeżywaniu tragedii rodzinnych, zawodowych i osobistych głównych bohaterów, uwikłanych w różne sytuacje życiowe.
2. Widz doświadcza katharsis – tak jak w dramacie starożytnym widzowie obserwujący i przeżywający dramat rozgrywany w amfiteatrze doznawali oczyszczenia w końcowym etapie jego trwania, tak dzisiejszy odbiorca telewizyjny, przeżywając dramaty bohaterów seriali paradokumentalnych, doznaje oczyszczenia po zakończeniu jednego z odcinków.
3. Ich konstrukcja bliska jest tragedii. Występuje motyw intrygi, oskarżenia, śmierci i żalu, niesłusznych oskarżeń, wyrzutów sumienia, powierzchowności sądów. Uwydatniana jest słabość człowieka wobec losu i natury świata.
4. Widz po zakończeniu programu wyciąga z niego lekcję życiową. W wyniku pewnych działań oraz splotu wydarzeń jeden z bohaterów ponosi określone straty: emocjonalne, majątkowe czy moralne. Stratą może być również rozpad związku małżeńskiego, nadszarpnięte wzajemne zaufanie członków rodziny czy jej rozpad w wyniku kłótni czy wzajemnych oskarżeń w czasie trwania sytuacji problemowej. Pozytywny rozwój wydarzeń oznacza w tym aspekcie umiejętność dopasowania się do nowej sytuacji jaką udało się stworzyć po zakończeniu prezentowanej w programie tragedii czy innej sytuacji trudnej. Niemniej bohater godzi się z losem i z nadzieją patrzy w przyszłość. Potrafi zdystansować się do minionych wydarzeń.
5. Ich realizacja ma przypominać wydarzenia trwające na żywo. Widz ma uwierzyć, że sytuacja, którą ogląda, nie jest wyreżyserowana, ale dzieje się w czasie rzeczywistym. Służą temu niby-spontaniczne reakcje bohaterów serialu w określonych sytuacjach, a także dodatkowe zabiegi: wulgarny język, krzyki, pasek na dole ekranu oraz logo programu, które ułatwia jego rozpoznanie, na przykład w *Pamiętnikach z wakacji* logo to całująca się para. Jakub Stańczyk zauważa, że w *Pamiętnikach z wakacji* napisy pokazywane na dole ekranu przyjmują formę tabloidową (dane w nich zawarte są zawsze jasne i rzeczowe) i że informacje w nich prezentowane urastają do absurdu. Paski informacyjne prezentują treści w sposób bardzo skrótowy, ale jednocześnie taki, aby przykuć uwagę odbiorcy (jak nagłówki w prasie; Stańczyk, 2011). Przybierają postać związków wyrazowych, wyliczanek i rymowanek („Mięсны jeż, mięсны jeż – Ty go zjesz, ty go zjesz”).

Lubimy to, co z „życia wzięte”

Przychylność polskiego widza wobec serialu paradokumentalnego wynika, zdaniem Boguni-Borowskiej, z umożliwienia telewidzom uczestnictwa w jego przebiegu poprzez wyrażanie, przy pomocy internetu czy innych mediów, opinii na temat prezentowanych im materiałów. Współczesny widz z chęcią wyraża swoje wątpliwości co do prezentowanych mu zjawisk i nie boi się zadawać pytań o ich sens i bezsens (Bogunia-Borowska, 2012: 186). Przykładem takich audycji może być *Magazyn Ekspresu Reporterów* czy *Szkló Kontaktowe*.

[...] prywatność przestaje być tematem tabu a problemy i brak umiejętności radzenia sobie z komplikacjami życia codziennego zyskują na znaczeniu. Niesprawne decyzje

sądów, skomplikowane relacje rodzinne, nieudane związki czy absurdalne prawo – stają się prawomocnymi tematami, o których coraz swobodniej wypowiadają się widzowie w publicznym obszarze telewizji. (Bogunia-Borowska, 2012: 186)

Przychylność polskiego widza wobec serialu paradokumentalnego wynika zatem z tego, że stanowi on odzwierciedlenie problemów życia codziennego.

Jednym z kolejnych zabiegów realizatorów tych programów jest wplatanie w wątki serialowe elementów interwencyjnych. Na przykład w *Zdradach*: takie sytuacje, jak pozornie nagła konieczność udzielania pomocy osobom zdradzonym czy podejmowanie określonych działań w sytuacjach zagrożenia zdrowia fizycznego i psychicznego człowieka, mieszczą się w ramach pseudointerwencji. Widz uwikłany w wydarzenia, które śledzi na ekranie, dostrzega również, że ludzka seksualność, problemy małżeńskie, rozwiązłość obyczajowa młodych ludzi, ich poszukiwanie własnej orientacji, kryzys wartości czy ukryte choroby psychiczne są częścią natury ludzkiej. Serial pokazuje także, że złość, krzyk, agresja, rozczarowanie i rozpacz pozwalają na oczyszczenie. Programy „oparte na pseudointerwencji są konstruowane w ramach określonej konwencji estetycznej i fabularyzowane na autentyczne, podczas gdy są fikcyjne” (Bogunia-Borowska, 2012: 186–187). Można zatem zgodzić się ze stwierdzeniem, że popularność programów paradokumentalnych wynika z odkrycia przez telewizję tego, że współczesny widz przede wszystkim pragnie oglądać audycje prezentujące tematykę społeczno-obyczajową. Potencjał medialny tej tematyki pozwala producentom nowych programów dramatyzować, estetyzować oraz inscenizować (Bogunia-Borowska, 2012: 186).

Zdaniem Joanny Czarny fenomen paraseriali polega przede wszystkim na daniu ludziom możliwości podglądania cudzego życia (Czarny, 2012: 85). Obserwacja losów innych ludzi uwikłanych w często zaskakujące i budzące emocje sytuacje pozwala na porównanie ich z własnym życiem. Przejawem tej sytuacji jest skłonność dzisiejszego człowieka do posługiwania się stwierdzeniem: „To są *Trudne sprawy*” w kontekście opowiadania osobom trzecim o wydarzeniach, które miały miejsce w obrębie ich życia rodzinnego czy zawodowego. Bez względu na to, czy odpowiedź ta udzielana jest z przekąsem i ironicznie, czy też nie, stanowi wygodny sposób na ominięcie trudnego tematu czy zakończenie rozmowy. Wydaje się, że fraza ta weszła do współczesnego języka potocznego.

Dzieje się tak, ponieważ serial paradokumentalny jest pewnego rodzaju obietnicą pokazania „prawdziwego życia”. Widzowie (najczęściej z klasy średniej) utożsamiają się z bohaterami paraseriali: osobami o średnim lub zawodowym wykształceniu, których życie skoncentrowane jest wokół takich wartości jak praca, uczciwość, rodzina. Akceptacja i sympatia, jaką polski widz darzy seriale paradokumentalne, wyraża się w tym, że jest on w stanie uwierzyć w prawdziwość prezentowanych mu wydarzeń, nawet jeśli są one brutalne, nieocenzurowane, społecznie niewłaściwe (Lisowska-Magdżiarz, 2013, 243–244).

Prawdziwość tej opinii potwierdza zamieszczona na YouTube wypowiedź B. Czubaka zatytułowana: *Co nieco o serialach, filmach i telewizyjnych produkcjach*.

Dla niektórych te filmy, te seriale, mogą być lepsze, dla niektórych gorsze, ale dzielę się z wami opinią i polecam niektóre filmy, ponieważ wzbudziły one we mnie pewien aspekt życiowy, na którym można uczyć się, wytykać ludziom

błędy, dla których te sprawy, te rodziny, te życiowe, może w jakiś sposób uczą nas rozwiązać [...]. Te filmy uczą, one naprawdę uczą, te seriale typu: *Dlaczego ja?*, *Trudne Sprawy*, *Ukryta Prawda*, one obrazują życie człowieka, trochę innego człowieka i one jakby oddają taką wewnętrzną metamorfozę temu światu dzisiejszemu. To co się dzieje w dzisiejszych rodzinach dzisiaj, to co otacza nas, wszystko cały otaczający nas świat właśnie te, te seriale obrazują. (Czubak)

Telewizja jest uważana jest za najważniejszy środek komunikacji masowej, dlatego popularność wielu programów telewizyjnych stale rośnie. Nie ma ona stałego kształtu, wciąż ulega przeobrażeniom (Arcimowicz, 2013: 100), by stanowić odpowiedź na preferencje i zainteresowania odbiorcy.

Zakończenie

Prostota, jasność przekazu, aktualność podejmowanych problemów to główne wyróżniki serialu paradokumentalnego, które wpłynęły na jego popularność. Serial paradokumentalny to nadal forma telewizyjna służąca rozrywce, ponieważ zrozumienie jego fabuły nie wymaga od widza śledzenia ze skupieniem następujących po sobie wydarzeń, a dzięki paskom z tekstem, wypowiedziom bohaterów oraz interpretacji prezentowanych zdarzeń przez spikera widz może pozostać całkowicie pochłonięty oglądaniem perypetii bohaterów, bez konieczności skupiania uwagi na szczegółach. Serial ten zawsze jest interesujący, ponieważ dotyczy historii prawdopodobnych: ktoś kogoś okradł, ktoś kogoś oszukał, ktoś kogoś zdradził. Współczesny widz oceniany przez pryzmat tego gatunku jest biernym obserwatorem i odbiorcą medium identyfikującym się z bohaterami jego ulubionych seriali paradokumentalnych. Balansowanie tego gatunku telewizyjnego na granicy prawdy i fikcji sprawia, że dzisiejszy odbiorca telewizji zatracił możliwość krytycznego odnoszenia się do telewizji, ponieważ nigdy do końca nie wiadomo co jest prawdą, a co fikcją. Seriale paradokumentalne trudno jest porównywać z telenowelami dokumentalnymi, które uważane są prekursorów tego rodzaju audycji. Tamte pokazywały rzeczywiste problemy społeczne, które często dziwiły, zaskakiwały i szokowały, oburzały i wzbudzały podziw dla postaw ludzkich. Seriale paradokumentalne nie wychodzą poza pewien kanon aktualnych problemów społecznych. Młodych widzów częściej śmieszą niż szokują, natomiast starszych skłaniają do refleksji. Prowadzi to do tego, że serial paradokumentalny trudno jest oceniać pod względem merytorycznym i zastanawiać się czemu służy, trudno jest go też wartościować. Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie postawione w tytule wymagałoby szczegółowych badań o charakterze ilościowym. Niemniej jednak ten gatunek telewizyjny trafia do szerokiego grona odbiorców i uważam, że zawarte w nim uniwersalne prawdy są przedmiotem dyskusji w niektórych kręgach widzów, co można uznać za pozytywne zjawisko. Być może dlatego jedni nadają tym serialom znaczenie ludyczne i skupiają się na ich funkcji rozrywkowej, a drudzy badają je przez pryzmat funkcji jakie pełnią w społeczeństwie.

BIBLIOGRAFIA

- Altman R. (2012). *Gatunki filmowe*. PWN. Warszawa.
- Arcimowicz K. (2013). *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*. Żak. Warszawa.
- Bogunia-Borowska M. (2012). *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków.
- Cwalina W. (1999). *Interakcje paraspoleczne między widzami a osobami prowadzącymi programy telewizyjne*, [w:] Francuz P. (red.), *Psychologiczne aspekty odbioru telewizji*, TNKUL, Lublin.
- Czarny J. (2012). *Fenomen telenoweli dokumentalnych w Internecie*, [w:] Jaśkiw B. (red.), *Kultura Medialna. Próba analizy polskich mediów*. AGH. Kraków.
- Czubak B. Co nieco o serialach, filmach i telewizyjnych produkcjach, <https://www.youtube.com/watch?v=qwwqeODInXM> [19.03.2014].
- Godzic W. (2004). *Telewizja – najważniejsze medium XX wieku*, [w:] Godzic W. (red.), *Telewizja i jej gatunki. Po Wielkim Bracie*. Universitas. Kraków.
- Godzic W. (2010). *Media audiowizualne. Podręcznik akademicki*. WAiP. Warszawa.
- Hendrykowski M. (2012). *Dokument, fikcja, realizm*, [w:] Jazdon M., Mąka-Malatyńska M., Pławuszcwski P., *Pogranicza dokumentu.*, Centrum Kultury Zamek. Poznań.
- Krzyżaniak W. (2012). Prawda czasu, prawda serialu. Paradokumentalnego, „Gazeta Wyborcza.pl” 02/2012, http://wyborcza.pl/1,90539,11109359,Prawda_czasu__prawda_serialu__Paradokumentalnego.html. [2.04.2014].
- Lisowska-Magdziarz M. (2013) *Media powszechnie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Maj K., Matul P. (2013), *Zobaczyć znaczy uwierzyć? Sugestia i dezinformacja w przekazie wideo*, [w:] Ogonowska A., Ptaszek G. (red.), *Współczesna psychologia mediów. Nowe problemy i perspektywy badawcze*. Impuls. Kraków.
- McQuail D. (2008). *Teoria komunikowania masowego*. PWN. Warszawa.
- Mrozowski M. (2001). *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*. ASPRA-JR. Warszawa.
- Słownik Wyrazów Obcych* (2001). I. Kamińska-Szmaj (red.), Wydawnictwo Europa. Warszawa 2001.
- Staćzyk J. (2011). Codzienna porcja nieszczęścia. O serialach paradokumentalnych, *Kultura Liberalna*, 149, <http://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/stanczyk-codzienna-porcja-nieszczescia-o-serialach-paradokumentalnych/> [18.03.2014].
- Wielki słownik wyrazów obcych* (2005). Bańko M. (red.). PWN, Warszawa.
- Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji (2014). Najpopularniejsze audycje w I kw. 2014 roku. Dobowa oglądalność programów – raport, <http://www.krrit.gov.pl> [22.07.2014].
- Ukryta prawda ma 1,5 mln widzów. TVN przegrywa z TVP i Polsatem, <http://www.wirtualnemedialna.pl/artykul/ukryta-prawda-ma-1-5-mln-widzow-tvn-przegrywa-z-tvp-i-polsatem>, [24.07.2014].