

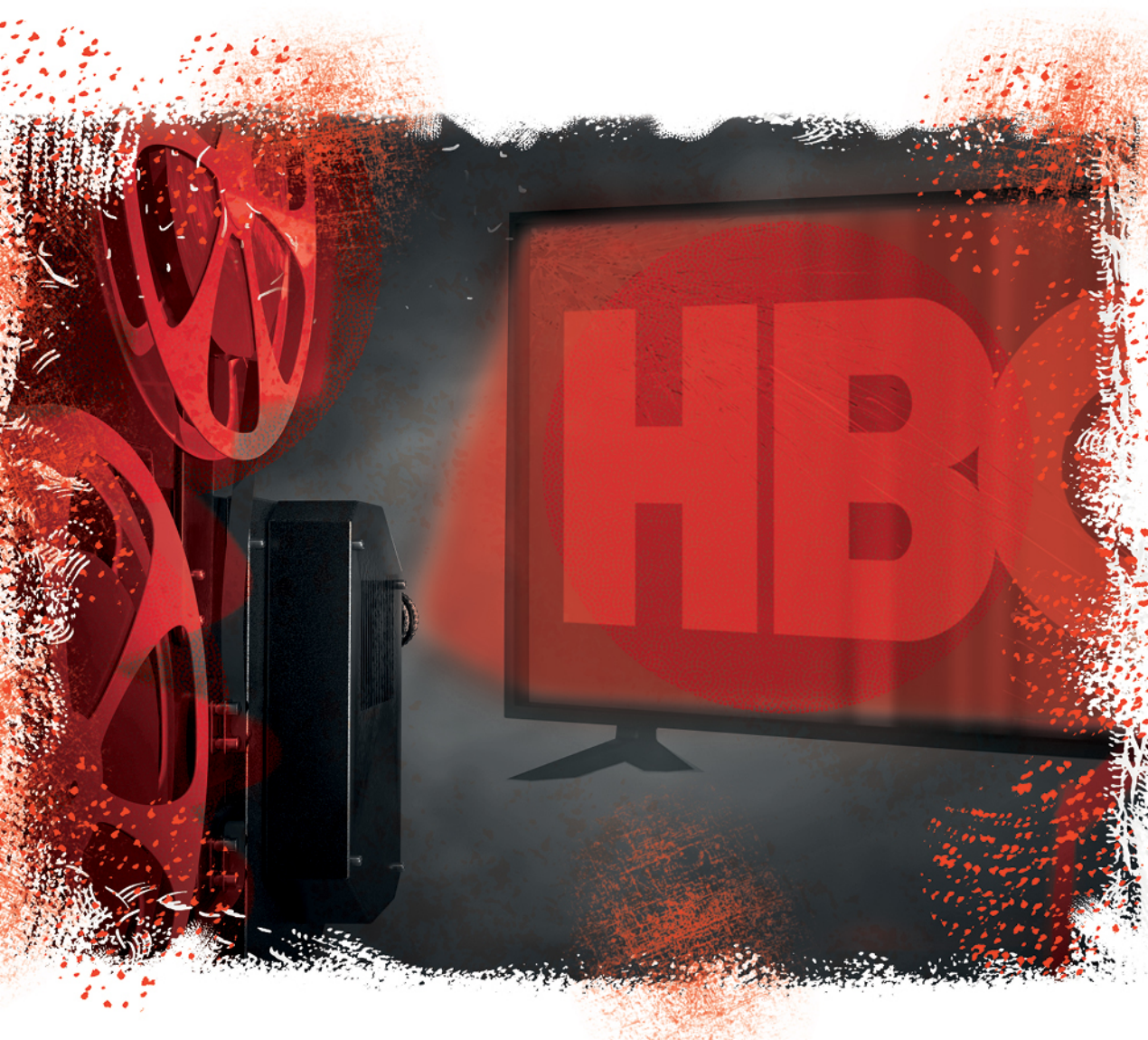
ARTUR BOROWIECKI

---

# STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU

---

FILMO!ZNAWCY



# **STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ  
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

*prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)*  
*dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta*

UNIwersytet Łódzki

*prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)*  
*prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski*

**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
Łódzkiego

ARTUR BOROWIECKI

---

# STRUKTURY NARRACYJNE W SERIALACH XXI WIEKU

---

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2025



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

Artur Borowiecki (ORCID: 0000-0003-2170-5600) – Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych  
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

RECENZENCI

*Alicja Kisielewska*

*Arkadiusz Lewicki*

REDAKTOR INICJUJĄCA

*Natasza Grabowiecka*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Eliza Orman*

SKŁAD I ŁAMANIE

PAJ-Press

KOREKTA TECHNICZNA

*Anna Mateusiak*

PROJEKT OKŁADKI

*Monika Rawska*

Grafika wykorzystana na okładce: Depositphotos.com/vchalup2; Freepik.com/upklyak

© Copyright by Artur Borowiecki, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

© Copyright for this edition by PWSFTviT, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Państwowej  
Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera

Wydanie I. W.11751.25.0.M

Ark. wyd. 14; ark. druk. 21,625

<https://doi.org/10.18778/8331-750-2>

ISBN 978-83-8331-749-6

e-ISBN 978-83-8331-750-2

ISBN PWSFTiTV 978-83-67397-56-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 635 55 77

# Spis treści

|                                                                                                       |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Podziękowania .....                                                                                   | 9         |
| <b>Teaser .....</b>                                                                                   | <b>11</b> |
| Między schematem a innowacyjnością .....                                                              | 14        |
| Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań<br>serialowego <i>storytellingu</i> .....                | 15        |
| Dyskursywne strategie narracyjne .....                                                                | 17        |
| Wybór neoseriali do badań .....                                                                       | 19        |
| Dla kogo jest ta książka? .....                                                                       | 20        |
| <b>Akt I. Rozwój seriali w amerykańskich mediach .....</b>                                            | <b>23</b> |
| 1.1. Seryjność przed epoką telewizorów .....                                                          | 24        |
| 1.2. Seriale małego ekranu .....                                                                      | 27        |
| 1.2.1. W stronę <i>Dallas</i> .....                                                                   | 28        |
| 1.2.2. Reorganizacja na <i>Posterunku przy Hill Street</i> .....                                      | 31        |
| 1.2.3. Witamy w miasteczku <i>Twin Peaks</i> .....                                                    | 35        |
| 1.3. Zmiany w serialach XXI wieku .....                                                               | 38        |
| <b>Akt II. Neoserial: czy to już gatunek? .....</b>                                                   | <b>51</b> |
| 2.1. Pomiędzy serią a serialem .....                                                                  | 51        |
| 2.2. Seriale jakościowe .....                                                                         | 56        |
| 2.3. Neoserial .....                                                                                  | 59        |
| <b>Akt III. Struktury, schematy, wątki... ..</b>                                                      | <b>63</b> |
| 3.1. Struktura narracyjna .....                                                                       | 63        |
| 3.2. Struktura wielowątkowa .....                                                                     | 65        |
| 3.3. Struktura narracyjna w serialu .....                                                             | 67        |
| 3.4. Schematy fabularne .....                                                                         | 72        |
| 3.5. Schematy dramaturgiczne .....                                                                    | 75        |
| 3.6. Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań .....                                               | 80        |
| 3.7. Klasyfikacja wątków .....                                                                        | 83        |
| <b>Akt IV. Analizy seriali .....</b>                                                                  | <b>89</b> |
| 4.1. Prawie zapomniane – struktura w seriach epizodycznych .....                                      | 91        |
| 4.1.1. Analiza odcinków serialu <i>CSI: Kryminalne zagadki<br/>                Nowego Jorku</i> ..... | 92        |
| 4.1.2. Rozkład wielowątkowy. Struktura dramaturgiczna .....                                           | 95        |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1.3. Horyzont, głębia poinformowania.<br>Zakłócenia linearności opowiadania ..... | 97  |
| 4.1.4. Podsumowanie – serie epizodyczne .....                                       | 98  |
| 4.2. Odkrywanie nowego – serializacja słaba .....                                   | 100 |
| 4.2.1. Analiza pierwszego sezonu serialu <i>Rodzina Soprano</i> .....               | 100 |
| 4.2.2. Rozkład wielowątkowy .....                                                   | 103 |
| 4.2.3. Struktura dramaturgiczna wątków .....                                        | 113 |
| 4.2.4. Horyzont, głębia poinformowania .....                                        | 116 |
| 4.2.5. Zakłócenia linearności .....                                                 | 117 |
| 4.2.6. Inne serieale przynależące do modelu .....                                   | 118 |
| 4.2.7. Podsumowanie – model słabej serializacji .....                               | 126 |
| 4.3. O krok dalej – serializacja średnia .....                                      | 129 |
| 4.3.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Mad Men</i> .....                               | 129 |
| 4.3.2. Rozkład wielowątkowy .....                                                   | 133 |
| 4.3.3. Struktura dramaturgiczna wątków .....                                        | 143 |
| 4.3.4. Horyzont, głębia poinformowania .....                                        | 147 |
| 4.3.5. Zakłócenia linearności .....                                                 | 148 |
| 4.3.6. Inne serieale przynależące do modelu .....                                   | 149 |
| 4.3.7. Podsumowanie – model średniej serializacji .....                             | 157 |
| 4.4. Niczym długi film – mocna serializacja zbieżna .....                           | 159 |
| 4.4.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Prawa ulicy</i> .....                           | 159 |
| 4.4.2. Rozkład wielowątkowy .....                                                   | 162 |
| 4.4.3. Struktura dramaturgiczna wątków .....                                        | 172 |
| 4.4.4. Horyzont, głębia poinformowania .....                                        | 177 |
| 4.4.5. Zakłócenia linearności .....                                                 | 179 |
| 4.4.6. Inne serieale przynależące do modelu .....                                   | 179 |
| 4.4.7. Podsumowanie – model mocnej serializacji .....                               | 184 |
| 4.5. Klasyczny Hollywood – mocna serializacja centralna .....                       | 187 |
| 4.5.1. Analiza pierwszego sezonu <i>Breaking Bad</i> .....                          | 187 |
| 4.5.2. Rozkład wielowątkowy .....                                                   | 192 |
| 4.5.3. Struktura dramaturgiczna wątków .....                                        | 197 |
| 4.5.4. Horyzont i głębia poinformowania .....                                       | 199 |
| 4.5.5. Zakłócenia linearności .....                                                 | 201 |
| 4.5.6. Inne serieale przynależące do modelu .....                                   | 202 |
| 4.5.7. Podsumowanie – model mocnej serializacji centralnej .....                    | 208 |
| 4.6. Modele struktur narracyjnych – zestawienie .....                               | 211 |
| 5. <i>Cliffhanger</i> . Prognozowanie dalszego rozwoju seriali .....                | 218 |

|                                                    |            |
|----------------------------------------------------|------------|
| <b>TAG, czyli ostatnia sekwencja serialu .....</b> | <b>231</b> |
|----------------------------------------------------|------------|

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Załączniki .....</b>                                              | <b>233</b> |
| <b>Tabele rozkładu wielowątkowego .....</b>                          | <b>233</b> |
| Rozkład wątków – wybrane odcinki pierwszego sezonu                   |            |
| <i>CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku .....</i>                    | <i>233</i> |
| Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Rodzina Soprano .....</i> | <i>240</i> |
| Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Mad Men .....</i>         | <i>266</i> |
| Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Prawo ulicy .....</i>     | <i>292</i> |
| Rozkład wątków – pierwszy sezon serialu <i>Breaking Bad .....</i>    | <i>318</i> |
| <b>Słownik terminów .....</b>                                        | <b>332</b> |
| <b>Bibliografia .....</b>                                            | <b>334</b> |



## **Podziękowania**

Serdeczne podziękowania kieruję do Pani Profesor Małgorzaty Jakubowskiej za nieocenione wsparcie merytoryczne, inspirujące uwagi oraz cierpliwość okazywaną na etapie pracy naukowej.



## Teaser

„Mr. Soprano?” – zapytała doktor Melfi. Tony wszedł do pokoju psycholożki. Niezdecydowany, który wybrać fotel, usiadł przy regale z książkami, czując, że lepiej mieć osłonięte plecy. W branży podwyższonego ryzyka nigdy nie wiadomo, kto może zająć cię od tyłu. Przyjął pozę wyluzowanego mężczyzny, ale w głębi duszy czuł się nieswojo. Psycholożka poprawiła okulary i zaczęła wypytывать mężczyznę o możliwe przyczyny depresji. Tony pomimo oporów powoli rozpoczął opowieść o rodzinie Soprano.

Przedstawiona w 86 odcinkach historia o mafijnej rodzinie całkowicie zmieniła układ sił w branży medialnej. Wielu badaczy twierdzi, że 10 stycznia 1999 roku (premiera w stacji HBO), gdy Tony Soprano (James Gandolfini) przekroczył próg gabinetu doktor Melfi (Lorraine Bracco), rozpoczęła się nowa era dla serialowych produkcji. Wysokie wyniki oglądalności serialu uświadomiły krytykom, widzom, ale w głównej mierze producentom, że oto nadeszła rewolucja. Nowe milenium będzie należało do produkcji małego ekranu.



Zdjęcie 1. Rodzina Soprano (S01E01)

Po spektakularnym sukcesie nowatorskiej *Rodziny Soprano* seriale jakościowe z popkulturowych kanap wkroczyły na salony znawców audiowizualnych narracji. Medialny trend zainteresował akademików – filmoznawcy zaczęli pisać teksty krytyczne, artykuły, książki o neoserialach. Udział przy produkcji serialu przestał być wstydliwą chałturą. Znani reżyserzy, znakomici operatorzy filmowi, licznie nagradzani aktorzy coraz częściej partycypowali w kolejnych produkcjach małego ekranu. Seriale przynosiły sławę i zyski. W szkołach filmowych zaczęto wykładać przedmioty, w których naucza się zasad scenariopisarstwa stricte serialowego. Integralną częścią kursów kreatywnego pisania stały się zajęcia poświęcone tworzeniu tak zwanych seriali premium. To z kolei przełożyło się na szerokie spektrum tematów podejmowanych przez serialowych twórców. Intrygujące historie, wysoki poziom realizacyjny i nierzadko wielomilionowe budżety na pojedyncze odcinki przyciągały przed ekrany coraz liczniejszą grupę odbiorców. Zjawisko nałogowego oglądania kolejnych odcinków seriali (*being-watching*) zdiagnozowano jako jedną z form uzależnień behawioralnych XXI wieku. Niezaprzeczalnie seriale przestały być jedynie elementem telewizyjnej ramówki. Stały się nie tylko popkulturowym fenomenem (deklasując przy tym filmy fabularne w ilości czasu poświęconego na oglądanie), ale zostały uznane za jedno z fundamentalnych zjawisk współczesnej kultury wizualnej. Jak stwierdza Lidia Rudzińska<sup>1</sup>, seriale stały się zarówno elitarną, jak i egalitarną formą rozrywki.

Na popularność serialową wpłynęło wiele czynników. Możemy spojrzeć na to zjawisko przez pryzmat zmian w praktykach nadawczych, fragmentacji audytoriów i wynikającej z tego ograniczonej cenzury, jakiej zawsze podlegały produkcje skierowane do widza masowego. Telewizje kablowe (z początku głównie HBO) poszerzyły granice tego, co można pokazywać w serialach, przełamując społeczne tabu związane z seksualnością czy przemocą. Na małych ekranach zaczęły pojawiać się kontrowersyjne tematy, ale też kontrowersyjni bohaterowie: i mężczy, i żeński. Rozwój form serialowych przejawiał się nie tylko w treściach, lecz również w zmianie paradygmatu opowiadania. Powtarzalna struktura fabularna kolejnych odcinków i schematyczna konstrukcja sezonów stopniowo odeszły w zapomnienie. Obowiązujące od początku

---

1 Zob. L. Rudzińska, *Dlaczego tak kochamy seriale? Rozmowa z kulturoznawczynią Lidią Rudzińską*, <https://zwierniadlo.pl/kultura/345746,1,dlaczego-tak-kochamy-seriale-rozmowa-z-kulturoznawczynia-lidia-rudzinska.read> (dostęp: 1.03.2025).

istnienia telewizji konwencje zastąpiły gatunkowe hybrydy. Twórcy zaczęli eksperymentować z filmową formą. Jak zmieniała się struktura filmowego opowiadania w neoserialach?

Brakowało szczegółowych badań, aby odpowiedzieć na to pytanie. Światowa refleksja filmoznawcza skupiła się na fenomenie medialnym i kulturowym, ale rozpatrywanym na tle przemian zachodzących w telewizji (Feuer 1984, Allen 1992, Kozloff 1998, Newcomb 2006, Godzic 2004, Nacher 2008, Filiciak 2011, Lewicki 2011, Newman 2012, Bucknall-Hołyńska 2014). Teksty badaczy stanowią wielostronną, lecz dość ogólną refleksję na temat form i przemian w narracji telewizyjnej. Nie dają tym samym ścisłych narzędzi do badania serialowego *storytellingu*, a jedynie wskazują na obszary i zagadnienia, którym warto się przyrzeć, analizując konkretne produkcje.

Temat pośrednio poruszany jest w kontekście zmian gatunkowych, jakim uległy formaty telewizyjne w ostatnich dwu dekadach. Badania prowadzone są zarówno w stosunku do wszystkich programów telewizyjnych<sup>2</sup>, jak i w kontekście zmian gatunkowych samych seriali<sup>3</sup>.

Oczywiście oprócz publikacji wyżej wymienionych na rynku dostępne są podręczniki scenariopisarskie. Jednak można podać w wątpliwość, czy wszystkie proponowane tam rozwiązania należy traktować jako „złote środki” do napisania doskonałych scenariuszy serialowych. Sama kwestia struktur narracyjnych w proponowanych zasadach zbyt często bazuje na schematach, które sprawdzały się w przypadku produkcji epizodycznych.

Najpełniej, jak do tej pory, temat transformacji modelu telewizyjnego podejmuje Jason Mittell. Badania prowadzi zarówno w wymiarze ogólnym, jak i stricte serialowym. Jednak pomimo wprowadzenia ogólnych podziałów (centralna złożoność – *centripetal complexity*, złożoność odśrodkowa – *centrifugal complexity*) Mittell nie proponuje konkretnych modeli, które funkcjonują w obrębie seriali złożonych narracyjnie, a jedynie ogólnie naszkicowany rys struktur fabularnych.

---

2 W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004; G. Creeber, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, London 2010; A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.

3 R. J. Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997; K. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge–London 2003; J. Mittell, *A cultural approach to television – genre theory*, [w:] *The Television Studies Reader*, red. R. C. Allen, A. Hill, New York 2005; T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York–London 2018.

## Między schematem a innowacyjnością

Badanie schematów narracyjnych ma długą historię. Schematy opowiadania były w centrum zainteresowania formalistów, a następnie strukturalistów, którzy zgodnie z lingwistyczną proveniencją swoich zainteresowań poszukiwali jednostek podstawowych tekstu narracyjnego (jednostki C. Bremonda, funkcje W. Proppa, semy C. Levi-Straussa), wyróżniając w strukturze zestaw pewnych elementów fabularnych (postacie, wydarzenia) i jednocześnie analizując relacje zachodzące pomiędzy nimi (chronologia i inne zależności). Ich badania na grunt filmów fabularnych w zmodyfikowanej formie transponowali m.in. Seymour Chatman, Edward Branigan czy neoformaliści wywodzący się z kręgu kognitywistów amerykańskich (David Bordwell, Kristin Thompson).

W tym kontekście nasuwa się pytanie: czy współczesne serie charakteryzują na tyle skomplikowane struktury narracyjne, że próba wskazania modeli narracyjnych jest niemożliwa, czy jedynie pozostaje niezdiagnozowaną do tej pory kwestią. Niewątpliwie dyskurs serialowy opiera się na pewnej powtarzalności, która gwarantuje komercyjny sukces, a przynajmniej osiągnięcie pewnych progów oglądalności. Pomysłowość twórców w połączeniu z wymogiem nieustannego zaskakiwania widzów musi zatem balansować między powtarzaniem schematu a szukaniem możliwości na jego uatrakcyjnienie. Wspomniana schematyzacja, o której piszą m.in. Mittell<sup>4</sup> (2015) czy Thompson<sup>5</sup> (2003), to kontynuacja fabularna na przestrzeni poszczególnych odcinków, czyli jeden z aspektów wyróżniających neoseriale na tle wcześniejszych produkcji (z wyjątkiem antologii). Jednak owa kontynuacyjność może być realizowana na różnych poziomach: ciągłości zdarzeń fabularnych, zmieniających się relacji między postaciami czy zarysowanego progresu charakterologicznego bohaterów (to tak zwany łuk przemiany).

W niniejszej publikacji kontynuuję badania poczynione przez Mittella i Thompson, ogniskując swoje obserwacje na ciągłości zdarzeń fabularnych w ramach poszczególnych wątków. Zjawisko w anglojęzycznej literaturze przedmiotu nazywane jest *ongoing stories*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „trwające historie”, w przeciwieństwie do „samowystarczalnych” historii (*self contained*),

---

4 Zob. J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York 2015, s. 29–30.

5 K. Thompson, *Storytelling in Film...*, s. 52–53.

czyli fabuł domykanych w ramach pojedynczych odcinków. Swoiste połączenie kontynuacyjności z epizodycznością tworzy hybrydyczne struktury narracyjne, będące najistotniejszą cechą współczesnych seriali.

Powyższego aspektu nie można jednak rozważać inaczej niż przez pryzmat pojedynczych wątków, w ramach których realizowana jest kontynuacyjność fabularna. Należy pamiętać, iż serial ma swoje początki w drukowanych powieściach i opowiadaniach z XIX wieku, w których rozwijana historia lub powracający bohaterowie mieli za zadanie przyciągnąć czytelnika do kolejnego odcinka. Serial, ewoluując, wykształcił swój własny język narracji wykazujący pokrewieństwa z filmem fabularnym, ale jednocześnie różnił się od niego długością, co warunkowało wprowadzanie wielu linii narracyjnych. Seryjność i wielowątkowość wymuszają na twórcach stosowanie innej kompozycji dramaturgicznej, która podlega dwóm procesom: schematyzacji i modyfikacji.

### **Wątek fabularny – podstawowa jednostka badań serialowego *storytellingu***

Podczas badań współczesnych seriali przyjąłem, że predykatem definiującym dany typ struktury narracyjnej będzie w pierwszej kolejności aspekt wielowątkowości zawarty w strukturze fabularnej i jego organizacja. Można rozważać dwa przypadki. W pierwszym twórcy aplikują schemat struktury narracyjnej, w której poszczególne wątki rozciągają się na czas trwania kilku odcinków, zbliżając tym samym serial do „długiego filmu”. W drugim przypadku pomimo zachowania ciągłości fabularnej twórcy korzystają z patentów wykorzystywanych w seriach i stosują fabularyzację odcinków zbliżoną do epizodycznej. Oczywiście mogą wystąpić warianty pośrednie w powyższych konfiguracjach.

Wśród ogólnie panujących trendów w teoriach filmoznawczych kwestia wyodrębnienia i hierarchizacji wątków nie jest wykorzystywana. Załączek takich praktyk badawczych można obserwować jedynie w analizie krytycznej, w której omawia się np. spójność wątków czy ich znaczenie dla ogółu historii filmowej. Brak tego typu analiz jest zrozumiały w produkcjach filmowych ze względu na ograniczoną liczbę wątków – i występują zazwyczaj dwa: główny i poboczny; rzadziej trzy. Jednak przy produkcjach serialowych, w których fabularna struktura składa się z kilkunastu (w ujęciu całej serii – kilkudziesięciu) wątków, zastosowana metoda badawcza oparta na obserwacji ich rozkładów

i hierarchizacji daje bezpośredni wgląd w „szkielet konstrukcyjny” różnych typów neoseriali. Bez takiego wyodrębniania poszczególnych wątków badanie całościowo struktury opowiadania byłoby zbyt uproszczeniem. Warto nadmienić, że w przypadku wielosezonowych seriali *development* scenariuszowy opiera się na umiejętnym operowaniu poszczególnymi wątkami, odpowiednim ich zagęszczeniu, dynamizowaniu oraz wzajemnym korelowaniu.

Argumentem na rzecz analizowania struktur narracyjnych seriali przez pryzmat pojedynczych wątków jest również schematyczna budowa serii proceduralnych, będących protoplastami neoseriali. W produkcji seriali epizodycznych od samego początku istnienia telewizji wykształcił się szablon struktury fabularnej (*story A, B, C, D*). Pomimo przemian w branży telewizyjnej i powstania nowego typu opowiadania, by „machina serialowa” mogła sprawnie funkcjonować, potrzebuje schematów, według których scenarzyści konstruują fabuły kolejnych odcinków, zmieniając jedynie ich treści. Nawet w sytuacjach, gdy niektórzy z twórców (w szczególności osamotnieni scenarzyści czy reżyserzy) piszą intuicyjnie, nie posilając się wzorcami opowiadania, to na pewno korzystają z nich producenci analizujący rentowność, oceniający potencjał danych produkcji i finalnie targetujący seriale na docelowe grupy odbiorcze. Oczywiście, wspominając o schematyzacji opowiadania, nie podważam nowatorskości i artyzmu powstających seriali, jednak należy mieć na względzie fakt, że cały amerykański przemysł nie tylko serialowy, ale filmowy w ogóle oparty jest na pewnego rodzaju ustalonych paradygmatach opowiadania.

Badając strukturę współczesnych seriali, nie można pominąć ich analizy dramaturgicznej, czyli obserwacji wzorów rozwoju akcji wraz z istotnymi dla fabuły wydarzeniami (tak zwanymi punktami zwrotnymi), zasadniczo zmieniającymi tok akcji. W minionym mileniu (w mniejszym stopniu obecnie) konstrukcja seriali epizodycznych, podobnie jak *sitcomów*, podlegała ściślemu podziałowi na kilka aktów, z których każdy kończył się zawieszeniem dramaturgicznym (*cliffhangerem*). Stosowanie takiej struktury wynikało z wprowadzenia licznych przerw reklamowych w czasie emisji danego odcinka serii. Obecnie w dobie *streamingu*, w ramach którego seriale są dystrybuowane bez przerw reklamowych, sytuacja wygląda zgoła odmiennie. Scenarzyści w większości przypadków nie są zobligowani do tworzenia wielowątkowych konstrukcji w ramach poszczególnych odcinków. Dodatkowo wprowadzenie wątków kontynuacyjnych (w tym głównego) umożliwia twórcom posilowanie się paradygmatami wykorzystywanymi w filmach fabularnych, w przypadku

których punkty zwrotne implikują występowanie proporcji między poszczególnymi częściami opowiadania. Każdy akt ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne (zjawisko nazywane przez Davida Bordwella schematem rozwoju akcji).

## Dyskursywne strategie narracyjne

Kolejnym, równie ważnym, aspektem wyróżniającym neoseriale na tle produkcji minionego milenium są (używając nomenklatury Mittella) dyskursywne strategie narracyjne realizowane na poziomie pojedynczych odcinków lub całych sezonów serialowych. Owe strategie to różnego rodzaju zabiegi kompozycyjne wprowadzane przez twórców do narracji serialowej: zaburzenia w chronologii opowiadania, subiektywizacje mentalne, liczne zmiany instancji narratora czy niespodziewane zwroty akcji. By ocenić potencjalną korelację powyższych czynników z danym modelem struktury, należy odnieść się do formalnych wyznaczników charakteryzujących narrację serialową, to jest: zakłóceń w linearności opowiadania, głębi poinformowania i horyzontu informacji dostarczanych widzom oraz instancji narratora.

Wyjaśnijmy po kolei, czym są wymienione aspekty. **Zakłócenia linearności** to głównie analiza sytuacji, gdy twórcy zaburzają chronologię opowiadania poprzez takie zabiegi kompozycyjne jak: antycypacja, retardacja, retrospekcja, futurospekcja itd. Jednak w przypadku seriali złożonych narracyjnie – pomijając nieliczne przypadki, gdy zachowana jest pełna chronologia opowiadania (np. *Prawo ulicy*) – można rozważać dwie sytuacje: w pierwszym konstrukcie co prawda nie jest zachowana chronologia, ale wydarzenia „nie dekonstruują tradycyjnego porządku sekwencyjnego, a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu [...], nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania – zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane”<sup>6</sup>; natomiast drugi wariant zakłada zakłócenia linearności opowiadania powodujące dysonans poznawczy u widza, brak możliwości określenia, czy ma do czynienia z retrospekcją czy futurospekcją ewentualnie zdefiniowania filmowej przestrzeni czasowej.

---

6 B. Szczekała, *Mind-game films*, Łódź 2018, s. 79.

**Analiza głębi poinformowania** to diagnozowanie, w jakim stopniu twórcy w ramach prezentowanych wydarzeń korzystają z narracji względnie subiektywnej, fragmentarycznie ukazując przebieg wydarzeń z optycznej (czy audialnej) perspektywy postaci. Subiektywne odczucia bohaterów mogą być rozszerzone o mentalne obrazy ukazujące ich myśli, sny, halucynacje tudzież wszelkie odmienne stany świadomości. Badanie tego aspektu pozwala ustalić, czy głębia poinformowania wynika wyłącznie z zastosowanych zabiegów dramaturgicznych, czy jest również powiązana ze strukturą rozkładu wielowątkowego. Kwestia w szczególności dotyczy narracji z wyeksponowanym głównym protagonistą. Podobna problematyka wiąże się z **horyzontem poinformowania**, czyli zakresem informacji dystrybuowanej w procesie narracji (od wszechobecnej do ograniczonej wiedzą głównego bohatera). W jakim stopniu modelowanie wielowątkowe zostaje skorelowane (czy współzależne) z zakresem wiedzy udostępnionej odbiorcom w fabule serialowej? Oczywiście takie zagadnienia, jak horyzont poinformowania czy głębia narracji są integralną częścią dyskursu serialowego od samego początku jego istnienia. Obecnie, jak wskazują badacze, ten drugi czynnik jest coraz częściej wykorzystywany przez twórców małego ekranu (w sensie zwiększenia głębi poinformowania poprzez różne formy subiektywizacji), podczas gdy wcześniej narrację serialową charakteryzował zwyczajowo obiektywny tryb prowadzenia kamery. Podobnie traktowana jest kwestia wszelkich zakłóceń linearności, które w skrajnych przypadkach zbliżają seriale do nurtu *mind-game films*.

Ostatni z wymienionych aspektów (**instancja narratora**) jest opisany w nieco uproszczonej formie, wykorzystywanej głównie na etapie prac scenariuszowych, to znaczy „przez kogo opowiadana jest fabuła”. W tym wypadku badanie narracji polega na obserwacji postaci z diegezy bez względu na to, czy są ich aktywnymi uczestnikami, czy biernymi obserwatorami, to znaczy nie są wyeksponowani na pierwszy plan w danej scenie. Główne pytanie dotyczy tego, czy w modelach z dominantą jednego bohatera występuje zawężenie instancji narratorów względem narracji z licznymi postaciami pierwszoplanowymi.

W niniejszej publikacji pominięty został katalog wszystkich środków stylu filmowania, kształtowanego w czasie zdjęć czy w montażowni na rzecz elementów narracji, powstających głównie na etapie *developmentu* scenariuszowego. Zawężenie siatki pojęć z zakresu narratologii, używanych w niniejszych badaniach, umożliwiło eksplikację problematyki związanej z korelacją wątków, które są zaniedbywane w dotychczasowych publikacjach. Odwołując

się do słów filmoznawcy Jacka Ostaszewskiego, które z powodzeniem można odnieść do współczesnych seriali: „bogactwo form filmowych nie zawsze daje się w pełni sklasyfikować w kategoriach proponowanych przez narratologię czy teorie filmu”<sup>7</sup>.

## Wybór neoseriali do badań

Samo pojęcie neoseriału obejmuje bardzo szerokie spektrum produkcji, gdzie tym samym słowem określane są potocznie zarówno *sitcomy*, seriale komiczne, jak i miniserie. Dlatego w tej publikacji w centrum moich zainteresowań znalazły się:

- seriale powstałe pomiędzy 1999 a 2017 rokiem (rok 1999 przyjmuje się za datę wyznaczającą nowy trend w historii serialowej; 2017 rok to data emisji pierwszego serialu interaktywnego mogącego stanowić nowy rozdział w narracjach serialowych);
- produkcje wielosezonowe, o czasie trwania poszczególnych odcinków dłuższym niż 30 minut (co wyklucza z pola badawczego *sitcomy* oraz formy do 30 minut);
- seriale charakteryzujące się ciągłością narracyjną, jako jeden z podstawowych wyznaczników złożoności narracyjnej;
- seriale amerykańskie.

Tego typu seriale w głównej mierze podlegają paradygmatowi złożonej narracyjności. O ile również na rynku europejskim obserwujemy coraz więcej produkcji jakościowych, o tyle należy zaznaczyć, że to amerykańska branża medialna narzuca wzorce opowiadania używane w serialach<sup>8</sup>. Schematy narracyjne propagowane obecnie przez szkoły filmowe czy na kursach scenarzystów są konglomeratem rodzimych praktyk (dotyczy to w szczególności miniseriałów) i amerykańskich teorii tworzenia fabuł serialowych. Podkreślam

---

7 J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019, s. 35.

8 Diagnozując seriale z perspektywy historycznej, odnotujemy, że na Starym Kontynencie powstały nowatorskie, wyprzedzające swoje czasy produkcje (np. *Berlin Alexanderplatz: Dzieje Franciszka Biberkopfa* (Berlin Alexanderplatz RAI, WDR, 1980), *Śpiewający detektyw* (*The Singing Detective*, BBC, 1986), *Królestwo I–III* (*Riget I–III*, DR, 1990–2022), co nie zmienia faktu, że to amerykańscy twórcy narzucili standardy (w sensie schematów narracyjnych).

wiodącą rolę tych drugich, szczególnie w dobie finansowania europejskich produkcji przez amerykańskie koncerny, kolokwialnie pisząc, „tworzenia scenariuszy pod platformy”. Analizując to zjawisko z perspektywy historycznej, zauważymy, że wzorce opowiadania wpisane w produkcje jakościowe, a później złożone narracyjnie ukonstytuowały się na gruncie amerykańskim. Modele struktur narracyjnych wywiedzione z seriali amerykańskich, zwłaszcza w erze postsopranowskiej, są również aktualne dla ewolucji obserwowanej w produkcjach europejskich czy w zdobywających popularność serialach azjatyckich.

Odrębną kwestią jest dobór seriali, na podstawie których zostały opisane funkcjonujące w narracji serialowej modele. Obecnie jesteśmy świadkami wręcz nadprodukcji serialowej. W samych tylko USA w 2023 roku wyprodukowano 516 seriali (zarówno nowych produkcji, jak i kolejnych sezonów już emitowanych seriali)<sup>9</sup>. Tak liczna grupa bazowa warunkuje konieczność stworzenia reprezentatywnej grupy. Zaznaczę, iż tego typu selektywność nie jest zjawiskiem nowym w naukach filmoznawczych, dla przykładu akademicy z kręgu neoformalistów (David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson), opisując cechy filmów należących do tak zwanego nurtu klasycznego kina hollywoodzkiego, ze względu na zbyt dużą liczbę filmów przynależnych do tej grupy zdecydowali się na przeprowadzanie badań na zasadzie całkowitego przypadku, to znaczy przez losowanie analizowanych filmów<sup>10</sup>.

W niniejszej publikacji wybór seriali warunkowany był dwoma kryteriami. Po pierwsze, szczegółowej analizie zostały poddane serie, w których twórcy jako jedni z pierwszych skorzystali z nowego paradygmatu opowiadania. Drugim nadrzędnym kryterium był wybór produkcji najlepiej reprezentujących specyfikę danego modelu. Nie bez znaczenia pozostała rozpoznawalność danych seriali oraz liczne teksty naukowe dotyczące tych produkcji. Opis struktur narracyjnych dla poszczególnych modeli sporządzono na podstawie analizy pierwszych sezonów: *Rodziny Soprano*, *Mad Men*, *Prawa ulicy* i *Breaking Bad*. Aspekty narracji w poszczególnych modelach dodatkowo zostały opisane w czterech serialach, w odniesieniu do których zweryfikowano efektywność wyróżnionych czynników.

---

9 Number of original scripted TV series in the United States from 2009 to 2023, <https://www.statista.com/statistics/444870/scripted-primetime-tv-series-number-usa/> (dostęp: 1.03.2025).

10 Zob. J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011, s. 347.

## Dla kogo jest ta książka?

Publikacja jest przeznaczona dla osób zainteresowanych złożoną narracją we współczesnych serialach: filmoznawców, scenarzystów jak również studentów scenariopisarstwa, filmoznawstwa czy szerzej – kultury wizualnej. Kierowana jest do tych, którzy interesują się pisaniem scenariuszy serialowych, ale także tych, którzy są fanami serialowych opowieści. W tym sensie każda osoba chcąca poznać tajniki wielowątkowych struktur jest zaproszona do przeczytania tej książki. Niniejsza publikacja ma cechy podręcznika, który może służyć lepszemu poznaniu tego, co nas fascynuje i króluje w audiowizualnym *streamingu* (przegrywa jedynie z grami komputerowymi).

Układ treści został skomponowany zgodnie z czteroaktowym wzorcem tworzenia poszczególnych odcinków serialowych, na który składa się zwyczajowo: *teaser*, cztery akty i wybrzmienie często zastępowane *cliffhangerem*. Czytając ten tekst, kończymy *teaser*, czyli wprowadzenie do właściwych treści. Dalej nastąpią cztery akty. W pierwszych dwóch zawiązuję akcję i buduję kontekst dla kolejnych części. Opisuję rozwój narracji serialowej od czasów najdawniejszych aż po współczesność, by następnie rozważyć kwestie gatunkowości. Czy neoseriale to zupełnie nowy gatunek, czy tylko zjawisko w ogólnym dyskursie seriali? Jakie cechy według badaczy wyróżniają produkcje jakościowe na tle pozostałych seriali? Trzeci akt to zdefiniowanie siatki pojęciowej użytej w analizach seriali. W tym rozdziale próbuję pogodzić terminologię z różnych środowisk, to znaczy stricte branżowych, używanych przez akademików, jak również spopularyzowanych anglojęzycznych terminów, aczkolwiek nieposiadających bezpośredniego tłumaczenia na język polski. Oczywiście, próba dokonania syntezy w mnogości tez jest rzeczą niewykonalną, dlatego „poległy w boju” skłaniam się ku neoformalnym definicjom. W najważniejszym dla fabularnych historii finałowym akcie opisuję cztery modele struktur narracyjnych. Naturalnie, rozwój form serialowych nie skończy się na współczesnych superprodukcjach. Dlatego po czwartym akcie musi zaistnieć *cliffhanger*, czyli zdarzenie fabularne kończące dany odcinek i prowokujące pytanie – „Co dalej?”. Podobnie zaprezentowane struktury są tylko etapem przejściowym do kolejnego, nieznanego nam jeszcze schematu narracji. Może przed nami era seriali interaktywnych, krótkich form internetowych albo... powrotu do tego, co już było, bo jak wiemy, historia lubi się powtarzać. Zapraszam do lektury.

## Słownik terminów

**Character-driven** – wiodącą rolę w historii pełnią postacie – skomplikowane relacje, zauważalny jest pogłębiony rys psychologiczny postaci, eksplikowanie ich emocji, traum itp.

**Fabula** – uporządkowany układ zdarzeń.

**Koncept formalny** – zabiegi formalne, chwyt dramaturgiczne, poprzez które twórcy nadają strukturze charakterystyczną formę (np. narracja pryzmatyczna w *The Affair*, liczne futurospekcje w *Układach*).

**Linia relacji** – wątek obrazujący rozwój relacji pomiędzy poszczególnymi bohaterami.

**Linia rozwoju akcji** (*story arc*, *narrative arc*, *dramatic arc*) – rozwój fabuły wraz z artykulacją wydarzeń o zwiększonej dramaturgii; w przypadku seriali będą to określenia typu *seasonal arc*, *series arc*.

**Łuk przemiany** (*character arc*) – ogół zmian zachodzących w charakterze postaci na przestrzeni trwania filmu czy serialu.

**Neoseriale** – seriale produkowane w nowym mileniu o rozbudowanej i złożonej fabule. Nazywane również: serialami premium, serialami 2.0, produkcjami jakościowymi, serialami złożonymi narracyjnie.

**Przebieg fabularny** – potoczne określenie układu wydarzeń. Przebiegi mogą być dynamiczne (duże natężenie zwrotów akcji) lub statyczne.

**Punkt zwrotny** – wydarzenie fabularne, po którym następuje zasadnicza zmiana sytuacji.

**Story arc** (łuk fabularny) – chronologiczny układ przebiegu wydarzeń fabularnych, wraz z artykulacją punktów zwrotnych i najważniejszych wydarzeń w opowieści.

**Story line** (*plot line*), w skrócie **story** – anglojęzyczny termin będący odpowiednikiem słowa „wątek”. Zwyczajowo główny wątek to *story A*, podczas gdy pozostałe określa się jako *story B*, *C*, *D*.

**Story-driven** – historie, w których dynamiczna akcja, ciągły rozwój wydarzeń dominują ponad pogłębionym rysem psychologicznym postaci, skomplikowanymi relacjami.

**Storyoutline** – konstrukt (szkic) najważniejszych wydarzeń z danej historii. Sporządza się go przed napisaniem scenariusza.

**Struktura narracyjna** – unikatowy układ elementów w tekstach kultury, które są używane do opowiedzenia historii. Elementy te różnią się w zależności od danego medium, za pośrednictwem którego są przedstawione.

**Subwątki** – elementarne składowe wątków kontynuowanych mające główne rozegranie dramaturgiczne w ramach jednego odcinka.

**Want** – wyraźnie zarysowany cel działania bohaterów w fabule serialowej. Przeciwnością jest *need*, czyli ukryte pragnienia bohaterów, nieświadomione lęki, nieprzepracowane traumy itd.

**Wątek (nazywany również: fabułą, linią narracyjną, story)** – układ zdarzeń fabularnych tworzących logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy w pewnym przebiegu czasowym, których ośrodkiem jest jedna postać lub parę postaci wyodrębnionych z całości fabuły. Wątki mogą dotyczyć rozwoju akcji lub skupiać się na relacjach między bohaterami.

**Wątek epizodyczny** – w przypadku seriali to wątek tworzący zamkniętą fabularnie całość w ramach jednego odcinka.

**Wątek katalizujący** – w rozkładzie wielowątkowym fabuła bezpośrednio rozwijana wokół incydentu uruchamiającego akcję wątku głównego.

**Wątek kontynuowany (kontynuacyjny) (runner)** – wątek charakteryzujący się kontynuacyjnością fabularną na przestrzeni co najmniej dwóch odcinków.

**Wydarzenie** – podstawowa jednostka morfologiczna, podobnie definiowana jak zdarzenie, jednak o większym znaczeniu fabularnym.

**Zdarzenie** – jeden z podstawowych elementów narracji określający różnicę między stanem początkowym a stanem końcowym w określonym miejscu i czasie.

## Bibliografia

Allen R. C., *Making sense of soap*, [w:] *The Television Studies Reader*, ed. R. C. Allen, A. Hill, Abingdon 2003.

---

Allen R. C., *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill 1985.

---

Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2012.

---

Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Warszawa 2019.

---

Aronson L., *Television Writing – The Ground Rules of Series, Serials and Sitcom*, Sydney 2004.

---

Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.

---

Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.

---

Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.

---

Bartoszyński K., *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 93–119.

---

Bordwell D., *Grandmaster Flashback*, [w:] *Minding Movies: Observations on the Art Craft, and Business of Filmmaking*, ed. D. Bordwell, K. Thompson, Chicago 2011.

---

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London–New York 1987.

---

Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011.

---

Bordwell D., Thompson K., *Film History: An Introduction*, New York 2006.

---

Borowiecki A., *Trzyaktowa budowa głównych wątków serialowych jako podstawowy element konstrukcji współczesnego serialu dramatycznego*, „Kultura i Historia” 2018, nr 32, s. 191–206.

---

Borowiecki A., *Typology of opening scenes in the new generation of TV series*, „Kultura–Społeczeństwo–Edukacja” 2021, nr 19(1), s. 119–132.

---

Braninga E., *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu*, red. i tłum. J. Ostaszewski, Kraków 1998.

---

Brütsch M., *Puzzle plots in TV series: The challenges for enigma-driven storytelling in long-running formats*, „Panoptikum” 2019, nr 22, s. 144–157.

---

Burzyńska A., *Idea narracyjności w humanistyce*, [w:] *Narracja: teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008.

---

Butler J. G., *Television Visual Storytelling and Screen Culture*, London 2018.

---

Calvisi D., *Story Maps: TV Drama. The Structure of the One-hour Television Pilot*, Redondo Beach 2016.

---

Canjels R., *Distributing Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*, New York 2011.

---

Cardwell S., *Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and Troubling Matter of Critical Judgement*, [w:] *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ed. J. McCabe, New York–London 2007.

---

Cassetti F., Odin R., *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994.

---

Chatman S., *O teorii opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 75/4, s. 199–222.

---

Cook M., *Write to TV*, Burlington 2006.

---

Cooke L., *Hill street blues*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.

---

Creeber G., *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, London 2010.

---

Czajka-Kominiarczuk K., *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021.

---

Dijk T. A., *Działanie, opis działania a narracja*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/1, s. 145–166.

---

Douglas P., *Writing the TV Drama Series*, Los Angeles 2007.

---

Dunleavy T., *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York–London 2018.

---

Dryll E., *Homo narrans – wprowadzenie*, [w:] *Narracja. Koncepcje i badania psychologiczne*, red. E. Dryll, A. Cierka, Warszawa 2004.

---

Ellis J., *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*, London–New York 1992.

---

Elsaesser T., *The Mind-Game Film*, [w:] *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. W. Buckland, Oxford 2009.

---

Fast P., *Przeciwstawienie „fabuła-sjużet” w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1982, nr 6, s. 81–96.

---

Feuer J., *Badanie gatunków a telewizja*, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. A. Gwóźdź, Kielce 1998.

---

Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wyb. i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

---

Feuer J., *Melodrama, serial form and television today*, „Screen” 1984, vol. 25, s. 4–17.

---

Feuer J., *Narrative form in American network television*, [w:] *High Theory/Low Culture*, ed. C. MacCabe, Manchester 1986.

---

Field S., *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York 1982.

---

Freytag G., *Technique of the Drama*, Chicago 1986.

---

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

---

Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York 1983.

---

Geraghty Ch., *Aesthetics and quality in popular television drama*, „International Journal of Cultural Studies” 2003, vol. 6, s. 25–45.

---

Godzic W., *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004.

---

Gołąb M., *Narracje obrazów*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice 2016.

---

Gulino P. J., *Screenwriting: The Sequence Approach*, New York 2004.

---

Hagedorn R., *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative*, [w:] *To Be Continued... Soap Operas around the World*, ed. R. C. Allen, London 2008.

---

Hardy B., *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5–14.

---

Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.

---

Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017.

---

Hiltunen A., *Arystoteles w Hollywood*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2018.

---

Holland P., *The Television Handbook*, London–New York 1997.

---

Hven S., *Cinema and Narrative Complexity*, Amsterdam 2017.

---

Karpiński M., *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa 2006.

---

Kallas Ch., *Inside the Writers Room. Conversation with American TV Writers*, New York 2014.

---

Kisielevska A., *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, [w:] *Studia nad komunikacją popularną, międzykulturową, sieciową i edukacyjną*, red. J. Fras, Toruń 2007.

---

Kłys T., *Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art. An Introduction*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 323–327.

---

Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1999.

---

Kłys T., *Kartki z kina światowego*, [w:] *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.

---

Kovács A. B., *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago 2007.

---

Kozloff S., *Teoria narracji a telewizja*, tłum. E. Stawowczyk, [w:] *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R. C. Allen, red. nauk. A. Gwóźdź, Kielce 1998.

---

Kozloff S., *Theory and Television*, [w:] *Channels of Discourse, Reassembled*, ed. R. C. Allen, London 2010.

---

Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008.

---

Lacey N., *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, London 1998.

---

Landau N., *The TV Showrunner's Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London–New York 2013.

---

Lewicki A., *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.

---

Lindner Ch., *Foreword*, [w:] *Serialization in Popular Culture*, ed. R. Allen, T. van den Berg, London 2014.

---

Lotz A., *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci (Post-Newtwork Era)*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

---

Łempicki Z., *Osnowa, wątek, motyw*, „Pamiętnik Literacki” 1925/26, nr 22/23, s. 16–29.

---

Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.

---

Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.

---

Martin B., *Difficult Men: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, London 2013.

---

Mąka-Malatyńska K., *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, nr 25, s. 25–41.

---

McFarlane B., *Tło, problemy i nowe propozycje*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26/27, s. 13–26.

---

Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983.

---

Mittell J., *A cultural approach to television – genre theory*, [w:] *The Television Studies Reader*, red. R. C. Allen, A. Hill, New York 2005.

---

Mittell J., *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*, New York 2015.

---

Mittell J., *Genre Study – Beyond the text*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.

---

Mittell J., *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, tłum. D. Kuźma, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, wybór, koncepcja i red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011.

---

Moseley R., *The teen series*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.

---

Neale S., *Genre and television*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.

---

Nelson R., *Hill street blues*, [w:] *Fifty Key Television Programmes*, ed. G. Creeber, London 2004.

---

Nelson R., *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, Basingstoke 1997.

---

Newcomb H., *genre*, [w:] *Encyclopedia of Television*, vol. 2, New York–London 2004.

---

Newman M. Z., *From beats to arcs: Toward a poetics of Television Narrative*, „The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television” 2006, no. 58, s. 16–28.

---

Newman M., Levine E., *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York 2012.

---

Ostaszewski J., hasło: „dramaturgia”, [w:] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.

---

Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019.

---

Ostaszewski J., *Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 2019, nr 19, s. 80–94.

---

Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. XVI, no. 25, s. 73–84.

---

Pasolini P. P., *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich” 1973, nr 2, s. 138–143.

---

Pearson R., *Anatomising Gilbert Grissom: The structure and function of the televisual character*, [w:] *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*, ed. M. Allen, New York 2007.

---

Plesnar Ł., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990.

---

Polkinghorne D. E., *Narrative configuration in qualitative analysis*, [w:] *Life History and Narrative*, ed. R. Wisniewski, J. A. Hatch, London 1995.

---

Prince G., *A Grammar of Stories: An Introduction*, Berlin 1973.

---

Propp W., *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1968, nr 59/4, s. 203–242.

---

Przylipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańsk 2016.

---

Przylipiak M., *Narracja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, red. A. Helman, Wrocław 1993.

---

Przylipiak M., *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, t. VII, s. 239–256.

---

Racięski B., *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 59, nr 1, s. 16–31.

---

Ramsburg J., *Network Radio Ratings, 1932–1953 – A History of Prime Time Programs Through the Ratings of Nielsen, Crossley and Hooper*, Jefferson 2012.

---

Riedl M. O., Bulitko V., *Interactive Narrative: An Intelligent Systems Approach*, „AI Magazine” 2013, no. 34, s. 67–77.

---

Rosner K., *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość*, cz. 1, *Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004.

---

Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

---

Russin R., Downs W. M., *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spydrowicz, Warszawa 2009.

---

Ryan M. L., *Narrative as/and complex system/s*, [w:] *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, ed. M. Grishakova, M. Poulaki, Nebraska 2019.

---

Sanakiewicz M., *Telewizja ponowoczesna logiki i imaginacje medialne*, Gdynia 2013.

---

Sartre J. P., *Mdłości*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974.

---

Schutte O., *Sztuka czytania scenariusza*, tłum. M. Borzęcka, A. Głowska, Łódź 2015.

---

Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Kraków 1960.

---

Singer B., *Serial melodrama and the narrative Gesellschaft*, „Velvet Light Trap” 1996, no. 37, s. 72–80.

---

*Słownik filmu*, red. R. Syski, Kraków 2010.

---

*Słownik pojęć filmowych*, t. 5, red. A. Helman, Wrocław 1993.

---

*Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.

---

*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.

---

Smith E. S., *Writing Television Sitcoms*, New York 1999.

---

Snyder B., *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, Los Angeles 2005.

---

Sosnowska J., *Serial formatowany na polskim rynku*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2017, nr 1 (237), s. 87–105.

---

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

---

Syska R., *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2013, vol. XIII, no. 22, s. 91–104.

---

Szczekała B., *Mind-game films*, Łódź 2018.

---

Szleszyński B., *Breaking Bad kochanego Stacha. Wokulski jako antybohater*, „Napis” 2016, t. XXII, s. 130–149.

---

Thompson K., *Storytelling in Film and Television*, Cambridge–London 2003.

---

Thompson K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard 1999.

---

Thompson R. J., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997.

---

Tomaszewski B., *Tematyka. Tematyczna budowa*, tłum. C. Gołkowski, T. Kowalska, I. Szczygalska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.

---

Trinks J., *Seryjność jako podstawowy problem estetyki telewizji*, [w:] *Piękno w sieci – estetyka nowych mediów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Wydawnictwo Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1999.

---

Truby J., *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, London 2007.

---

Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002.

---

Tudor A., *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28–32.

---

Turner G., *Genre, hybridity and mutation*, [w:] *The Television Genre Book*, ed. G. Creeber, Basingstoke 2008.

---

Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004.

---

Wunenburger J. J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.

---

Ziomek J., *O sztukach fabularnych*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1972, nr 1, s. 27–35.

---

## Internet

---

Adetunji J., *Inside the story: The ABC of screenwriting as demonstrated by ABC's The Heights*, <https://theconversation.com/inside-the-story-the-abc-of-screenwriting-as-demonstrated-by-abcs-the-heights-115854> (dostęp: 5.09.2021).

---

Audycja Czwórki Atelier Scenariuszowe – sztuka pisanania nietuzinkowych tekstów, <https://www.polskieradio.pl/10/3943/Artykul/1778560> (dostęp: 10.07.2019).

---

*Breaking Bad* (AMC): *Ratings Recap*, <http://www.ratingsryan.com/2016/07/breaking-bad-amc-ratings-recap.html> (dostęp: 20.08.2021).

---

*Breaking Bad* creator, Vince Gilligan, *answers fans' questions*, <https://www.youtube.com/watch?v=9D2fkeGe-S4> (dostęp: 30.08.2021).

---

Hauge M., *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays*, <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts> (dostęp: 10.07.2019).

---

Holloway D., *Number of Scripted TV Shows Declined in 2020*, <https://variety.com/2021/tv/news/number-of-scripted-tv-1234896041/> (dostęp: 15.11.2021).

---

Lexico, <https://www.lexico.com/definition/storyline> (dostęp: 20.04.2020).

---

Potts K., *25 Things You Never Knew About 'Hill Street Blues. One of TV's Most Influential Dramas*, „Yahoo! Entertainment”, <https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/tv-news/25-things-you-never-knew-about--hill-street-blues--one-of-tv-s-most-influential-dramas-234540506.html> (dostęp: 3.01.2020).

---

Reese H., *Why Is the Golden Age of TV So Dark*, „The Atlantic”, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/> (dostęp: 12.02.2022).

---

Seger L., *Syd Field: A Historical Perspective*, <https://scriptmag.com/features/syd-field-historical-perspective> (dostęp: 1.08.2020).

---

Vince Gilligan's 'Breaking Bad' Movie Headed To Netflix & AMC, <https://deadline.com/2019/02/breaking-bad-movie-netflix-amc-gilligan-1202556172/> (dostęp: 20.08.2021).

---

Wikipedia: Nielsen ratings for The X Files, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_X-Files#Nielsen\\_ratings](https://en.wikipedia.org/wiki/The_X-Files#Nielsen_ratings) (dostęp: 12.01.2019).

---



---

Publikacja zawiera klasyfikację i opis dominujących typów serialowej narracji. Autor, na przykładzie pierwszych sezonów takich produkcji, jak m.in. *Rodzina Soprano*, *Mad Men*, *Prawo ulicy* czy *Breaking Bad*, analizuje powtarzalne schematy i zasady współczesnego storytellingu oraz formalne aspekty fabuł serialowych.

To nie tylko teoretyczna refleksja, lecz także praktyczne narzędzie dla scenarzystów, studentów szkół filmowych oraz wszystkich, którzy chcą świadomie oglądać i analizować seriale, a może nawet pisać własne ich scenariusze. Jeśli fascynuje Cię, jak jest skonstruowana narracja w najlepszych produkcjach ostatnich dekad – ta książka jest dla Ciebie.

---

Książka dostępna również  
jako e-book



Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



**W**  
**WYDAWNICTWO**  
**UNIwersYTETU**  
**ŁÓDZKIEGO**

