



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Artur Borowiecki

ORCID: 0000-0003-2170-5600

Uniwersytet Łódzki

STRATEGIE NARRACYJNE DESTABILIZUJĄCE PORZĄDEK CZASOWY W NEOSERIALACH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.5>

Produkcje serialowe od początku ich upowszechnienia w telewizji nie cieszyły się estymą ani wśród czołowych twórców filmowych, ani tym bardziej krytyków¹. Tworzone według powtarzalnych wzorców, kierowane do masowego — dodajmy — niewymagającego widza, można było z łatwością zaklasyfikować do jednej z trzech grup: opera mydlana, sitcom, i serial epizodyczny. O taki stan rzeczy zabiegały władze stacji, uważające, że przewidywalność oznaczała zachowanie wskaźników oglądalności na stałym poziomie, tym samym — stałe źródła finansowania w postaci wpływów od reklamodawców. Przemysł serialowy tego okresu był tak sprawną „fabryką” ukierunkowaną na zysk, że producenci nie pozwalali twórcom² na podejmowanie ryzyka związanego z wprowadzeniem zmian w strukturach serialowych, warunkującego zaburzenie linearności opowiadania czy zbytne komplikowanie formy fabularnej. Okres transformacji w narracji serialowej rozpoczął się w latach osiemdziesiątych wraz z wprowadzeniem deregulacji w amerykańskim przemyśle telewizyjnym i ze zmianami w polityce stacji nadawczych. Wśród tak

¹ Z wyłączeniem produkcji powstałych w tak zwanym złotym wieku telewizji (*Golden Age of Television*), kiedy oferta programowa nowego medium była profilowana głównie dla wykształconej, miejskiej publiczności, np. *The Philco Television Playhouse* (NBC, 1948–1955), *Playhouse 90* (CBS, 1956–1960), *Kraft Television Theatre* (NBC, 1947–1958). Zob. R. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York 1997, s. 11–12.

² Używając terminu „twórcy”, mam na myśli przede wszystkim scenarzystów i producentów kreatywnych mających decydujący wpływ na treści serialowe i dopiero w dalszej kolejności reżyserów.

zwanych produkcji jakościowych, w których jako pierwszych wprowadzono znaczące zmiany w schematach narracyjnych, były *Posterunek przy Hill Street (Hill Street Blues)*, NBC, 1981–1987) oraz *St. Elsewhere* (NBC, 1982–1988). W serialach zastosowano kontynuacyjność fabularną podobną do tej, jaką wcześniej obserwowano jedynie w operach mydlanych. Epizody zatraciły wyraźne granice fabularne. W tym przypadku wprowadzone rozwiązania, łączące narrację epizodyczną z kontynuacyjnością, nie zdyskontowały ustalonych wzorców linearnego prezentowania treści. W tym aspekcie rewolucyjny okazał się serial *Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks)*, ABC, 1990–1991, wznowiony w 2017). Produkcja jest wymieniana przez Kristin Thompson jako jeden z dwóch seriali³ przenoszących na mały ekran elementy kina artystycznego⁴. W tym przypadku po raz pierwszy obserwujemy wprowadzenie do narracji elementów destabilizujących linearny odbiór dzieła w zupełnie nowej odsłonie. Zakłócenia w chronologii opowiadania w postaci retrospekcji czy futurospekcji pojawiły się w amerykańskich serialach już w latach pięćdziesiątych. W serii *Nietykalni (The Untouchables)*, CBS, 1959–1963) czy *Ścigany (The Fugitive)*, ABC, 1963–1967) scenarzyści uzupełniali fabułę serialową retrospektywnymi wtrąceniami, jednak w produkcji *Miasteczko Twin Peaks* David Lynch przeniósł na mały ekran elementy wykorzystywane w produkcjach kinowych z nurtu tak zwanego *mind-game films*, w których prowadzi się grę z warstwą temporalną filmu przez manipulowanie czasem i poziomem subiektywizacji świata przedstawionego.

W kolejnych latach skostniały paradygmat opowiadania podlegał powolnej transformacji głównie za sprawą takich produkcji jak *Z Archiwum X (X-files)*, Fox, 1993–2002, wznowiony w 2016), *Więzienie Oz (Oz)*, HBO, 1997–2003), *Buffy: Postrach wampirów (Buffy, the Vampire Slayer)*, The WB Television Network, 1997–2003), *Anioł ciemności (Angel)*, The WB Television Network, 1999–2004). Serialem, który okazał się zwiastunem nowej jakości, była produkcja HBO *Rodzina Soprano (The Sopranos)*, HBO, 1999–2007) będąca sygnałem dla producentów, że widzowie oczekują nowej jakości zamiast skostniałych formatów serialowych.

W nowym milenium nastąpił gwałtowny wzrost podaży tychże produkcji. Według danych FX Networks Research w samych tylko Stanach Zjednoczonych odbyło się w 2022 roku 599 premier seriali, co w zestawieniu z liczbą produkcji w 2002 roku (182)⁵ oznacza wzrost o 230%. To z kolei warunkuje poszukiwanie przez twórców nowych środków formalnych i stylistycznych celem wyróżnienia ich seriali na tle masowo powstających produkcji. Trisha Dunleavy analizująca w książce *Complex Serial Drama and Multiplatform Television* twórcze strategie i cechy narracyjne współczesnych seriali identyfikuje innowacyjność neoseriali,

³ Drugi to brytyjski miniserial *Śpiewający detektyw (The Singing Detective)*, BBC, 1986).

⁴ K. Thompson, *Storytelling in film and television*, Cambridge, 2003, s. 132.

⁵ P. White, *Peak TV: 599 Original series in 2022 but FX's John Landgraf predicts decline*, Deadline.com 12.01.2023, <https://deadline.com/2023/01/peak-tv-599-original-series-in-2022-but-fxs-john-landgraf-predicts-decline-1235220147/> (dostęp: 15.01.2023).

wskazując sześć cech. Jedną z nich są regularne zaburzenia w chronologii opowiadania (zwłaszcza często wprowadzane retrospekcje)⁶. Amerykański medioznawca Jason Mittell, wprowadzając termin złożoność narracyjna (*narrative complexity*), zdefiniował zespół cech charakterystycznych dla masowo powstających seriali w nowym milenium. Jako wyróżniki nowego paradygmatu opowiadania wymienił między innymi kontynuacyjność fabularną poszczególnych wątków, pogłębioną psychologię bohaterów, widowiskowy styl opowiadania, wielopoziomowe struktury dramaturgiczne oraz wewnątrzodcinkowe strategie narracyjne kształtowane między innymi z wykorzystaniem narracyjnych efektów specjalnych (*narrative special effect*)⁷. Ostatni, tajemniczo brzmiący termin autor tłumaczy jako nieoczekiwane zwroty akcji czy manipulowanie czasem dyskursu⁸.

Niewątpliwie twórcy implementują z filmów fabularnych do seriali coraz więcej chwytów, figur narracyjnych, spośród których zaburzenia w chronologii opowiadania, zgodnie z obserwacjami Dunleavy, stały się jednym z wyróżników współczesnych seriali. W niniejszym artykule zostaną wyszczególnione i usystematyzowane strategie narracyjne destabilizujące układ chronologiczny opowiadania w neoserialach.

NIECHRONOLOGICZNY KONTRA NIELINEARNY

Zaburzenie porządku czasowego w narracjach, czy to filmowych, czy serialowych, określa się jako niechronologiczne lub nielinearne konstrukcje. Pojęcia te mimo odmiennych znaczeń używane są wymiennie. O ile w naukach filmoznawczych zauważalne są definicje precyzujące stosowanie tych terminów, o tyle w ujęcie popularnonaukowym czy tak zwanej krytyce „portalowej”, otwartej na komentarze każdego użytkownika, są one mieszane. Autorzy tekstów krytycznych naprzemiennie używają określeń „niechronologiczny” i „nielinearny”, opisując zjawisko zaburzeń temporalnych w fabule filmowej. Oczywiście nie jest to szczególnym nadużyciem, jednak nie można postawić znaku równości między znaczeniami powyższych terminów.

Przebieg zdarzeń fabularnych może zostać zaprezentowany w układzie chronologicznym lub niechronologicznym (anachronicznym). W pierwszym przypadku organizacja informacji przedstawionych w fabule jest zgodna z sjużetem. W drugim kompozycja zdarzeń w układzie przedstawianym przez twórców nie jest zgodna z linią wydarzeń fabularnych, lecz jest zaprezentowana niechronologicznie. Widzowie obserwują inwersje czasowe: retrospekcje lub antycypacje (futurespekcje).

⁶ Zob. T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, New York 2018, s. 105–106.

⁷ Zob. J. Mittell, *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*, New York 2015, s. 18–47.

⁸ *Ibidem*, s. 26, 44.

Zgodnie z teoriami filmoznawczymi (utrzymanymi w duchu arystotelesowskiej definicji fabuły) możemy wnioskować o linearności w narracji, gdy spełnione są następujące przesłanki: zdarzenia są uszeregowane w kolejności chronologicznej, a progresja zdarzeń jest zdeterminowana zależnościami przyczynowo-skutkowymi oraz teleologicznymi wyborami bohaterów. W przypadku struktury nieliniowej (nazywanej również meandrową) fabuła nie prowadzi w sposób jasny i logiczny do wyraźnego zakończenia. Teksty nieliniowe może cechować również implementacja wątków rozproszonych czy epizodycznych prowadzonych paralelnie z głównym wątkiem, zakłócających liniowość przebiegu fabuły. W przypadku nieliniowej narracji możemy odnotować relacjonowanie zdarzeń z różnych punktów widzenia, co przy często zmieniającej się instancji narratora, ujawniającej różne typy dyskursu, może zakłócić linearny odbiór dzieła.

Kontrowersyjny może się wydawać trzeci wymieniony warunek (teleologia), który teoretycznie świadczy o linearnym przebiegu fabuły. David Bordwell, pisząc o filmowym modernizmie, zauważa, że w ramach tego nurtu „odtworza się przypadkowe działania protagonistów, milczy o ich przyczynach, uwypukla nic nieznaczącą akcję i pauzy oraz nigdy nie ujawnia efektów działań”⁹. Tu zatem mamy do czynienia z chronologicznymi opowieściami, ale niekoniecznie linearnymi. Potwierdza to węgierski badacz András Bálint Kovács, który analizując sposoby organizacji fabuły filmów okresu modernizmu, wprowadził kategorie „szablonów trajektorii narracyjnej” (ang. *narrative trajectory patterns*)¹⁰. Kovács wskazuje na dwa odmienne od linearnego schematy opowiadania: trajektorię cyrkularną oraz trajektorię spiralną. Pierwszy typ dotyczy sytuacji dramaturgicznych, w których centralny problem opowiadania nie zostaje rozwiązany, fabuła zatem zatacza koło (na przykład *Złodzieje rowerów*, reż. Vittorio De Sica, 1948). W drugim układzie schemat zaproponowany przez Węgra charakteryzuje się brakiem wystąpienia (lub zanikiem) inicjalnego konfliktu przesłoniętego odbiegającymi od głównego wątku sytuacjami dramaturgicznymi. To w konsekwencji prowadzi do braku jednoznacznej konkluzji pod koniec filmu (na przykład *400 batów*, reż. François Truffaut, 1959). W tym przypadku nielinearność jest skutkiem zatarcia teleologii w przebiegu fabularnym, aczkolwiek zachowane są warunek chronologii i zdeterminowanie fabuły zależnościami przyczynowo-skutkowymi.

Mirosław Przyłipiak, definiując różne kategorie relacji czasowych w filmach fabularnych, wyróżnia cztery możliwe typy aranżacji zdarzeń: chronologiczny — gdy wyobrażony przez widzów układ zdarzeń jest zgodny z kompozycją fabularną; niechronologiczny — gdy zaburzenie układu zdarzeń następuje poprzez wprowadzenie retrospekcji lub antycypacji; symultaniczny — uwarunkowany jednoczesnym opowiadaniem zdarzeń; i wreszcie achronologiczny — gdy nie da się określić wyraźnych

⁹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1987, s. 206.

¹⁰ Zob. A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago 2007, s. 78–80.

relacji czasowych¹¹. Odnosząc się do trzeciej wymienionej opcji (relacja symultaniczna), warto podkreślić, że wielowątkowe narracje w serialach opowiedane z perspektywy wielu postaci, zarówno pierwszego, jak i drugiego planu, są często rozgrywane w układzie symultanicznym. We współczesnych serialach, łączących narracje epizodyczne z kontynuowanymi, zdarzenia prezentowane w ramach poszczególnych *storylines*¹² często nie są przedstawiane z zachowaniem reżimu chronologicznego. Tym samym, teoretycznie, przeważająca większość seriali winna być klasyfikowana jako narracje nielinearne (w rozumieniu zachowania czasowego rozwoju historii). Jednak o ile nie nastąpi jakieś znaczące zakłócenie temporalne (na przykład futurospekcja), przyjmujemy, że układ zdarzeń prezentowany w ramach poszczególnych wątków jest przedstawiony w porządku chronologicznym.

Aktualnie w tekstach analitycznych poświęconych współczesnym narracjom serialowym (również postmodernizmowi filmowemu) zauważalne jest redefiniowanie terminu „linearność”. W produkcjach minionego wieku¹³, jak również w większości masowo produkowanych obecnie seriali rekonstrukcja logicznie spójnej fabuły nie jest intelektualnym wyzwaniem poznawczym dla odbiorców. Wprowadzone zakłócenia porządku czasowego nie powodują chaosu w logice opowiadania, widz potrafi zaklasyfikować wydarzenia czy to do wspomnień, snu, czy do projektowania przyszłości przez daną postać. Mogą to sugerować na przykład elementy inscenizacji (zmieniająca się pora dnia, fazy w czynnościach zawodowych — początek pracy, lunch itp.). Jak pisze Barbara Szczekała, zastosowane zabiegi:

nie dekonstruują tradycyjnego porządku, a jedynie chwilowo zmieniają kierunek czasu. Jako odbiorczo oswojone nie stanowią dla widza poznawczego wyzwania — zaburzenie chronologii jest tu bowiem jawnie sygnalizowane¹⁴.

W nowym milenium twórcy coraz częściej aplikują do seriali elementy z nurtu *mind-game films*, jak nielinearne, anachroniczne struktury opowiadania, subiektywizacje mentalne czy brak koherencji fabularnej, przez co tworzą narracje niewiarogodne. Scenarzyści i reżyserzy manipulują niekiedy fabułą, co w połączeniu z deficytem informacji nastęrcza odbiorcom trudności w rekonstruowaniu łańcucha kauzalnego czy dookreślanu czasoprzestrzeni dla prezentowanych wydarzeń. W tego typu konstrukcjach przyczyna nie wywołuje logicznego skutku. Oczywiście taki następuje, aczkolwiek komplikacja i brak w chronologii układu zdarzeń warunkują problem odbiorczy, wymuszając większe zaangażowanie widzów w prezentowaną historię.

¹¹ Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 45–46.

¹² Układ zdarzeń rozgrywany w ramach danego wątku.

¹³ Z wyjątkiem kilku seriali wspomnianych we wcześniejszym paragrafie, np. *Miasteczko Twin Peaks*.

¹⁴ B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Łódź 2018, s. 79.

Język kina dynamicznie reaguje na tego typu transformacje w fabułach serialowych, co skutkuje redefiniowaniem terminu „linearność” celem odróżnienia różnych typów strategii narracyjnych, w których podobny zabieg fabularny może warunkować zupełnie inne wrażenia odbiorcze. Dlatego poprawne jest stwierdzenie (mimo sprzeczności z ogólnie przyjętą definicją), że pomimo niechronologicznego układu zdarzeń zachowana jest linearność narracji. Dla przykładu futurospekcja poprzedzona (używając nomenklatury Przyłipiaka) subiektywizacją ramową, dodatkowo uzupełniona informacją o miejscu i czasie akcji, nie wprowadza dysfunkcji odbiorczych. Natomiast ta sama antycypacja wprowadzona nagle, bez dodatkowych napisów informujących o czasowej immersji, powoduje zupełnie inny rodzaj zakłócenia w odbiorze przebiegu fabuły.

Kodyfikując owe rozróżnienia w kwestii zaburzeń temporalnych w narracji serialowej, można wyróżnić trzy sytuacje. W pierwszej brak zakłóceń czasowych w przebiegach fabularnych warunkuje wystąpienie opowiadania chronologicznego i zarazem linearnego. Druga zachodzi, gdy temporalny porządek zdarzeń jest zakłócony, ale zachowana jest linearność opowieści, a tym samym nie występuje „wrażenie chronologicznego chaosu”¹⁵. W trzeciej zaś anachroniczny układ zdarzeń wpływa na dysonans poznawczy u widza, jego niemożliwość określenia, czy ma do czynienia z retrospekcją, futurospekcją, ewentualnie niemożliwość zdefiniowania filmowej przestrzeni czasowej.

Oczywiście nie jest to wyczerpująca taksonomia, ale uproszczenie mogące posłużyć systematyzacji zaburzeń porządku czasowego w serialach. Celowo również w prezentowanych definicjach pominąłem kwestie dotyczące narracji równoległych, wątków prowadzonych paralelnie, dla których „spoiwem” jest arena działań bohaterów czy motyw przewodni, przesłanie itp. Tego typu opowiadania ze względu na brak prymarnej linii fabularnej należy systematyzować jako nielinearne, zbliżone pod względem struktury do filmowych narracji polifonicznych.

STRATEGIE NARRACYJNE ZABURZAJĄCE CHRONOLOGIE

W ramach przedstawionej taksonomii zakłóceń relacji czasowych można wyróżnić kilka strategii narracyjnych i wynikających z nich konsekwencji w konstrukcji struktury fabularnej. Podstawową będzie zatem brak destabilizacji chronologicznej. Warto w tym miejscu nadmienić, że pomimo stosowania zakłóceń porządku czasowego w narracjach serialowych, zwłaszcza wtrąceń retrospektywnych, niektórzy z twórców konsekwentnie zachowują reżim chronologii fabularnej. Przykładem mogą być wszystkie sezony *Prawa ulicy* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) David Simona czy *Prezydencki poker* (*The West Wing*, NBC, 1999–2006) Aarona Sorkina.

¹⁵ *Ibidem*, s. 79.

Do tej grupy zaliczę również serial *Synowie Anarchii* (*Sons of Anarchy*, Fox Productions, 2008–2014). Jego pomysłodawca i showrunner Kurt Sutter, mimo że serial składa się z 92 odcinków, zaledwie kilkakrotnie użył retrospekcji, głównie by zobrazować wspomnienia protagonisty Jacksona Tellera (Charlie M. Hunnam).

Inną (najliczniejszą) grupę tworzą seriale, w których wprowadzone z różnym natężeniem zakłócenia temporalne nie powodują dysonansu odbiorczego, tym samym nie zakłócają linearnego odbioru dzieła. Tak jak wspomniałem, najpopularniejszym zabiegiem jest stosowanie przez scenarzystów retrospekcji. Analizując sposób ich użycia, można wyróżnić kilka strategii narracyjnych. Przykładem będą flashbacki, eksponujące minione zdarzenia z życia głównych postaci lub odkrywające przeszłe wydarzenia, aby umożliwić zrozumienie wyborów moralnych, których dokonują bohaterzy. Tego typu sekwencje czy pojedyncze sceny są wkomponowane w poszczególne epizody pierwszego sezonu *Rodziny Soprano*. Pokazywane jest dzieciństwo Tony’ego Soprano (James Gandolfini) ze szczególnym zaakcentowaniem jego relacji z despotyczną matką. Podobne rozwiązanie występuje w pierwszym sezonie serialu *Dexter* (Showtime, 2013–2016), gdy wewnętrzne monologi Dextera Morgana (Michael C. Hall) są uzupełniane retrospekcjami z dzieciństwa protagonisty. W scenach retrospektywnych w serialu *Masters of Sex* (Showtime Networks, 2013–2016) ukazano przemoc w rodzinie, inicjowaną przez ojca doktora Williama Mastersa (Michael Sheen). Z kolei w odwołaniach do przeszłości w pierwszym sezonie serialu *Mad Men* twórcy ujawniają sekrety związane z dzieciństwem Donalda Drapera (Jon Hamm). W szóstym odcinku ukazane zostają relacje rodzinne młodego Drapera, a wprowadzone w ósmym epizodzie retrospekcje stanowią epizodyczną historię, ukazującą warunki, w jakich się wychowywał.

Wszystkie wymienione tu retrospekcje są motywowane subiektywnie, to znaczy wprowadzane z punktu widzenia postaci, która relacjonuje znany jej przebieg zdarzeń. Tego typu przywołania mają wymiar reminiscencji, czyli realizują założenie nazywane przez Bordwella retrospekcjami osadzonymi w postaci (*character-based*)¹⁶. Zakłócenia temporalne są sygnalizowane subiektywizacjami ramowymi. Jako przykład można wymienić scenę z ósmego odcinka serialu *Mad Men*, gdy retrospekcja rozpoczyna się i kończy twarzą Drapera, który patrzy w lustro. Wyodrębnią ją też biel stopniowo przenikająca w obraz — przed retrospekcją i po niej. Wspomnienia mogą być przywoływane na różne sposoby, jak choćby przez spojrzenie w dal danej postaci (Walter White, *Breaking Bad*, AMC, 2008–2013) czy za pomocą scenograficznego rekwizytu, na przykład pudełko ze zdjęciami, nieśmiertelnik (Donald Draper, *Mad Men*).

Ten sam chwyt twórcy wykorzystują nie tylko, by przybliżyć odbiorcom charakter postaci, lecz także by uzupełnić luki fabularne, odkryć tajemnicę z przeszłości.

¹⁶ D. Bordwell, *Grandmaster flashback*, [w:] *Minding Movies: Observations on the Art. Craft, and Business of Filmmaking*, red. D. Bordwell, K. Thompson, Chicago 2011, s. 148.

Takim rozwiązaniem posłużono się w dwunastym odcinku pierwszego sezonu serialu *Mad Men*. Twórcy wyjawiają sekret Donalda Drapera, pokazując, jak przejął tożsamość po zmarłym oficerze w czasie działań wojennych. W *Stranger Things* (Netflix, 2016–) wprowadzone są retrospekcje dotyczące tajnych eksperymentów agencji rządowej czy przeszłości jednej z głównych bohaterek – „Jedenastki” (Millie B. Brown).

Nowatorskie strategie narracyjne oparte na klasycznych retrospekcjach zostały użyte w serialach *Zagubieni* (*Lost*, ABC, 2004–2010) i *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013–2019)¹⁷. Prezentowane zdarzenia z przeszłości poszczególnych bohaterów stanowią tak zwany konstrukt formalny, czyli są narracyjną organizacją opowiadania. W przypadku pierwszej z wymienionej produkcji w poszczególnych epizodach, poza wątkami związanymi z sekretami wyspy, każda z postaci dochodzi do głosu. Tematem odcinka staje się jej problem dotyczący życia osobistego lub zawodowego sprzed katastrofy lotniczej. Oczywiście historie sprzed wypadku pozostają w ścisłej korelacji z bieżącymi dylematami danego bohatera. Dla przykładu, gdy epizodycznie widzimy kryzys w małżeństwie Azjatów, w retrospekcjach są ujawnione różnice klasowe dzielące młodych małżonków. Podobnie w drugim z wymienionych seriali w każdym odcinku w przywołaniach poznajemy przeszłość kolejnych postaci, ich losy sprzed osadzenia w zakładzie karnym.

Nieco innym zabiegiem, aczkolwiek również operującym retrospekcjami, jest wprowadzenie elipsy czasowej do teraźniejszych wydarzeń fabularnych. Po scenach ekspozycyjnych twórcy serialowi, stosując interwał czasowy, celowo pomijają pewien okres — kilku miesięcy czy nawet lat — i pokazują bieżące wydarzenia. Luka fabularna jest sukcesywnie dopowiadana w postaci retrospekcji prezentowanych w kolejnych odcinkach. Dzięki tego typu strategii narracyjnej widzowie mogą zrekonstruować pełną historię. Nadmienię, że wszelkie wtrącenia z przeszłości pozostają w korelacji z bieżącymi wątkami na zasadzie komentarza lub kontrastu. Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Żywe trupy* (*Walking Dead*, AMC, 2010–) po początkowych scenach (pomijając teaser będący futurospekcją) samochodowego pościgu szeryfów za przestępcami jeden z policjantów zostaje postrzelony przez uciekinierów i zapada w śpiączkę. Po tym wydarzeniu następuje przeskok czasowy o kilka tygodni do momentu, gdy szeryf wybudza się z letargu w postapokaliptycznej rzeczywistości. Retrospekcje prezentowane w kolejnych odcinkach są uzupełnieniem brakujących elementów układanki fabularnej. Jako inny przykład zastosowania takiego chwytu warto wymienić produkcję *Revolution* (NBC, 2012–2014),

¹⁷ W pierwszej z wymienionych produkcji twórcy widowiska narracyjnego nie trzymają się ustalonej na początku konwencji opowiadania i stosują wariacje na temat chwytów dramaturgicznych. W dwóch pierwszych transzach serialowych są to retrospekcje. Od trzeciego sezonu zostają one zastąpione futurospekcjami, by w szóstym sezonie twórcy skorzystali z *flashlides* (nazwa używana przez twórców), czyli wprowadzenia alternatywnych linii fabularnych obrazujących sytuacje, które mogłyby zaistnieć, gdyby nie wydarzyła się katastrofa lotnicza.

w której elipsa czasowa dotyczy okresu piętnastu lat i podobnie jak w *Walking Dead* pominięte wydarzenia są sukcesywnie odtwarzane w kolejnych odcinkach.

Wśród seriali doby streamingu można również wyróżnić grupę produkcji, w których scenarzyści tworzą odrębną linię fabularną zbudowaną z wydarzeń retrospektywnych, prezentowaną w ciągu całego sezonu. To już nie pojedyncze flashbacki, lecz układ zdarzeń tworzący logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Tym samym na fabułę utworu składają się dwie główne linie narracyjne, z czego jedna dotyczy wydarzeń bieżących (oczywiście dominująca), a druga — przeszłych. Wydarzenia z tych dwóch płaszczyzn czasowych pozostają w ścisłej symbiozie fabularnej, wzajemnie się dopełniając. Jako przykład takich strategii narracyjnych wymienię pierwsze sezony antologii serialowych *Detektyw* (*True Detective*, HBO, 2014–) i *Channel zero* (*Channel Zero: Candle Cove*, SyFy, 2016–2018). W pierwszej wymienionej produkcji sprawa morderstwa sprzed siedemnastu lat ponownie wraca na wokandę. Zeznania byłych policjantów stają się podstawą do retrospekcji serialowej. Finałowe wydarzenia rozgrywają się w „bieżącej” perspektywie. W serialu *Channel Zero: Candle Cove* fabuła składa się z wydarzeń rozgrywanych w dwu planach czasowych: pierwszy to dzieciństwo głównego bohatera, drugi związany jest z jego dorosłym życiem i powrotem do rodzinnego miasteczka, gdzie rozgrywają się bieżące wydarzenia serialowe. Wśród wielosezonowych produkcji kontynuowanych tego typu strategię narracyjną można zaobserwować między innymi w produkcjach *13 powodów* (*13 Reasons Why*, Netflix, 2017–2020) i *Łowcy* (*Hunters*, Amazon Prime, 2020–2023). W tym pierwszym pretekstem do wprowadzenia retrospekcji są nagrania na kasetach magnetofonowych nieżyjącej bohaterki Hannah Baker (Katherine Langford) będące niejako jej testamentem. Za każdym razem, gdy kasetę odsłuchuje kolega Hanny, jej słowa są uzupełniane obrazami z przeszłości. W pierwszym sezonie serialu *Łowcy* właściwa akcja serialu, rozgrywająca się w 1977 roku, jest uzupełniana licznymi retrospekcjami z czasów drugiej wojny światowej (głównie obszar obozu koncentracyjnego). W drugiej transzy serialu główny wątek jest rozgrywany w 1979 roku, a retrospekcyjna linia narracji zawiera zdarzenia sprzed czterech lat, kiedy jeden z głównych bohaterów Meyer Offerman (Al Pacino) tworzył tytułową grupę „łowców”.

Kolejnym zabiegiem dekonstruującym porządek czasowy są futurospekcje, będące jednym ze sposobów dynamizowania przebiegów dramaturgicznych we współczesnych serialach. Popularnym sposobem użycia futurospekcji są otwarcia odcinków pilotowych *in media res*, gdy widz jest konfrontowany z przyszłymi wydarzeniami nacechowanymi wyrazistą akcją, nieraz ze sceną eksplicytną przemocy. Zazwyczaj tego typu sekwencja zawiera również znaczący punkt zwrotny, istotny dla przebiegu dramaturgicznego danego epizodu, na przykład *Zakazane imperium* (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010–2014), *Breaking Bad*, czy nawet całego sezonu — *Zemsta* (*Revenge*, ABC, 2011–2015). W tym ostatnim sekwencja znacznie wyprzedza wydarzenia pierwszego epizodu, ponieważ scena morderstwa pojawia się dopiero pod koniec pierwszego sezonu.

Nieco odmienny charakter mają antycypacje stosowane regularnie w trakcie poszczególnych odcinków. Główna linia narracji jest regularnie uzupełniana sekwencjami czy rzadziej pojedynczymi scenami zawierającymi przyszłe wydarzenia (silnie skontrastowane względem teraźniejszych). W jednym z epizodów zakres dostarczonych informacji jest wystarczająco obszerny, by połączyć linie narracyjne głównym wydarzeniem. Tego typu zdarzenie może dotyczyć przeszłości, która nie została ujawniona widzom w sposób bezpośredni. Taki chwyt immersji czasowej zastosowano w serialu *Układy* (*Damages*, FX, 2007–2012), w którym futurospekcje są niczym puzzle, w miarę rozwoju fabuły układające się w logiczną całość, zazębiając się pod koniec serialu z „teraźniejszą” linią narracji na zasadzie przyczynowo-skutkowej. Spoiwem fabularnym prezentowanych wydarzeń są oszustwa finansowe biznesmena Arthura Frobishera (Ted Danson). Innym przykładem podobnie użytej strategii są antycypacje w miniserialu *Wielkie kłamstewka* (*Big Little Lies*, HBO, 2017). Widzowie przez większą część trwania serialu obserwują dramaty życiowe czwórki kobiet. Sceny policyjnego śledztwa (przesłuchania podejrzanych) są następstwem zbrodni, która ma się dopiero wydarzyć. Podobnie jak w serialu *Układy* twórcy nie zdradzają, kto to zrobił, czemu to się wydarzyło, lecz jedynie przez futurospekcyjne wtrącenia wprowadzają element tajemnicy do historii. Nadrzędnym celem futurospekcji jest informacja, że na pozór błahe (przynajmniej w początkowych stadiach) konflikty doprowadzą do tragedii.

Analizując strategię destabilizującą chronologiczny układ fabuły, należy też rozpatryć przypadek nazywany przez Jacka Ostaszewskiego narracją pryzmatyczną, gdy w „dyskursywnym przedstawieniu zdarzeń fabularnych — może się przytrafić, że jedno zdarzenie jest na przykład przedstawiane z różnych punktów widzenia wielokrotnie”¹⁸. Tego typu rozwiązanie formalne zastosowano w serialu *The Affair* (Showtime, 2014–2019). Referowanie tych samych zdarzeń z różnych perspektyw wykorzystano wcześniej w produkcjach *Z Archiwum X* czy *Doktor House* (*Dr House*, NBC, 2004–2012), jednak dopiero w *The Affair* po raz pierwszy stało się całościowym konstruktem formalnym (notabene najpierw twórcy znaleźli formę, a dopiero później poszukiwali treści serialowej). Przez cały pierwszy sezon obserwujemy dwie perspektywy narracyjne, pisarza Noah (Dominic West) i kelnerki Alison (Ruth Wilson). Ich opowieści wzajemnie się wykluczają, co wywołuje u widzów efekt dezorientacji, a prezentowana niewiarygodność narracyjna staje się przyczynkiem do poszukiwania przez odbiorców prawdy obiektywnej. W późniejszych sezonach perspektywy narracyjne zostają rozszerzone o kolejne instancje narratorów, między innymi męża Alison i żonę Noah.

Jak wspominałem, w dobie streamingu serialowego można zaobserwować stosowanie przez twórców strategii narracyjnych, które zakłócają zarówno chronologię, jak i linearny odbiór dzieła. Możemy tu wyróżnić dwa typy konstrukcji. Pierwszym będą zaburzenia temporalne „wywołujące chwilową dezorientację i za-

¹⁸ J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2019, s. 25.

mieszanie”¹⁹. Drugim będzie sytuacja, w której nagromadzenie ekscesów jest tak duże, że w produkcjach tego typu są w pełni realizowane założenia nurtu *mind-game films* wywołujące efekt „dyskomfortu poznawczego”.

Jako przykład pierwszego typu strategii wymienię serię scen futurospekcyjnych z drugiego sezonu serialu *Breaking Bad*. Pojedyncze sekwencje z wątku dotyczące katastrofy lotniczej stają się dla widzów poznawczym wyzwaniem. Odbiorcy nie potrafią zaklasyfikować prezentowanych scen do bieżących wydarzeń fabularnych lub błędnie je łączą z przestępczą działalnością Waltera White’a (Bryan Cranston). Wśród tego typu rozwiązań dramaturgicznych na polskim gruncie warto wymienić produkcję *Ślepnąc od światła* w reżyserii Krzysztofa Skoniecznego (HBO, 2018). Mimo zastosowania kilku typowych dopowiedzeń fabularnych wynikających bezpośrednio z kontekstu sceny poprzedzającej ich wprowadzenie twórcy stosują również retrospekcje „dezinformujące”. Z takim przypadkiem mamy do czynienia w sekwencji otwierającej (*cold open*) trzeci odcinek, gdy zobrazowano, w jaki sposób niebieska torba z pieniędzmi i narkotykami znalazła się w rękach gangstera Sikora. Wydarzenia są częścią głównego wątku serialowego, jednak sposób wprowadzenia sekwencji retrospektywnej jest działaniem wywołującym chwilową dezorientację widza.

Serialami, które w pełni realizują strategię *mind-game films*, są produkcje *Lost* (*Zagubieni*) i *Westworld* (HBO, 2016–)²⁰. Zaznaczę, że w pierwszym z wymienionych seriali strategię narracyjną zaliczane do „ekscesów nagromadzania” zaczynają być realizowane dopiero od drugiego sezonu, kiedy zostaje podważona ontologia prezentowanego świata. W pierwszym sezonie widz ma do czynienia z klasyczną produkcją katastroficzną, w której co prawda zaimplementowano w nowatorski sposób zabieg retrospekcji dopowiadającej przeszłość bohaterów, jednak jego dekodowanie w ogólnej historii nie jest poznawczym wyzwaniem. Fenomen narracji niewiarygodnej ujawnia się dopiero w kolejnych sezonach, gdy zostaje rozbudowana mitologia serialowa, następuje rozszerzenie warstwy semantycznej, zakłócenia chronologiczne stają się nie tyle dopowiedzeniami, ile świadomym dezinformowaniem widzów. Od drugiego sezonu alinearność fabuły nie jest tylko chwilowym efektem gry z widzem, ale staje się elementem stałej strategii scenarzystów. Neil Landau bardzo dobrze wyjaśnia tę zmianę serią pytań, które zadaje sobie odnośnie do fabuły. Na początku: Jak rozbitkowie uwolnią się z wyspy? W miarę rozwoju wydarzeń fabularnych pojawiają się kolejne: Czy na wyspie istnieje czas? Czy egzystencja rozbitków kiedykolwiek miała znaczenie? Czy w ogóle rozbitkowie przeżyli katastrofę lotniczą?²¹

¹⁹ J. Mittell, *Complex TV*, s. 51.

²⁰ Wśród tego typu seriali wymienia się również *Przeblysk jutra* (*FlashForward*, ABC, 2009–2010), *Legion* (Marvel Television, 2017–), *Dark* (Netflix, 2017–), *Mr. Robot* (USA Network, 2015–2019), jednak w mojej ocenie tylko dwa omówione serie można zaliczyć do nurtu *mind-game films* realizujących w pełni jego założenia. Pozostawiam to subiektywnej ocenie czytelników.

²¹ Zob. N. Landau, *The TV Showrunner’s Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*, London-New York 2013, s. 33.

Drugim serialem w pełni realizującym wytyczne filmów z narracją niewiarygodną jest *Westworld*. Matthias Brüttsch, rozpatrując aspekty *puzzle-films* w seriach, wskazuje, że produkcja HBO ma poziom złożoności ilościowej (*quantitative complexity*)²². Zaburzenia w chronologii są nagłe, wprowadzane bez żadnych sygnałów sugerujących zmianę przestrzeni czasowej, ponadto scenarzyści stosują zawile sploty narracyjne. Warstwę fabularną cechuje „fokalizacja niewiarygodna”, wywołująca u widzów ciągły niepokój poznawczy charakterystyczny dla nurtu *puzzle-films*. Liczne inwersje i zapętlenia czasowe warunkują enigmatyczny dyskurs opowieści, wręcz użyta zostaje „strategia labiryntowa”, w której ramach zrekonstruowanie historii „nie jest możliwe, gdyż powraca ona w różnych wariantach i wersjach wzajemnie się wykluczających czy podważających”²³. Świadczyć o tym może niezliczona ilość interpretacji i domysłów opublikowanych na forach fanowskich poświęconych serialowi. Należy podkreślić, że tego typu strategia narracyjna jest używana przez twórców w pierwszym sezonie, w kolejnych tajemnice związane z rozbieżnościami interpretacyjnymi zostają stopniowo ujawnione, a serial ztraca *mind-game*’ową ekscentryczność.

Kończąc omawianie strategii destabilizujących porządek czasowy w neoserialach, wskażę na aspekt, który może jedynie wystąpić w historiach prezentowanych w formie seryjnej. Firma Netflix, zgodnie z maksymą Jeana-Luca Godarda twierdzącego, że filmy powinny mieć początek, środek i zakończenie, ale niekoniecznie prezentowane w takiej kolejności, udostępniła osiem odcinków miniserialu *Kalejdoskop* (*Kaleidoscope*, Netflix, 2023), który widzowie mogą oglądać w dowolnej kolejności. Oczywiście każda z wybranych sekwencji warunkuje inne doznania odbiorcze. Centralnym punktem fabuły jest napad grupy wyspecjalizowanych złodziei na skarbiec. Poszczególne odcinki to historie sięgające od okresu sprzed 24 lat przed napadem aż do wydarzeń z roku po dokonanej kradzieży. Nowatorskim rozwiązaniem jest stworzenie całościowo spójnej historii, z wątkami kontynuowanymi we wszystkich odcinkach, a jednocześnie zastosowanie trybu zamkniętych konstrukcji w ramach danego epizodu. Co ciekawe, każdy z użytkowników Netflix’a może na swoim profilu zobaczyć odmienny układ poszczególnych odcinków.

Podobne rozwiązanie (niechronologiczna kolejność odcinków) zastosowali scenarzyści serialu internetowego *H+: The Digital Series* (YouTube, 2012) składającego się z czterdziestu ośmiu krótkich epizodów o czasie trwania od czterech do ośmiu minut. Regularnie pojawiające się komunikaty na początku kolejnych epizodów typu: „15 sekund po tym, jak to się stało”, „5 minut wcześniej”, „rok po”, „dwa miesiące przed” itp. precyzyjnie informują odbiorców o czasie akcji. Widz, tworząc

²² M. Brüttsch, *Puzzle plots in TV series: The challenges for enigma-driven storytelling in long-running formats*, „Panoptikum” 2019, nr 22, s. 151.

²³ K. Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź 2010, s. 135.

playlisty, może czerpać dodatkową satysfakcję z ułożenia odcinków według własnych preferencji i tworzenia opowieści spójnej pod względem chronologii.

ZAKOŃCZENIE

Niewątpliwie inwentarz środków formalnych, chwytów dramaturgicznych wykorzystywanych w serialach doby streamingu znacznie się powiększył w porównaniu z produkcjami minionego milenium. Kreacja wysublimowanych spektakli narracyjnych — jak nazywa je Mittell — odbywa się między innymi przez regularne zakłócenia porządku czasowego w serialach (retrospekcje, rzadziej futurospekcje). Zauważalne jest wykorzystywanie zarówno klasycznych rozwiązań, w których wprowadzane niechronologicznie zdarzenia będące częścią właściwej diegezy filmowej są poprzedzane znakami sygnalizującymi ich wystąpienie, jak i tych powodujących u widzów dyskomfort poznawczy. W tym drugim przypadku przeważa model, w którym twórcy serialowi prowadzą grę z widzami na poziomie pojedynczych epizodów, fragmentarycznie. Seriali z akumulacją uduziwnień, które zbliżają produkcje do filmów klasyfikowanych do nurtu *mind-game films*, jest zaledwie kilka, co z uwagi na masowość współczesnych produkcji jest wręcz procentowym ułamkiem. Oczywiście to, do której grupy zostanie zaklasyfikowany dany serial, zależy od subiektywnych wrażeń odbiorczych. Dla widzów niezaznajomionych z obecnymi aspektami złożonej narracyjności dookreślenie czasoprzestrzeni w niektórych serialach będzie wyzwaniem intelektualnym. Analogicznie — dla odbiorców regularnie oglądających neoseriale rozkodowanie zawiłych chronologii fabularnych będzie łatwiejszym zadaniem. Dla przykładu w pierwszym sezonie serialu *Układy* obserwowalne są regularnie wprowadzane futurospekcje. Jednak o ile pierwsze prezentacje punktowych futurospekcji mogą wywołać szok poznawczy u widza, o tyle w miarę rozwoju wydarzeń fabularnych odbiorca oswaja się z ich dysfunkcyjnym charakterem (dodatkowo używane są filtry kolorystyczne, by w warstwie wizualnej zasugerować odbiorcy, że została zaburzona chronologia wydarzeń).

Analizując dynamicznie ewoluujący paradygmat opowiadania we współczesnych serialach, można wnioskować, że strategie narracyjne destabilizujące porządek czasowy będą rozwijane, a inwentarz chwytów dramaturgicznych — ciągle zwiększany. Należy jednak pamiętać, że rozpatrując seriale, cały czas poruszamy się w obrębie twórców komercyjnych. Regularnie podejmowane eksperymenty narracyjne są wypadkową kompromisu między ambicjami artystycznymi a systemem producenckim firm tworzących własne seriale. Seriale powstają, by rosła liczba subskrypcji danych serwisów VOD czy — w wypadku komercyjnych stacji — został utrzymany minimalny poziom oglądalności. Pomysłowość twórców i nieustanne zaskakiwanie widzów muszą zatem balansować między powtarzaniem schematu a szukaniem możliwości jego uatrakcyjnienia.

NARRATIVE STRATEGIES OF TEMPORAL DISTORTION IN CONTEMPORARY TV SERIES

Summary

The serial narrative mode, regularly used in episodic productions with a repetitive plot structure, is now rarely used.

As for contemporary series, researchers agree that filmmakers adhere to a new paradigm of television storytelling which Jason Mittell termed “narrative complexity.” One of its distinguishing features are temporal disturbances in which the creators use various narrative strategies that destabilize the temporal order, ranging from flashbacks that fill in the plot gaps to “mind game” strategies. In this article I analyze narrative strategies disrupting the linear plot in quality TV dramas and the characteristics of formal procedures used by artists.

Keywords: narrative complexity, quality TV series, narrative structures, nonlinear narrative