

Justyna Bucknall-Hołyńska

Trudna sprawa z docusoap : czyli patologia życia codziennego

Kultura Popularna nr 1 (35), 66-75

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Justyna Bucknall-
-Hołyńska

**Trudna
sprawa
z *docu-
soap***

*czyli patologia ży-
cia codziennego*

*Docusoa*p, *scripted docu*, *docu* (zamiennie *scripted*) *reality*, serial fabularno-dokumentalny, czy paradokumentalny, to tylko niektóre z określeń powstałych na użytek pojawiających się w ostatnich kilku latach programów telewizyjnych, produkowanych i emitowanych głównie przez najpopularniejsze w Polsce prywatne stacje, by wymienić tylko: *Trudne sprawy* (2011-), *Dlaczego ja?* (2010-), *Pamiętniki z wakacji* (2011-2013), *Nieprawdopodobne, a jednak* (2012-) Polsatu, czy *Ukrytą prawdę* (2012-) i *Zdrady* (2013-) TVN-u. Uwielbiane przez jednych, znienawidzone i wyśmiewane przez drugich, wywołują wiele kontrowersji i przyciągają codziennie przed ekrany rzesze widzów. Czym są, jakie miejsce zajmują w codziennej ramówce, a tym samym naszej kulturze, i co decyduje o fenomenie ich popularności?

Justyna Bucknall-Hołyńska – adiunkt w Zakładzie Wiedzy o Kulturze Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Zajmuje się kinem polskim oraz kulturą audiowizualną.

Telewizyjna hybryda

Programy te, emitowane w Polsce od 2010 roku, to bliźniaczo do siebie podobne formaty oparte w głównej mierze na niemieckiej licencji. Ich fabuła przedstawia za każdym razem inne historie zwykłych bohaterów zmagających się z różnymi trudnościami, od typowych kłopotów życia codziennego, poprzez rodzinne czy koleżeńskie konflikty, aż po wielkie dramaty. Ich nowatorstwo polega na stwarzaniu pozorów prawdziwości oglądanych treści, co idealnie wpisuje się w obecny etap rozwoju telewizji, „która multiplikując obrazy, rozwijając procesy inscenizacji, dramatyzacji i estetyzacji, wytworzyła nową przestrzeń, na tyle atrakcyjną, że pojawił się problem w weryfikowaniu tego, co jest autentyczne, a co jest fałszywe” (Bogunia-Borowska, 2012: 23).

W kontekście współczesnego zjawiska zacierania się granic między rzeczywistością telewizji i realnością codzienności oraz płynności ekranowej narracji trudno określić przynależność tych produkcji do określonego gatunku. Warto jednak się nad nim zastanowić, wszak „telewizja jest domeną gatunków, a te charakteryzują się wysokim stopniem rozpoznawalności przez widza i to one decydują o wyborze takiego, a nie innego programu do oglądania” (Godzic, 2010: 75), a analizowane w tym artykule teksty kultury, mimo iż wprowadzają swą niejasną genealogią w zakłopotanie i błąd niejednego widza, są obecnie wybierane jako obowiązkowa lektura każdorazowo przez średnio dwa miliony Polaków.

Określa się je najczęściej – na przykład w telewizyjnych ramówkach – z angielska jako *docusoa*p (skrót z ang. *documentary soap opera*). Czy słusznie? Nie do końca. Dokumentalna opera mydlana to powstała na polskim gruncie ponad dekadę temu i ciągle obecna na małym ekranie „odmiana cyklicznie emitowanego paradokumentalnego filmu telewizyjnego relacjonująca dramatyczne sceny z codziennej pracy jednostek straży pożarnej, policjantów lub pracowników pogotowia ratunkowego” (Hendrykowski, 2001: 31), ale też innych, wyróżniających się na tle pozostałych grup zawodowych, takich jak detektywi (*docu-crime*) czy sędziowie (*court show*). Zdjęcia autentycznych miejsc i osób (wyżej wspomnianych profesjonalistów) uzupełniają inscenizowane wydarzenia z udziałem za każdym razem innych aktorów-amatorów. Prezentowane na ekranie sytuacje zazwyczaj opatrywane są komentarzem zza kadru. Do tego typu produkcji wymienionych wcześniej stacji należą między innymi: *Malanowski i partnerzy* (2008-), *Sędzia Anna Maria Wesołowska* (2006-2011), *Sąd rodzinny* (2008-2011), *Szpital* (2013-).

Programy te z całą pewnością nie są też samą operą mydlaną, gdyż gatunek ten jest utworem fabularnym stanowiącym podzieloną na odcinki, a więc

rozłożoną w czasie, całość dramaturgiczną, w której przedstawiona jest wielowątkowa historia zamkniętej grupy pierwszo- i drugoplanowych bohaterów.

Pozostałe najczęściej spotykane określenia to *scripted docu*, a więc inscenizowanego dokumentu, który jednak kojarzy się widzom raczej z fabularyzowanym, ale jednak, filmem opartym na faktach, oraz *scripted* czy *docu reality* (inaczej *documentary-style reality television*), głównie ze względu na uczestnictwo w nich niezawodowych aktorów.

Produkcje te wymykają się z jakiegokolwiek dotychczasowej klasyfikacji. Najbardziej adekwatnym określeniem wydaje się *docudrama* (*series*) czy serial paradokmentalny (będą tu one stosowane zamiennie). *Docudrama*, to gatunek telewizyjny polegający na połączeniu technik dokumentalnych i fabularnych. Przy czym „możliwe są tu rozmaite rodzaje połączeń, od ukształtowania materiału dokumentalnego w struktury dramaturgiczne filmu fabularnego, (...) aż po materiał niemal całkowicie inscenizowany, ale naśladujący fotograficzny i montażowy styl dokumentu lub rekonstruujący autentyczne wydarzenia” (Przyłipiak, 2003: 252).

Podobnie serial paradokmentalny – ang. *semi documentary film* (czy *pseudo-documentary*, lub jeszcze *mockdocumentary* (czy krócej *mockumentary* – te dwa pojęcia często stosowane są zamiennie, choć *mockumentary* częściej mają charakter parodystyczny) – stylem i formą naśladuje czy wręcz udaje dokument, ale nie prezentuje autentycznych wydarzeń i prawdziwych osób, a oparte na scenariuszu, wyreżyserowane i zagrane przez mniej znanych aktorów historie (Jacobs, 2009: 188). Tak pojmowany paradokmentalizm pojawił się w połowie XX wieku w kinie i telewizji i do dziś cieszy się dużą popularnością. Szczególnie w ostatniej dekadzie widać wzmożone zainteresowanie paradokmentalizmem zarówno w filmie fabularnym, formach telewizyjnych, jak i internetowych. W Polsce zaistniały one już wiele lat temu jako jeden z elementów inscenizacyjnych kilku programów publicystycznych i rozrywkowych rekonstruujący wydarzenia, o których rozmawiano czy dyskutowano w studiu, były to choćby: *Magazyn kryminalny 997* (1986–1993, 1995–2010) Michała Fajbusiewicza, *Zwyczajni niezwyčajni* (1995–2002) Piotra Bałtroczyka czy *Decyzja należy do ciebie* (1996–2001) Wojciecha Starosteckiego (Śmiałkowski, 2013: P12). W każdej z wymienionych, ale i w innych produkcjach telewizyjnych, a obecnie i internetowych, wykorzystanie elementów poetyki filmu dokumentalnego ma na celu zwiększenie autentyczności bądź uzyskanie całkowitego wrażenia prawdziwości przedstawionego obrazu świata, a tym samym uzyskanie statusu istotności (Bogunia-Borowska, 2012: 24).

Termin ten pasuje tym bardziej, że mimo wcześniejszego zaprzeczenia co do posiadania przez te produkcje cech opery mydlanej, pozostają one jednak serialami, gdyż są podzielone na odcinki tej samej długości, emitowane o stałej porze (zwykle w paśmie największej oglądalności), ponadto przynoszą producentom spore zyski, mają ten sam schemat narracyjny i prezentują codzienne życie bohaterów z różnych bądź z określonej warstwy społecznej, uwikłanych w miłosne, rodzinne, zawodowe perypetie zamknięte w jednowątkowej strukturze opowiadania. Z drugiej strony, może powinno się tu mówić o serii (cyklu), bo odcinki nie tworzą konsekwentnego ciągu fabularnego, wręcz przeciwnie, każdy stanowi osobną, niezależną fabularnie całość. Łączy je, jak inne serie filmowe (kinowe i telewizyjne), formuła gatunkowa, realizacyjna i produkcyjna (Hendrykowski, 2001: 143).

Naczelność opowiadanej historii

Czym są i jakimi cechami odznaczają się wymienione we wstępie seriale paradokumentalne? To zbiór niepowiązanych ze sobą dramaturgicznie odcinków z zawsze nowymi bohaterami przedstawiający ich życiowe problemy. Akcja, a właściwie inscenizacja wydarzeń, w poszczególnych, zamkniętych kompozycyjnie, odcinkach rozwija się według jednego schematu: prezentacja miejsca rozgrywanych wydarzeń w planie dalekim (to konkretne topograficznie przestrzenie miast i wsi, co charakterystyczne dla dokumentu), przedstawienie bohaterów epizodu (imion i nazwisk, wieku, statusu społecznego), zawiązanie akcji – pojawienie się problemu lub wyartykułowanie już istniejącego, akcja właściwa – zmaganie się z trudnościami, próby rozwiązania konfliktu, a następnie popadanie w jeszcze większe tarapaty (pierwotny problem zdaje się uruchamiać lawinę nieszczęść); wreszcie: szczęśliwe zakończenie – przewyciężenie kłopotów, wyjście z trudnego położenia i powrót do sytuacji z początku bądź rozpoczęcie nowego, zawsze lepszego etapu w życiu.

Najważniejsza w tych programach wydaje się być przedstawiana na podstawie scenariusza historia – jej atrakcyjność, trzymająca w napięciu i rozbudzająca ciekawość struktura opowiadania, stany uczuciowe towarzyszące bohaterom, szybkie tempo podawanych informacji, prezentacja wydarzeń z różnych punktów widzenia (wypowiedzi w formie zeznań świadków czy wyznań wprost do kamery na wzór filmu dokumentalnego w rodzaju „gadających głów” albo też „pokoju zwierzeń” w *reality show*), a nade wszystko silne nacechowanie emocjonalne przekazywanych treści (sztucznie wywoływane i podtrzymywane kłótnie, liczne wulgaryzmy, niewybredne epitety,

Przedstawieni bohaterowie są silnie stypizowani, mamy więc: pracoholika zaniedbującego rodzi-

nę, zapuszczoną gospodynię domową, zbuntowanego nastolatka, nieludzkiego urzędnika czy atrakcyjną i niezbyt mądrą dziewczynę.

subiektywizm i zaangażowanie narratora). Producenci uparcie podkreślają, że seriale tego typu nie posiadają ścisłego scenariusza, co znaczy, że każdy aktor dowolnie interpretuje sytuację, wypowiada kwestie (muszą tylko paść wcześniej ustalone tak zwane słowa kluczowe) i odgrywa narzuconą rolę według własnych upodobań (Kozielski, 2012: 42). Trudno, aby mogło być inaczej. Naturszczycy – każdorazowo wybierani do poszczególnych i naprędce realizowanych odcinków (jeden to tylko trzy dni zdjęciowe), których są setki – nie byłiby w stanie nauczyć się scenariusza, a i scenarzyści pewnie nie mieliby czasu go napisać.

Występujący w nich bohaterowie wywodzą się najczęściej z niższych warstw społecznych. To w większości mieszkańcy miast, ale też pobliskich wsi. W niemal każdym odcinku prezentowani są w relacjach z rodziną, tak więc na ekranie mamy nie tylko dorosłych, ale i najczęściej nastoletnie dzieci. Te ostatnie nierzadko wchodzą w role głównych bohaterów (*Ukryta prawda, Trudne sprawy*).

Przedstawieni bohaterowie są silnie stypizowani, mamy więc: pracoholika zaniedbującego rodzinę, zapuszczoną gospodynię domową, zbuntowanego nastolatka, nieludzkiego urzędnika czy atrakcyjną i niezbyt mądrą dziewczynę. Dodatkowo, jak to często bywa w różnego rodzaju konfliktach, występuje tutaj wyraźny podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, przy czym to prawie zawsze główny bohater dotknięty przez los, a więc dobry (zdradzony, oszukany, porzucony i tak dalej), zmagą się z losem i przeciwnikiem, czyli złym (zdradzającym, oszukującym, porzucającym). Co ciekawe, w zmaganiach z tym, co przynosi im życie bohaterowie, kierują się najczęściej uczuciami, nie racjonalnym myśleniem, stąd tyle w tym emocji, odczuwanych równie silnie przez widza. Oglądane na ekranie schematyczne kreacje bohaterów powielają i utwierdzają obecne w opinii społecznej stereotypy, choć z drugiej strony, to uproszczenie może być zrozumiałe, gdyż w zamierzeniu autorów serialu nie oni są ważni, a wydarzenia, które przypadły im w udziale.

Szczególny i charakterystyczny jest też sposób prezentowania rzeczywistości na ekranie. Przede wszystkim, naczelny cel to zrozumiałość przekazywanych treści. Temu, co widzimy w centralnym punkcie ekranu, towarzyszy co chwilę pojawiający się u dołu, charakterystyczny dla programów informacyjnych, publicystycznych i filmów dokumentalnych pasek informacyjny podkreślający najważniejsze treści: imię i nazwisko bohatera, jego wiek oraz, co wyjątkowe w tym przypadku, przyjmowaną na dany moment postawę lub odczuwany stan emocjonalny, na przykład: „Tomek Gwizdowski (14) odrzucił zaloty Kasi”. Obraz uzupełnia głos zza kadru autorytatywnego i wszechwiedzącego narratora

informującego widza o tym, co widzi na ekranie, a więc nie tyle dopowiadającego, ile powtarzającego treści (dla przykładu: na ekranie widać bohatera wychodzącego po kłótni z domu; głos z offu: „bohater po kłótni wychodzi z domu”). Oprócz stosowanej metody „pokażę, a potem opowiem, co pokazałem” (Krzyżaniak, 2012), narrator stosuje inną, mianowicie, co chwilę powtarza treści, a nawet streszcza całość dotychczasowej fabuły.

Brak w tych programach specjalnie tworzonej scenografii. Zdjęcia nie są

Serial paradokumentalny natomiast wydaje się być szczególnie niskobudżetową produkcją (na co wskazują liczne niedociągnięcia war-

sztatowe charakterystyczne dla dokumentu), w której liczy się liczba wyemitowanych, a później obejrzanych odcinków, a nie ich jakość.

realizowane w studiu filmowym, a rzeczywistych wnętrzach (Kozielski, 2012: 42), co ogranicza ruchy kamery (te same punkty widzenia, podobne plany filmowe), a tym samym zbliża do dokumentu.

Są one też szybsze i tańsze w realizacji i produkcji od fabuły. Stworzenie jednego odcinka to koszt rzędu 60–100 tysięcy złotych, a więc dużo mniej niż innych gatunków, takich jak opery mydlane, seriale telewizyjne czy programy rozrywkowe z udziałem zawodowych aktorów lub gwiazd ekranu, które nierzadko trzeba też rozreklamować (Lemańska, 2013: A9). Serial paradokumentalny natomiast wydaje się być szczególnie niskobudżetową produkcją (na co wskazują liczne niedociągnięcia warsztatowe charakterystyczne dla dokumentu), w której liczy się liczba wyemitowanych, a później obejrzanych odcinków, a nie ich jakość.

W serialach tych (*Trudne sprawy*, *Zdrady*) często pojawia się element metafilmowy (*self-TV*) – obecność na ekranie ekipy realizacyjnej nagrywającej losy bohaterów, a więc będącej jawnym uczestnikiem, a przede wszystkim świadkiem wydarzeń, i decydującej, co pokazać widzowi, a czego nie. Trudny wytłumaczalnie autotematyczny chwyt, charakterystyczny również dla dokumentu (akcja rejestrowana „na żywo” kamerą z ręki, brak wystudiowanego oświetlenia) ma na celu uwiarygodnienie autentyczności pokazywanych osób i sytuacji, wzmocnienie złudzenia ich dziania się „tu i teraz”.

Seriale paradokumentalne, podobnie jak dokumenty zaangażowane społecznie, prezentują określone wartości (tu wyraźnie dominuje rola rodziny i wszystko, co z nią związane) oraz implikują przesłanie – to wynikające z *happy endu* przekonanie, że wszystkie nasze problemy są warte próby ich rozwiązania, tym bardziej, że jej podjęcie najpewniej zakończy się sukcesem.

Fenomen popularności

Formaty seriali paradokumentalnych zaadaptowane na polski grunt idealnie trafiły w gusta większości. Wycuciem rynku wykazali się założyciele firmy produkującej programy telewizyjne – Tamara Aagten-Margol i Okil Khamidow – reżyser i pomysłodawca równie kontrowersyjnego *Świata według Kiepskich* (1999-). Trzeba pamiętać jednak, że stały się one odpowiedzią na ekonomiczny kryzys, szczególnie na reklamowym rynku oraz – jak się często argumentuje – obniżone społeczne gusta. Coraz niższe przychody z reklam zmusiły stacje telewizyjne do oszczędności i tym samym znalazły je w nowej formie, przynosząc stacjom porównywalne do serialowych wpływy z reklam i sponsoringu sięgające 50 milionów złotych (Kozielski, 2012: 44). Jeśli zaś chodzi o wrażliwość estetyczną widzów, to można domniemywać, że obniżona została poprzez dość wątpliwą jakość dotychczasowych, „tradycyjnych” seriali, przede wszystkim oper mydlanych, w których można oglądać w ładnych wnętrzach urodziwych bohaterów posługujących się piękną polszczyzną, aczkolwiek, podobnie jak w paradokumencie, przeżywających spiętrzone perypetie i przygody, niosące naukę i przesłanie (o czym już na początku lat 90. pisała niejednokrotnie na łamach „Kina” Alicja Helman; zob. Helman 1991a, 1991b, 1991c, 1991d, 1991e), niekiedy mocno odrealnione i często sztucznie zagrane.

Z tej perspektywy *docudrama* wydaje się dopuszczać do głosu (i to dosłownie) marginalizowaną do tej pory przez telewizję, bo nieuprzywilejowaną grupę społeczną i prezentować bliższy odbiorcy obraz świata, bez idealizacji, taki, jaki ma na co dzień i o jakim czyta w codziennej prasie pokroju „Faktu” na

ostatnich stronach poświęconych nie aferom i skandalom z udziałem polityków czy celebrytów, a tragediom zwykłych ludzi. To zaspokojenie chęci czy potrzeby oglądania cudzego nieszczęścia, prezentowane w podobnej, tabloidowej formie (sensacyjne, szokujące i kontrowersyjne tematy dotyczące

„A co ze znanymi ludźmi? Znudzili nam się, bo za dużo potrafią. Tańczą na lodzie, śpiewają, gotują, mają fantastyczne ciuchy, sportowe samochody i romanse na prawo i lewo. Zazdrość o bogate życie jest już passé”

prywatnego, intymnego życia; uproszczona wizja przedstawionego świata; szybka, nieskomplikowana i często subiektywna narracja; kolokwializmy i wyrazy nacechowane emocjonalnie; naturalistyczne zdjęcia) sprawia, że widz czuje się lepiej we własnym, może nie do końca udanym, ale w miarę spokojnym i poukładanym życiu. Jeśli zaś chodzi o wymienione wyżej osoby publiczne, warto posłużyć się cytatem jednego z obserwatorów i internetowych komentatorów obecnych zjawisk medialnych: „A co ze znanymi ludźmi? Znudzili nam się, bo za dużo potrafią. Tańczą na lodzie, śpiewają, gotują, mają fantastyczne ciuchy, sportowe samochody i romanse na prawo i lewo. Zazdrość o bogate życie jest już *passé*” (Kurowski, 2013).

Ponadto, jak w przypadku *Świata według Kiepskich* (realizowanego przez wspomnianego Okieła Khamidowa), oglądanie „życiowych” spraw i problemów zwykłych, przeciętnych ludzi, a czasem i tych z tak zwanego marginesu społecznego, sprawia, że większości Polaków łatwiej jest się z nimi identyfikować, bo podobnie jak oni żyją często w skłóconych rodzinach, toksycznych związkach, nie mają wyższego wykształcenia, mają za to sporo problemów, które wynikają z ich życiowej sytuacji.

Nie wolno zapomnieć o oczywistych, choć nie mniej ważnych czynnikach, takich jak powszechna dostępność prywatnych stacji telewizyjnych Polsatu i TVN-u, świetny czas antenowy w dniach powszednich (godziny 15.00–20.00), przyciągający przed telewizory największą liczbę widzów – osób zmęczonych pracą czy szkołą, zasiadających po obiedzie przed szklanym ekranem z nadzieją odpoczynku i odrobiny rozrywki (z tymi programami obecnie przegrywa choćby *Teleexpress*); czas ich trwania – średniometrażowe (a więc ani nie za krótkie, ani za długie) odcinki zaspakajające wymagania każdego odbiorcy, a także łatwość dostępu do nich, czy to pod postacią licznych powtórek, czy odcinków *online* w internecie.

Chęć czerpania przyjemności z szybkiej, prostej w formie, nieangażującej rozrywki, to kolejna przyczyna sukcesu odcinków *docudramy*. Ich prosta forma (głównie powtarzalność fabularnej konstrukcji) jest o tyle ważna, że widz czerpie satysfakcję z umiejętności przewidzenia przebiegu zdarzeń, podobnie jak przy odbiorze opery mydlanej czy sitcomu.

Dla wielu widzów seriale paradokumentalne to nie tylko rozrywka, ale też drogowaskaz (film instruktażowy, edukacyjny), a ponadto zaspakajają niewyczerpane źródło ludzkiej przyjemności pochodzące z podglądania. Wojeryzm, zagładanie przez przysłowiową dziurkę od klucza i niezaspokojona ciekawość życia sąsiadów – w tę potrzebę trafiają one bezbłędnie. To też przyjemność odbioru oparta na silnych emocjach, jakie wywołują te seriale, których części

widowni najwyraźniej brak. Są to wprawdzie emocje i zaangażowanie w losy bohaterów jedynie chwilowe, ale dziś, jeśli chodzi o telewizyjne programy, „liczą się tylko chwilowe emocje” (Śmiałkowski, 2013: P13).

Programy te adresowane są do widza w każdym wieku, oczywiście wyjąwszy dzieci. Oglądają go już jednak młodszy i starsi nastolatki, 15% z nich regularnie, podobnie jak *Świat według Kiepskich* (Lisowska-Magdziarz, 2010: 67–69). Dzieje się tak za sprawą czasu emisji i występowania ich rówieśników w rolach nie tylko epizodycznych, dzieci swoich rodziców, ale też głównych bohaterów.

Seriale paradokumentalne, z racji tego, że tak do siebie podobne i masowo oglądane, uruchomiły na nowo wspólną płaszczyznę porozumienia, nawet międzypokoleniową. To, o czym przed kilku laty mówiono, zresztą zgodnie z prawdą, iż zanikła tradycja wspólnego oglądania telewizji przy jednym stole na rzecz różnych, a przede wszystkim osobnych, indywidualnych strategii odbiorczych i wielu mediów w przestrzeni jednego mieszkania, zdaje się w tym przypadku odwracać. Następuje tu powrót do idei telewizji pełniącej funkcję integrującą. Programy tego typu oglądają całe rodziny, wspólnie komentują treści poszczególnych odcinków i dyskutują na temat występujących w nich bohaterów, na przemian chwalać czy krytykując ich postawy, zachowania i dokonywane wybory.

Liczną widownię tych produkcji można podzielić na dwie grupy – niewyrobionych, biernych widzów, odbierających je na poziomie dosłownym, skupiając swą uwagę na wątku fabularnym, a więc odczytującym je jako dramaty; oraz wyrobionych, a często i aktywnych widzów, traktujących je jako komedie, satyrę na społeczeństwo (i tu ich pokrewieństwo z *mockumentaries*), a także rodzaj stymulacji do innej aktywności.

Analizowane produkcje oglądają też osoby z wyższym wykształceniem, bardziej zaznajomione z medialnym przekazem, a tym samym bardziej wymagające. Zgodnie z ich wypowiedziami i licznymi komentarzami na forach internetowych, są one dla nich formą rozrywki, źródłem komizmu, kpiny. Czerpią oni także przyjemność, połączoną często z poczuciem winy i poważnymi wątpliwościami, co do prezentowanych treści (Mittell, 2011: 35), z oglądania na ekranie osób i związanych z nimi życiowych problemów, z którymi na co dzień nie mają do czynienia (podobną funkcję pełnią w Wielkiej Brytanii programy *reality* w rodzaju *Jeremy Kyle Show*, 2005–).

Wśród nich znajdują się i tacy, którzy wręcz nienawidzą tego typu produkcji, ale oglądają je i to nie „mimo tego”, ale „właśnie dlatego” (Godzic, 2001: 110). Zdarza się, że ta ciężkostrawna telewizyjna lektura skłania ich do różnego rodzaju aktywności, w której mogą dać upust swym negatywnym emocjom, opiniom. Między tą grupą użytkowników – usieciowionej publiczności (*networked publics*) – rodzi się również płaszczyzna porozumienia w postaci intermedialnego dyskursu, na który składa się wiele elementów. Jednym z głównych jest wielokrotna analiza fragmentów seriali w usłudze VOD (*Video on Demand*) oraz portalu YouTube (ogładalność wielu z nich z nich osiąga pół miliona odsłon), a następnie zamieszczanie pod nimi komentarzy utrzymanymi w specyficznym kodzie, także: „lajkowanie”, „hejtowanie”, czy subskrybowanie. Bardziej zaangażowani widzowie zakładają tak zwany *fanpage* na Facebooku (niektóre z nich mają dziesiątki tysięcy fanów). Inni angażują się w przetwarzanie i redystrybuowanie obejrzanych treści (jak jeden z ciekawszych użytkowników – Maciej Frączyk, znany szerzej jako Niekryty Krytyk, publikujący zarówno w sieci, jak i tradycyjnej, książkowej formie). Tworzą między innymi: wideoblogi, wirale (*viral videos*), remiksy i liczne parodie tych

seriali paradokumentalnych na YouTube składające się z najzabawniejszych czy najbardziej absurdalnych scen i wypowiedzi, by wymienić tylko popularnego czy nawet „kultowego” już *Mięsnego jeża*, kochliwego Dariusza z *Trudnych spraw* czy syna-wampira z *Ukrytej Prawdy*. Wycinają i powielają w różnej formie (najczęściej demotyatorów) zabawne, ale też nielogiczne czy kompromitujące sentencje (a nawet, co wychodzi poza medialny dyskurs, produkują i sprzedają rozmaite gadżety, na przykład koszulkę z napisem „Jestę wampirem”).

Seriale paradokumentalne, z racji tego, że tak do siebie podobne i masowo oglądane, uruchomiły na nowo wspólną płaszczyznę porozumienia, nawet międzypokoleniową.

Seriale paradokumentalne przeżywają obecnie apogeum popularności. Dominują w ramówkach stacji prywatnych, ale też zaczynają się pojawiać w publicznych. Są odpowiedzią na ekonomiczny, a być może i kulturowy kryzys, z pewnością jednak celują przede wszystkim w potrzeby telewidzów szukających szybkiej i łatwej rozrywki w sensacyjnej i wciągającej formie. Jakkolwiek można by ubolewać nad ich niewyszukaną formą i biernym odbiorem części widzów, zdarza się, że aktywują

pozostałych, którzy wchodzą z nimi w polemikę na płaszczyźnie wielu mediów, kreując nowe kulturowo treści.

BIBLIOGRAFIA

- Bogunia-Borowska M. (2012). Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe. Kraków.
- Godzic W. (2001). Rozumieć telewizję. Kraków.
- Godzic W. (2010). Telewizja – najważniejsze medium xx wieku, [w:] Godzic W. i Drzał-Sierocka A. (red.), Media audiowizualne. Warszawa.
- Helman A. (1991a). Ciernista droga. „Kino”, 9, (28–29).
- Helman A. (1991b). Siedziąca w szopie i jadła wiśnie. „Kino”, 11, (26–27).
- Helman A. (1991c). Wartość nad wszystkie upragniona. „Kino”, 6, (14–15).
- Helman A. (1991d). Za co kochamy i dlaczego nienawidzimy seriali. „Kino”, 5, (18–20).
- Helman A. (1991e). Zemsta jest rozkoszą bogów. „Kino”, 8, (22–23).
- Hendrykowski M. (2001). Leksykon gatunków filmowych. Wrocław.
- Jacobs D. (2009). Interrogating the Image. Movies and the World of Film and Television. Lanham.
- Kozielski M. (2012). Cenni amatorzy. „Press”, 1, (42–44).
- Krzyżaniak W. (2012). Prawda czasu, prawda serialu. Paradokumentalnego. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,90539,11109359,Prawda_czasu__prawda_serialu__Paradokumentalnego.html (dostęp: 05.08.2013).
- Kurowski M. Dlaczego oglądamy *Pamiętniki z wakacji* – fenomen scripted docu. <http://splay.pl/2013/04/22/fenomen-scripted-docu> (dostęp: 08.08.2013).
- Lemańska M. (2013). Sezon na fabularyzowane dokumenty w telewizji. „Rzeczpospolita”, 64, (A9).
- Lisowska-Magdziarz M. (2010). Upodobania i preferencje dzieci i młodszych nastolatków w dziedzinie filmu i filmowej twórczości telewizyjnej. Raport z badań. Kraków. <http://www.audiowizualni.pl>

- pl/images/zalaczniki/rozne/dzieci_media_pisf_badania.pdf (dostęp: 04.08.2013).
- Mittell J. (2011). Oglądanie telewizji, [w:] Bielak T., Filiciak M. i Ptaszek G. (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. Antologia. Warszawa.
- Przyłipiak M. (2003). Paradokumentalizm, [w:] Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*. Kraków.
- Stanczyk K. (2011). Codzienna porcja nieszczęścia. O serialach paradokumentalnych. „Kultura Liberalna”, 149. <http://kulturaliberalna.pl/2011/11/15/stanczyk-codzienna-porcja-nieszczescia-o-serialach-paradokumentalnych> (dostęp: 06.08.2013).
- Śmiałkowski K. (2013). Prawdziwe życie w telewizji. „Rzeczpospolita”, 115, (P12–13).

FILMOGRAFIA

- Magazyn kryminalny 997* (TVP2, 1986–1993, 1995–2010).
- Zwyczajni niezwyčajni* (TVP1, 1995–2002).
- Decyzja należy do ciebie* (TVP1, 1996–2001).
- Malanowski i partnerzy* (Polsat, 2008-).
- Sędzia Anna Maria Wesołowska* (TVN, 2006–2011).
- Sąd rodzinny* (TVN, 2008–2011).
- Szpital* (TVN, 2013-).
- Trudne sprawy* (Polsat, 2011-).
- Dlaczego ja?* (Polsat, 2010-)
- Pamiętniki z wakacji* (Polsat, 2011–2013)
- Nieprawdopodobne, a jednak* (Polsat, 2012-).
- Ukryta prawda* (TVN, 2012-).
- Zdrady* (TVN, 2013-).
- Świata według Kiepskich* (Polsat, 1999-).
- Jeremy Kyle Show* (ITV, 2005-).