

RZECZ O MEANDRACH GATUNKOWYCH I PRZEMIANACH POLSKICH SERIALI TYPU SOAP OPERA

Krzysztof Arcimowicz

Wydział Pedagogiki i Psychologii
Uniwersytet w Białymstoku

Artykuł poświęcony jest polskim wielo-odcinkowym serialom telewizyjnym, które w XXI wieku notują najwyższe wskaźniki oglądalności¹. Seriale *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Klan*, *Na Wspólnej* są określane jako „telenowela”, „serial obyczajowy”, „telesaga” bądź „opera mydlana” (*soap opera*)². Zaliczanie bardzo podobnych pod względem cech formalnych produkcji telewizyjnych do różnych gatunków jest rzeczą zastanawiającą, skłaniającą do pogłębionej refleksji.

Na ogół telewizyjnym operom mydłanym odmawia się wartości artystycznych i nie zalicza

się ich do kategorii telewizji jakościowej (*quality TV*). Należy jednak pamiętać, że opery mydlane gromadzą przed ekranami telewizorów wielomilionową widownię, wywołują niemałe emocje oraz stanowią dla wielu widzów źródło wiedzy o relacjach społecznych i świecie³, więc – przynajmniej z tych powodów – powinny być analizowane.

W niniejszym artykule chciałbym przedstawić (w odwołaniu do literatury przedmiotu i obserwacji własnych) argumenty świadczące o tym, że niektóre polskie seriale wielo-odcinkowe mają cechy pozwalające zaliczyć je do gatunku opery mydlanej. Ponadto wskażę przyczyny problemów związanych z określeniem przynależności gatunkowej rodzimych seriali. Na wybranych przykładach postaram się też naszkicować, w jaki sposób zmieniły się rodzime seriale typu *soap opera* w XXI wieku oraz jakie strategie stosują twórcy i nadawcy seriali, by utrzymać jak najwyższą oglądalność realizowanych przez nich produkcji.

¹ W okresie od 22.08.2016 do 26.01.2017 w rankingu najpopularniejszych seriali cztery pierwsze miejsca zajmowały *M jak miłość* (z oglądalnością wynoszącą średnio 6,08 mln widzów), *Barwy szczęścia* (3,41 mln), *Na Wspólnej* (2,12 mln), *Klan* (1,95 mln). W zestawieniu nie uwzględniono seriali weekendowych. Warto dodać, że pod koniec lat 90. minionego stulecia i na początku pierwszej dekady XXI wieku niektóre odcinki seriali *Klan* oraz *Na dobre i na złe* gromadziły ponad 10 mln widzów. Jeszcze większą oglądalność notował serial *M jak miłość* – 302. odcinek wyemitowany w 2005 r. przyciągnął przed ekrany telewizorów 12,6 mln osób. Zob. „*M jak miłość*” liderem seriali obyczajowych w sezonie 2016/2017, Wirtualnemedi.pl, 30.01.2017, <http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/najchetniej-ogladane-seriale-m-jak-milosc-barwy-szczescia> (1.12.2017).

² Ze względów stylistycznych będę używał wymiennie terminów „serial typu *soap opera*” i „opera mydlana”.

³ Na temat odbioru społecznego treści seriali i oddziaływania na widzów zob. B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2013, s. 253–377.

Telewizyjna opera mydlana jako gatunek oraz przyczyny zamętu terminologicznego związanego z polskimi serialami typu *soap opera*

Stosowanie terminu „gatunek” w badaniach telewizyjnych sugeruje, że programy da się powiązać w określone kategorie. Zadaniem badań gatunkowych jest wprowadzenie tych podziałów oraz uzasadnienie klasyfikacji. Określenie gatunku pomaga producentom i scenarzystom telewizyjnym w tworzeniu, a odbiorcom w odczytywaniu znaczeń serialu. Zazwyczaj gatunki kształtują się na przestrzeni lat i utrzymują swoje utrwalone konwencje, na przykład dotyczące sposobów kreowania postaci, fabuły, tempa narracji, co nie znaczy, że ich nie modyfikują i nie rozwijają w ramach pierwotnej formy gatunkowej. Często stosowaną praktyką są lokalne odmiany gatunku, które mogą się różnić od pierwowzoru⁴.

Uważam, że polskie seriale wieloodcinkowe, takie jak *Klan*, *Złotopolscy*, *Plebania*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Samo życie* i *Na Wspólnej*, mają dużo cech upodabniających je do gatunku opera mydlana (*soap opera*)⁵, ale nie należy ich traktować jako kopii amerykańskiego pierwowzoru, a tym bardziej określać terminem „telenowela”.

W świetle literatury przedmiotu można powiedzieć, iż podstawową różnicą między telenowelą a serialem typu *soap opera* stanowi to, że historia opowiadana w telenoweli zmierza do z góry zaplanowanego przez producentów końca (tę historię tworzy około 120 odcinków emitowanych w ciągu kilku miesięcy)⁶, natomiast akcja opery mydlanej może ciągnąć się teoretycznie w nieskończoność (najczęściej emisja zostaje zawieszona, gdy serial znacząco traci popularność).

Drugą istotną różnicą jest fakt, że o ile w telenowelach osiłą historii jest miłość dwojga bohaterów, o tyle w operach mydlanych na ogół trudno wskazać wątek główny, są one wielowątkowe (rozgrywa się wiele historii równoległych). W operze mydlanej każdy z wątków może stać się najważniejszy i z tego powodu pojawia się duża liczba protagonistek i protagonistów (kilkanaście lub więcej postaci), natomiast w telenoweli status protagonistki lub protagonisty można przypisać dwóm lub co najwyżej kilku postaciom. W telenowelach wszystko powinno skończyć się dobrze, na ogół ślubem głównych bohaterów, natomiast w operach mydlanych takie zakończenie wątku miłosnego wcale nie jest oczywiste⁷.

Serial typu *soap opera* jest gatunkiem globalnym, ale nie oznacza to, że pod każdą szerokością geograficzną mamy do czynienia z takimi samymi serialami. Telewizyjne opery mydlane pojawiły się na przełomie lat 40. i 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, kiedy nastąpiło przejście od formy radiowej do telewizyjnej⁸. Termin *soap opera* używany był do określenia krótkich (odcinek liczył 15–20 minut), dość rzewnych melodramatycznych form, nadawanych przez stacje telewizyjne kilka razy w tygodniu w godzinach okołopołudniowych. Ale w toku rozwoju gatunku pojawiły nowe formaty: amerykańskie seriale składające się z czterdziestopięciominutowych odcinków, emitowanych raz w tygodniu w paśmie największej oglądalności (tzw. *prime time soap opera*, np. *Dallas*, *Dynastia*) oraz brytyjskie opery mydlane (np. *Coronation Street*, *EastEnders*). Brytyjska odmiana gatunku zrywa z modelem melodramatycznym na rzecz większego realizmu społecznego, rezygnuje

⁴ Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przekł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2008, s. 365–366. Istnieje wiele sposobów określania gatunku, piszą o tym autorzy zachodni, np. Jane Feuer i Jeremy Butler, oraz polscy badacze, m.in. Tadeusz Miczka i Wiesław Godzic. Gatunek jest pojęciem złożonym, jego dogłębne wyjaśnienie znacznie przekroczyłoby ramy artykułu, dlatego postanowiłem przedstawić jedynie zarys pojęcia.

⁵ Ostatecznie można określić wymienione powyżej polskie produkcje wieloodcinkowe jako seriale obyczajowe, lecz taka taksonomia wydaje się tyleż poprawna, co nieprecyzyjna. Termin „serial obyczajowy” stał się pojęciowym workiem, który niewiele już komunikuje.

⁶ Gatunek telenowela powstał i ukształtował się w krajach Ameryki Łacińskiej.

⁷ Zob. np. M.E. Brown, *The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment*, „Australian Journal of Cultural Studies” 4(2)/1987, s. 4; D. Hobson, *Soap Opera*, Cambridge 2003, passim; J. Butler, *Television. Critical Methods and Applications*, New Jersey, London 2007, s. 40–48; M.G. Cantor, S. Pingree, *Opera mydlana*, przekł. E. Krasieńska, „Dialog” 4/1997, s. 116–124; P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006, passim.

⁸ Telewizyjne opery mydlane stanowiły w pewnym zakresie kontynuację emitowanych cyklicznie audycji radiowych, opowiadających o życiu zwykłych ludzi. Ironiczne określenie „soap opera” przylgnęło w latach 30. XX wieku do programów radiowych, ponieważ często sponsorami audycji byli producenci środków czystości. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013, s. 115.

z przesadnego wyolbrzymiania emocji i gestów, które charakteryzuje wiele amerykańskich oper mydlanych. Treści brytyjskich oper mydlanych wykazują małe podobieństwo do plutokratycznego świata przedstawionego w *Dallas* czy *Dynastii*⁹.

Badania przeprowadzone w latach 90. XX wieku w pięciu krajach europejskich (Grecji, Holandii, Niemczech, Szwecji i Wielkiej Brytanii), dotyczące najbardziej popularnych lokalnych oper mydlanych, pokazały, że różnią się one od produkcji pochodzących ze Stanów Zjednoczonych. Seriale te zachowują jakiś stopień podobieństwa formalnego, ale nie identyczność, ponadto zawsze są wypełniane lokalnymi treściami¹⁰.

Zanim w Polsce pojawiły się telewizyjne *soap opery*, istniały rodzinne sagi radiowe: *W Jezioranach* i *Matysiakowie*. Pierwszą telewizyjną operą mydlaną był *Klan*, którego emisję telewizja publiczna rozpoczęła w 1997 roku. W następnych latach pojawiły się kolejne seriale należące do tego gatunku: *Złotopolscy*, *M jak miłość*, *Plebania*. Sukces, jaki odniosły te produkcje, zachęcił największe stacje komercyjne w Polsce do poszerzenia swojej oferty. Od 2002 roku widzowie mogli oglądać polsatowską operę mydlaną *Samo życie*, a od 2003 roku TVN-owski serial *Na Wspólnej*¹¹.

Klan jest rodzimą produkcją, ale jego twórcy wzorowali się na amerykańskich operach mydlanych, a przede wszystkim na cieszącym się dużą popularnością serialu *Dynastia*, emitowanym w latach 1990–1993 przez stację TVP1. W *Klanie* widoczne są intertekstualne zapożyczenia. Pierwsza polska opera mydlana, mimo że nie ma plutokratycznego rysu charakterystycznego dla produkcji amerykańskiej, ze względu na tytuł i zogniskowanie fabuły na losach wielopokoleniowej rodziny była nazywana polską *Dynastią*, a do

Moniki Ross, jednej z głównych bohaterek *Klanu*, przylgnęło określenie „polska Alexis” (w nawiązaniu do protagonistki serialu *Dynastia* Alexis Carrington).

Polskie produkcje typu *soap opera* charakteryzuje: 1) wielowątkowość; 2) duża liczba protagonistek i protagonistów; 3) brak narracyjnego zamknięcia; 4) oparcie scen na dialogu; 5) realizowanie scen najczęściej w przestrzeniach zamkniętych; 6) dość wyrazisty dydaktyzm; 7) eksponowanie miłości i szczęścia rodzinnego jako najważniejszych wartości; 8) osadzenie fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych; 9) długość odcinka od 20 do 50 minut¹². Fabuła polskich oper mydlanych rozgrywa się głównie w Warszawie (*M jak miłość*, *Klan*, *Na Wspólnej*, *Samo życie*) lub na obrzeżach Warszawy (*Barwy szczęścia*), rzadziej w małych miastach (*Plebania*). Zdarza się, że w tym samym serialu akcja toczy się równolegle w stolicy i małej miejscowości (np. *M jak miłość*, *Złotopolscy*).

Większość protagonistek i protagonistów polskich oper mydlanych to osoby dość dobrze sytuowane, reprezentujące klasę średnią. Przeważają postacie w średnim wieku lub młode, legitymujące się w większości przypadków wykształceniem wyższym, żyjące w rodzinach dwupokoleniowych. Protagonisci najczęściej są specjalistami wykonującymi pracę umysłową (głównie lekarzami), przedsiębiorcami lub menedżerami. Gros protagonistek pracuje umysłowo, ale na ogół zajmują niższe stanowiska niż mężczyźni. Sporo głównych bohaterek jest pracownicami administracyjno-biuroowymi lub pracuje w sektorze handlu i usług. Kobiety mają na ogół niższe dochody niż mężczyźni.

Omawiane w niniejszym artykule polskie wieloodcinkowe seriale, które powstały w latach 90. i na początku XXI wieku, ze względu na swoje cechy najbardziej przypominają opery mydlane i do tego gatunku powinny być zaliczane. Jednak w kwestii taksonomii rodzimych produkcji serialowych w opracowaniach naukowych, na wortalach internetowych poświęconych seria-

⁹ D. Hobson, *Soap Opera...*, passim; J. Feuer, *Badania gatunków*, [w:] R.C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przekł. E. Stawowczyk, Kielce 1998, s. 150–151.

¹⁰ T. Liebes, S. Livingstone, *European Soap Operas. The Diversification of a Genre*, [w:] D. McQuail, P. Golding, E. de Bens (red.), *Communication Theory and Research. An EJC Anthology*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2005, s. 235–254.

¹¹ Nie wszystkie analizowane w niniejszym artykule polskie seriale są oryginalnymi rodzimymi pomysłami. Produkcje *Na Wspólnej* oraz *Na dobre i na złe* to adaptacje formatów niemieckich, ale przystosowane do polskich realiów społeczno-kulturowych.

¹² Por. K. Arcimowicz, *Determinants of the Content and Creation of Modern Television Series. Selected Issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 3(1)/2016, s. 105–107.



M jak miłość (2000–), fot. TVP SA

lom, a także w prasie zamieszczającej program telewizyjny panuje zamęt. Jak sądzę, ten stan ma kilka przyczyn. Po pierwsze, wiąże się z ogólnym problemem określania gatunków telewizyjnych. Po drugie, wynika ze specyfiki polskich wieloodcinkowych produkcji serialowych, które nie są do końca gatunkowo „czyste” – wprawdzie mają najwięcej cech oper mydlanych, ale powolne tempo narracji i przesadna emocjonalność postaci uwidaczniająca się w wielu dialogach może nasuwać skojarzenia z telenowelą¹³. Po trzecie, chaos terminologiczny jest spowodowany brakiem dostatecznej wiedzy autorek i autorów opracowań na temat seriali telewizyjnych. Wreszcie zakorzenienie się w mediach i polskiej refleksji poświęconej wieloodcinkowemu serialowi terminu „telenowela” jest związane z tym, iż określenie „opera mydlana” ma pejoratywny wydźwięk i uchodzi za dość pogardliwe, w związku z czym żaden z polskich producentów i nadawców nie chce stosować (choć w wielu przypadkach byłby to termin najbardziej adekwatny) do swoich seriali miana opery mydlanej.

Ciekawą propozycję – będącą, można powiedzieć, rozwiązaniem kompromisowym – stanowią rozważania filmoznawczynie Alicji Kisielewskiej zamieszczone w książce zatytułowanej *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*. W omawianej pracy znajduje się analiza trzech seriali: *Klanu*, *Złotopolskich* i *M jak miłość*. Autorka nazywa je polskimi „tele-sagami rodzinnymi” i przedstawia zestaw cech formalnych gatunku, wskazujący na duże podobieństwo telesag do opery mydlanej. Kisielewska zwraca jednak uwagę na fakt, że polskie telesagi nie są kalkami produkcji zachodnich¹⁴.

Przemiany polskich oper mydlanych oraz „gra” twórców i nadawców seriali z odbiorcami

Ewolucja gatunków, jak i poszczególnych seriali należących do określonego gatunku jest procesem naturalnym. Twórcy modyfikują pewne elementy konwencji gatunkowej, wprowadzają nowe wątki i treści, zmieniają częstotliwość

i porę emisji, a także sposoby dystrybucji seriali. Wszystkie te działania są podejmowane głównie z myślą o utrzymaniu jak najwyższej oglądalności. Producenci, scenarzyści i nadawcy wprowadzają nowe rozwiązania i przyglądają się uważnie reakcji widzów. Można powiedzieć, iż jest to swoista gra prowadzona przez twórców i nadawców seriali z odbiorcami.

Polskie seriale typu *soap opera* emitowane od kilkunastu (np. *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Na Wspólnej*) lub ponad 20 lat (*Klan*) na ogół nie zmieniły znacząco swych konwencji gatunkowych, ale nie znaczy to, że nie uległy żadnym przeobrażeniom. Najbardziej widoczne jest umieszczanie nowych treści i wątków, które w założeniu mają wzbudzić zaciekawienie i przyciągnąć uwagę odbiorców. Przykładem mogą być wątki związane z nieheteroseksualnością, ale są one wprowadzane z dużą ostrożnością. Narracja jest dość często konstruowana w taki sposób, że orientacja seksualna postaci jest trudna do ustalenia. Czasami twórcy rodzimych oper mydlanych sięgają po strategię queerbaitingu, która polega na „wabieniu” queerowej publiczności¹⁵. Należy jednak dodać, że w przypadku tradycyjnych seriali, w przeciwieństwie do niektórych *post-soapów*¹⁶ zogniskowanych na relacjach jedнопłciowych (jak np. *Queer as Folk*), głównym adresatem wątków queerowych nie są osoby nienormatywne seksualnie, lecz raczej ogół publiczności.

W latach 1990–2012 w polskich serialach typu *soap opera* (*M jak miłość*, *Klan*, *Na Wspólnej*, *Barwy szczęścia*, *Na dobre i na złe*) pojawiło się blisko dwadzieścia postaci o nienormatywnej orientacji seksualnej, wśród nich zdecydowaną

¹³ Ciekawym przykładem hybrydy gatunkowej jest serial *Na dobre i na złe*, który ma cechy opery mydlanej i serialu medycznego, w związku z tym można tę produkcję określić jako serial medyczny typu *soap opera*.

¹⁴ A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków 2009, passim.

¹⁵ Por. A. Kobus, *Podtekst zamiast reprezentacji. Queerbaiting jako strategia sprzedaży*, [w:] D. Bruszewicz-Przytuła, M. Cichmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, *Seriale w kontekście kulturowym. Dyskurs, konwencja, reprezentacja*, Olsztyn 2017, s. 144–145.

¹⁶ Na przełomie XX i XXI w. pojawiły się amerykańskie produkcje, które medioznawcy zaczęli określać jako „neoseriale”, „nową generację seriali telewizyjnych” lub *post-soap*. Nowe seriale, mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, w wielu przypadkach radykalnie z tym dziedzictwem zrywają. Zob. np. M. Filiciak, B. Giza, *Wstęp*, [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa 2010, s. 7–9; E. Kaja, *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2/2014, s. 65–66.

większość stanowili mężczyźni¹⁷. W latach 90. i na początku pierwszej dekady XXI wieku w większości przypadków ukazywano osobę homoseksualną (geja lub lesbijkę) jako postać antypatyczną i negatywną, wykorzystującą do swoich celów inną osobę homoseksualną (tej samej płci) lub próbującą rozbić małżeństwo w celu uwiedzenia jednego z małżonków. W późniejszym okresie dominująca strategia przedstawiania nienormatywnej tożsamości seksualnej w polskich operach mydlanych polegała na zaprezentowaniu relacji między trójką bohaterów: heteroseksualną kobietą i mężczyzną mającym problem z określeniem swoich preferencji seksualnych (lub próbującym leczyć swoje kompleksy przy pomocy kobiety) oraz między nim a jego homoseksualnym partnerem. Trzecim sposobem prezentacji homoseksualności jest przedstawienie zadeklarowanego i nieszczęśliwego (z powodu niemożności znalezienia odpowiedniego partnera) geja, który staje się najlepszym przyjacielem heteroseksualnej kobiety. Pod koniec pierwszej dekady obecnego stulecia pojawił się nowy – choć niepozbowiony do końca stereotypowego spojrzenia na homoseksualność – sposób prezentacji gejów tworzących przez kilka lat szczęśliwy związek¹⁸. Mam na myśli serial *Barwy szczęścia*, w którym od 2008 roku występuje homoseksualny bohater – Władek Cieślak. Jego relacja z Maćkiem została zwieńczona symbolicznym ślubem¹⁹. Splot okoliczności sprawił, że związek uległ rozpadowi, a w premierowych odcinkach emitowanych w 2016 roku Władek poznaje nowego partnera – Dariusza Janickiego.

Kolejnymi przykładami wprowadzania do polskich seriali typu *soap opera* kontrowersyjnych kwestii społecznych, obliczonych głównie na

przyciągnięcie uwagi widzów, są wątki związane z transseksualnością (*Samo życie, Na dobre i na złe, Klan*)²⁰ oraz kazirodztwem. W 2017 roku scenarzyści *Klanu* umieścili w serialu relację Jaśka Rafalskiego z jego ciotką. Oboje są w podobnym wieku i początkowo nie mają pojęcia, że są spokrewnieni. Kiedy dowiadują się prawdy, nie przestają się spotykać. Łączące ich uczucie jest silne i postanawiają, pomimo nieprzychylności rodziców, kontynuować związek.

Jedną ze strategii stosowanych przez twórców polskich oper mydlanych jest intertekstualność. Ciekawym przykładem zapożyczenia z serialu medycznego typu *post-soap* do serialu medycznego typu *soap opera* jest produkcja *Na dobre i na złe*. W 2011 roku pojawił się nowy (anty)bohater Andrzej Falkowicz, który wyraźnie nawiązuje do protagonisty amerykańskiej produkcji *Dr House*. Falkowicz jest egocentrykiem, socjopatą i autokratą, ma nieuregulowane relacje rodzinne, ale jednocześnie daje się poznać jako świetny chirurg. Postać Falkowicza jest kontrowersyjna, ale podobnie jak House przykuwa uwagę i wyróżnia się na tle dość cukierkowych – w większości przypadków – bohaterów polskich oper mydlanych.

Warto zwrócić uwagę na zmianę czołówek w polskich serialach typu *soap opera*. Dobrą ilustrację zagadnienia może stanowić *M jak miłość*. Przez ponad dekadę głównym motywem czołówki pozostawał kadr z czarno-białą fotografią wielopokoleniowej rodziny Mostowiaków. Obecnie czołówka jest o wiele bardziej dynamiczna i pogodna. Postacie przedstawione w nowej czołówce są w zdecydowanej większości młode i w średnim wieku, noszą ubrania w pastelowych kolorach, uśmiechają się, przytulają do siebie. Podobne przeobrażenia możemy zaobserwować w czołówkach innych popularnych seriali (*Na Wspólnej, Barwy szczęścia*). Powodem opisywanych zmian oraz wprowadzenia do polskich oper mydlanych większej niż kilkanaście lat temu liczby postaci w młodym wieku jest próba zawalczania twórców seriali o młodych widzów²¹.

¹⁷ Zob. K. Tomasik, *Demoniczny „Klan”*. Geje i lesbijki w polskich serialach, „Replika” 7/2007, s. 4; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*, s. 397.

¹⁸ Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*, s. 409–412.

¹⁹ Wątek dotyczący związku Władka Cieślaka z Maćkiem był różnie odbierany przez widzów *Barw szczęścia*. W 2013 r. przeprowadziłem analizę 90 wpisów zamieszczonych na oficjalnym forum serialu administrowanym przez Telewizję Polską. Większość forumowiczek i forumowiczów akceptowała wątek gejowski, choć nierzadko mieli oni zastrzeżenia co do sposobu pokazywania relacji Maćka i Władka (na ogół drażniły ich przekłamania nieodpowiadające rzeczywistości społecznej). Wątek „Władek i Maciek”, <http://forum.tvp.pl/index.php?topic=38108.0> (19.10.2013).

²⁰ Por. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*, s. 414–418.

²¹ Podobne zmiany zaobserwowano w brytyjskich operach mydlanych. Zob. D. Hobson, *Soap Opera...*, s. 100–103.

Przemiany technologiczne, ekspansja internetu i zmieniający się sposób oglądania seriali wymusza na producentach i nadawcach oper mydlanych zmianę sposobu dystrybucji. Nadal telewizja pozostaje podstawowym medium nadawania seriali typu *soap opera*, ale polskie opery mydlane można też oglądać *via* Internet (po obejrzeniu kilku komercyjnych reklam lub uiszczeniu niewielkiej opłaty). Taką drogę dotarcia do publiczności obrała w obecnej dekadzie telewizja publiczna i największe stacje komercyjne (Polsat, TVN)²².

Warto też zwrócić uwagę na (nie zawsze udane) działania nadawców, którzy w pogoni za jak największymi wpływami z reklam decydują się na zastąpienie starszego formatu nowym. Ilustrację polityki „optymalizacji ekonomicznej” może stanowić zachowanie nadawcy publicznego. Telesaga *Plebania* mimo stosunkowo wysokich wskaźników oglądalności (głównie wśród mieszkańców małych miast i wsi znajdujących się w średnim wieku i wśród starszych osób), została na początku 2012 roku zdjęta z anteny i zastąpiona serialem *Galeria*²³, którego akcja rozgrywa się w dużej aglomeracji miejskiej, a głównymi bohaterkami i bohaterami są w większości osoby dość dobrze sytuowane. Zarządzający telewizją publiczną liczyli na to, że nowy program zdobędzie większe uznanie w tak zwanej kategorii komercyjnej widzów (między 16. a 49. rokiem życia) mieszkających w dużych miastach i dzięki temu przysporzy telewizji wyższe wpływy z reklam. Nie chodzi tylko o bloki reklamowe emitowane przed serialem i po nim, ale także o lokowanie produktu (*product placement*). Ten eksperyment nie powiódł się, ponieważ serial *Galeria* nie przyniósł stacji TVP1 spodziewanych zysków i po wyemitowaniu 175 odcinków (co jak na operę mydlaną jest liczbą skromną) został usunięty z ramówki telewizyjnej.

²² Ciekawym zagadnieniem wydaje się to, jak liczną grupę stanowią odbiorcy korzystający z internetu lub nośników pamięci, oglądający kilka odcinków ulubionej opery mydlanej pod rząd. Binge-watching jest charakterystyczny dla publiczności neoseriali, ale nie wiemy, na jaką skalę występuje wśród widzów tradycyjnych produkcji serialowych.

²³ Serial *Galeria* jest adaptacją włoskiej opery mydlanej *Centovetrine*.

Nieczystość gatunkowa we współczesnej telewizji (przynajmniej na obszarze tworzenia seriali) staje się raczej regułą, a nie odstępstwem od niej. Jak twierdzi Wiesław Godzic, teoria telewizji dość wczesnie pozbyła się nadziei na dokonanie niebudzących wątpliwości taksonomii związanych z gatunkiem²⁴. Dynamiczna natura produkcji telewizyjnej, ekspansja nowych technologii i mediów sprawia, że stare gatunki i podgatunki ustawicznie są konstruowane i rekonstruowane w nowych kombinacjach²⁵. Niemniej trudności związane z określaniem gatunku nie mogą być wystarczającym usprawiedliwieniem tworzenia niepoprawnych taksonomii, gdyż skutkuje to chaosem i zaburzeniem komunikacji.

Trudno powiedzieć, jaki los w najbliższych latach czeka polskie opery mydlane. Najprawdopodobniej większość z nich nie zniknie szybko z anteny, ale zmieniające się oczekiwania publiczności (o czym świadczy sukces *Dr. House'a*, *Dextera*, *Gry o tron*, *House of Cards* i wielu innych *post-soapów*)²⁶ zmuszają twórców i nadawców tradycyjnych seriali do poszukiwania nowych rozwiązań.

W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że polskie opery mydlane to ulubione programy telewizyjne starszego i po części średniego pokolenia, natomiast seriale nowej generacji są oglądane głównie przez widzów młodych oraz w średnim wieku. O ile do niedawna mieliśmy do czynienia z soapmanią – tak w latach 90. XX wieku wielką popularność oper mydlanych określił medioznawca Robert C. Allen²⁷ – o tyle obecnie należy mówić także o drugim, równoległym i wciąż przybierającym na sile zjawisku, które można nazwać post-soapmanią.

²⁴ Zob. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 20–37.

²⁵ Por. S. Hall, *Serial telewizyjny albo obłaskawianie świata (kilka wstępnych uwag krytycznych)*, „Przekazy i Opinie” 2/1979.

²⁶ Trudno oszacować rzeczywistą liczbę odbiorców post-soapów, gdyż w przeciwieństwie do oper mydlanych są oglądane głównie *via* internet, nierzadko na „półlegalnych” platformach internetowych. Dodatkową trudność w ustaleniu liczby widzów neoseriali stanowi fakt, że seriale są ściągane z sieci, następnie kopiowane na nośniki pamięci i „redystrybuowane”.

²⁷ R.C. Allen, *Introduction*, [w:] R.C. Allen (red.), *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, London, New York 1995, s. 2.



Barwy szczęścia (2007–), fot. TVP SA

ABSTRACT

ON THE MEANDERS OF GENRE AND THE TRANSFORMATION OF POLISH SOAP OPERAS

Krzysztof Arcimowicz

The purpose of the paper is to analyse the qualities and genre of the most popular Polish soap operas and to demonstrate that labelling them as telenovelas is not correct. The incorrect taxonomy results mainly (but not exclusively) from the impurity of genre, which is rather a rule than an exception in TV productions, and from problems with determination of genres. Using selected examples, I will demonstrate how the Polish soap operas have changed in this century. These changes, related, inter alia, with the introduction of new plots and characters, are a consequence of the broadcasters' and show creators' desire to keep ratings as high as possible.

Keywords: genre, TV soap opera, Polish soap operas, theory of television, TV show creators and broadcasters, audience.