

Artur Borowiecki

<https://orcid.org/0000-0003-2170-5600>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Zmieniający się paradygmat opowiadania we współczesnych serialach grozy

Słowa kluczowe: współczesny serial, narracyjna złożoność, postmodernizm, serial jakościowy, telewizja jakościowa

Key words: contemporary drama series, narrative complexity, postmodernism, quality series, quality television

Wstęp

Od niespełna dwu dekad można obserwować gwałtowny wzrost liczby produkcji serialowych¹, w większości zaliczanych do seriali jakościowych (ang. *quality TV series*). Spowodowane jest to zmianą polityki stacji kablowych, które od lat dziewięćdziesiątych zaczęły kierować swoje propozycje do wąskiego grona odbiorców, odchodząc od polityki realizowania programów dla wszystkich. Brak konieczności schlebienia gustom masowego odbiorcy, ograniczenie cenzurowania programów nadawanych przez stacje kablowe, naturalistyczne prezentowanie przemocy i seksu, a także moralna niejednoznaczność postaci – wszystko to przekłada się na większą swobodę twórczą, zarówno reżyserów, jak i scenarzystów „małego ekranu”. To z kolei przyciąga do telewizji twórców kojarzonych z filmami fabularnymi, którzy przenoszą swoje doświadczenia na grunt serialowy (Feuer 2011). Stosują nowe środki stylistyczne, poszerzając tak zwaną gramatykę opowiadania, a także eksperymentują z ukonstytuowanymi na początku istnienia telewizji schematami narracyjnymi seriali, co w konsekwencji prowadzi do daleko idących zmian w paradygmacie opowiadania. Dominujący tryb narracji serialowej, który regularnie wykorzystywano w produkcjach epizodycznych, z powtarzalną strukturą fabularną i konstrukcją postaci, jest w coraz mniejszym stopniu eksploatowany, czasami wręcz zaliczany, jak zauważa Justyna Bucknall-Hołyńska (2017), do tak zwanej telewizji śmieciowej (ang. *trash tv*). W odniesieniu do współczesnych seriali badacze są

¹ Liczba amerykańskich produkcji serialowych wzrosła z 182 seriali w 2002 roku do 532 seriali w 2019 roku (2015 rok – 419 seriali; 2016 rok – 455 seriali; 2017 rok – 484 seriali; 2018 rok – 495 seriali). Źródło danych: McAlone (2016), Rodriguez (2020).

zgodni co do tego, że pojawił się nowy paradygmat opowiadania telewizyjnego², przez Jasona Mittella określony terminem „złożona narracyjność” (ang. *narrative complexity*)³. Filmoznawca, definiując go, wskazuje między innymi na: brak czystości gatunkowej, pogłębiony rys psychologiczny bohaterów, dominację fabuły nad melodramatycznymi relacjami między postaciami czy, co najważniejsze, wielowątkową budowę z dominantą głównej osi narracyjnej (Mittell 2011: 166–172). Innowacje w neoserialach nie dotyczą tylko formy, ale również treści serialowych – w swoich narracjach twórcy podejmują kontrowersyjne tematy, których wcześniej starano się nie pokazywać na „małym ekranie”.

Wśród seriali, na podstawie analizy których ukonstytuowano nowy paradygmat opowiadania, należy wymienić tak zwaną wielką czwórkę serialową: *Rodzinę Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007), *Prawo ulicy* (*The Wire*, 2002–2008), *Breaking Bad* (2008–2013) oraz *Mad Men* (2007–2015). Poza serialem *Mad Men* (dramat) pozostałe produkcje zalicza się do seriali kryminalnych⁴, natomiast w niniejszym artykule zostanie podjęty temat zmian, jakie zaszły w serialach grozy. Czy te również można zaliczyć do seriali złożonych narracyjnie, czy ich twórcy jedynie powielają schematy, z których korzystano w epizodycznych narracjach serialowych? Powyższe zagadnienia zostaną omówione na przykładzie paru produkcji amerykańskich: *Buffy, postrach wampirów* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003), *Żywe trupy* (*The Walking Dead*, 2010–), *American Horror Story* (2011–) i *Channel Zero* (2016–2018) oraz serialu amerykańsko-brytyjskiego *Dom grozy* (*Penny Dreadful*, 2014–2016). Wszystkie one otrzymały pozytywne opinie ze strony krytyków zajmujących się filmami, w tym serialami, jak i osiągnęły sukces komercyjny.

Neoserialowy horror

Wśród charakterystycznych cech neoseriali wymienia się hybrydyzację gatunkową. Scenarzyści, rozpisując wielogodzinne narracje, łączą elementy różnych gatunków w celu utrzymania zainteresowania widza fabułą – na przykład grozę z dramataми rodzinnymi (*American Horror Story*) czy z motywami komediowymi (*Buffy, postrach wampirów*). Pewne wyznaczniki jednego z gatunków są pomimo to wyraźnie eksponowane, przez co można mówić o dominujących cechach określonego stylu w konkretnym serialu. Jakże zatem cechy formalne w serialach grozy są elementami nadrzędnymi względem pozostałych? Reprezentatywny wytwór kwalifikowany jako horror ma przede wszystkim budzić

² Temat serialowych struktur narracyjnych w swych pracach podejmują między innymi Jason Mittell, Robert J. Thompson oraz Steven Johnson.

³ Termin został użyty przez J. Mittella w artykule *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, opublikowanym w czasopiśmie „The Velvet Light Trap” w 2006 roku, nr 58. W podręczniku *Complex TV: The Poetics of Television Storytelling* (Mittell 2015) badacz wprowadza termin „złożona telewizja” (ang. *complex TV*), często używany wymiennie z terminem „złożona narracyjność”.

⁴ Gatunki określono na podstawie bazy filmowej IMDb.

w odbiorcy grozę i niepokój. Noël Carroll jako jedną z cech charakterystycznych horroru wymienia występowanie potworów. W jego interpretacji to duchy, demony, „[...] których istnienie nie jest możliwe zgodnie z aktualnym stanem wiedzy” (Carroll 2004: 55). Tym samym jako element nadrzędny, określający gatunek serialowej grozy, można potraktować „[...] powiązanie horroru z potworem” (Carroll 2004: 36). Pomimo zaistnienia elementów komediowych czy budowania w tle dramatów rodzinnych nieodzowne jest pojawienie się potwora typu zombie, wampir czy poltergeist (złośliwy duch) jako wyznacznika serialowego gatunku grozy.

Tego typu produkcje emitowano w telewizji od wczesnego okresu jej upowszechnienia (przykładowo *Lights Out*, 1946–1952; *Tales of Tomorrow*, 1951–1953). W większości były to seriale epizodyczne o strukturze zamkniętej. Oznacza to, że wszelkie linie narracyjne przypisano do danego odcinka i rozwiązywano je wraz z końcem epizodu. Do innej grupy należały antologie, czyli seriale, których odcinki bądź sezony łączy główny wątek, motyw przewodni, ale występują w nich inni bohaterowie, akcja dzieje się w innym czasie itd., spoiwem natomiast jest miejsce akcji, aktorzy czy też, jak w omawianym przypadku, gatunek grozy (Creeber 2004: 8). Do takich wytworów należą: *Strefa mroku* (*The Twilight Zone*, 1959–1964, 1985–1989, 2002–2003, 2019–), *Opowieści z ciemnej strony* (*Tales from the Darkside*, 1983–1988) oraz *Opowieści z krypty* (*Tales from the Crypt*, 1989–1996).

Pomimo eksperymentów ze strukturami narracyjnymi podejmowanych w latach osiemdziesiątych – były to głównie produkcje MTM Enterprises, *Posterunek przy Hill Street* (*Hill Street Blues*, 1981–1987) czy *St. Elsewhere* (1982–1988) – seriale grozy pozostawały poza zainteresowaniem scenarzystów tworzących nowe reguły opowiadania. W filmach, które na stałe wpisały się na listę słynnych seriali grozy, jak choćby *Opowieści z krypty*, nadal korzystano z tradycyjnych narracji epizodycznych. Przełomowym wydarzeniem okazała się produkcja *Buffy, postrach wampirów*, wymieniana przez Mittella (2011) jako jedna z tych, które umożliwiły ukonstytuowanie nowego paradygmatu opowiadania. Jej twórcy skorzystali z nowatorskich środków dramaturgicznych, jak choćby zaburzenia w chronologii opowiadania czy kontynuowanej narracji. Warto również odnotować datę premiery tego serialu, czyli 1997 rok. Pomimo tego, że datę rozpoczęcia emisji serialu *Rodzina Soprano* (1999) przyjmuje się jako początek „złotej ery” w dziejach telewizji⁵, to jednak między innymi w *Buffy...* najwcześniej wykorzystano elementy złożonej narracyjności. Po emisji *Buffy...* kolejni twórcy podążyli ścieżką wytyczoną przez twórcę serialu, Jossę Whedona. Zgodnie z nowymi wyznacznikami opowiadania scenarzyści wprowadzili inny rodzaj hierarchiczności dla poszczególnych wątków serialowych. O ile produkcje epizodyczne charakteryzuje dominanta wątków zamkniętych (ang. *self-contained*), to w neoserialach twórcy wprowadzają ciągłość fabularną dla niektórych wątków w czasie trwania całego sezonu. Zauważalne jest jednak

⁵ Dokładnie trzeci „złoty okres”. Dwa poprzednie „złote okresy” telewizji to lata 1947–1961 oraz 1981–1994 (za: Thompson 1997).

przy tym zróżnicowanie w schematach kontynuowanych, gdyż w niektórych serialach grozy korzysta się z tak zwanej mocnej serializacji (ang. *heavily serialized*). Narracja zostaje wówczas oparta na głównej osi dramaturgicznej oraz licznie uzupełniających ją wątkach kontynuowanych w czasie całego sezonu, jak w *Stranger Things* (2016), *Channel Zero: Candle Cove* (2016) czy *Domu grozy*. W drugim przypadku występuje stała oscylacja między długotrwałym rozwojem linii fabularnej (metafabuły) a odcinkami stanowiącymi zamkniętą całość. Jako przykład można wymienić seriale: *Nie z tego świata* (*Supernatural*, 2005–2020), *Buffy, postrach wampirów* oraz *Czysta krew* (*True Blood*, 2008–2014). W ich przypadku twórcy w każdym odcinku eksponują dominantę tematyczną, zazwyczaj w postaci „potwora tygodnia”, a jednocześnie każdy sezon czy nawet cała seria posiada wątek główny, będący spoiwem dla poszczególnych odcinków. Bez względu na zastosowany typ konstrukcji, jak zauważa Glen Creeber (2004: 9), zachodzi budowanie długotrwałej relacji z bohaterami, co wpływa na rodzaj „intymności” pomiędzy widzem a głównymi postaciami.

Strategie narracyjne w neoserialach

Kolejnym charakterystycznym elementem neoseriali jest zastosowanie wewnątrzodcinkowych strategii dyskursywnych (Mittell 2011: 172). Zabieg ten polega na przełamaniu konwencjonalnego stylu obrazowania nowatorskimi technikami. Dla przykładu: w dziesiątym odcinku czwartego sezonu serialu *Buffy, postrach wampirów* twórcy świadomie ograniczają dialogi i diegetyczne dźwięki, stosując konwencję ciszy. Forma wynika z treści serialowej, gdyż w miasteczku pojawia się monstrum kradnące ludziom słuch. W trzynastym odcinku trzeciej serii twórcy wprowadzają niestereotypowy dla serii punkt widzenia, obrazując wydarzenia serialowe z perspektywy zwykłego przechodnia. W trakcie kręcenia siódmego odcinka w szóstym sezonie twórcy skorzystali z gatunku musicalowego. W wybranych scenach taniec zostaje skorelowany z warstwą narracyjną serialu, a bohaterowie część swoich kwestii wyśpiewują. Dla podkreślenia efektu scen musicalowych dodatkowo zastosowano efekt panoramicznego formatu *letterbox*⁶ (jeden odcinek serii, w którym skorzystano z tej techniki). Wyraziste przełamanie konwencji opowiadania jest zauważalne w szesnastym odcinku siódmego sezonu, który jest stylizowany na paradokument. Wydarzenia fabularne widz poznaje „oczami kamery”, kiedy jedna z postaci próbuje nakręcić dokument związany z tajemniczymi zajściami w miasteczku.

O ile wymienione powyżej przykłady dotyczą zaburzeń konwencji opowiadania na poziomie odcinka, to w przypadku szóstego sezonu serialu grozy *American Horror Story*, czyli *American Horror Story: Roanoke*, przełamanie formy następuje dokładnie w połowie trwania sezonu. Przez pierwsze pięć odcinków twórcy stylizują go na paradokument mający obrazować koszmar

⁶ Efekt *letterbox* powstaje, kiedy obraz ma większy stosunek szerokości do wysokości niż ekran, na którym jest wyświetlany (zazwyczaj obraz 16:9 wyświetlany na ekranie 4:3).

z okolic tytułowego Roanoke. Główni bohaterowie opowiadają o swoim pobycie w nawiedzonym domu, a fikcyjni aktorzy odtwarzają ich relację. W drugiej części serialu fikcyjni aktorzy powracają do nawiedzonego domu, gdzie stają się ofiarami duchów. Współczesne sekwencje są realizowane w stylu kryminalnych paradokumentów, z kolei doświadczenia z nieodległej przeszłości są przedstawiane w tradycyjnej filmowej formie.

Kolejny wyznacznik neoserialowych produkcji to występowanie tak zwanych narracji zakłóconych, przywodzących na myśl nowatorskie zabiegi stosowane przez twórców postmodernistycznych⁷. Mittell (2011) tego typu chwyt łączy ze zjawiskiem łamania klarowności czasu fabularnego. Jednak zaburzenia w warstwie temporalnej seriali (futurespekcje, retrospekcje, przeskoki czasowe) nie służą uzupełnianiu luk fabularnych, tak jak narracje wyjaśniające (Mittell 2011: 171), a pełnią funkcję dezinformującą widza celem jego głębszego zaangażowania w fabułę serialu (Mittell 2011: 167, 173). Tego typu sceny są wprowadzane do seriali bez wyraźnych sygnałów naprowadzających, wywołując dysonans poznawczy, przez co widz ulega właśnie chwilowej dezinformacji. Samo zaburzanie linearności opowiadania pojawiało się w serialach grozy od samego początku istnienia telewizji (na przykład *Tales of Tomorrow*), jednak, jak podkreśla Mittell (2011: 171), zaburzenia chronologii są obecnie „[...] wykorzystywane tak często i regularnie, że stają się normą”.

Niechronologiczne prezentowanie zdarzeń fabularnych stosowane obecnie w serialach grozy można podzielić na kilka rodzajów. W kolejnych odcinkach *Buffy...* twórcy oszczędnie używają retrospekcji. W większości epizodów nie stosują ich, a wszelkie odniesienia do przeszłości są zazwyczaj werbalne, o ile nie wnoszą znaczących informacji o fabule. Retrospekcje w poszczególnych odcinkach można podzielić na dwa typy: sceny wplatanie w sekwencje wydarzeń, które widz spodziewa się zobaczyć, oraz tak zwane flashbacki, czyli krótkie, pojedyncze ujęcia „migawkowe”, określane jako retrospekcje punktowe. Te zazwyczaj są wprowadzane spontanicznie i często wynikają z dysfunkcyjności bohaterów po spotkaniu z potworami.

Nieco odmienny aspekt zakłócenia linearności opowiadania znalazł swój wyraz w serialu *Żywe trupy*. Twórcy w pierwszym odcinku, po wydarzeniach ekspozycyjnych, pomijają kilka miesięcy serialowej historii, aby sukcesywnie odkrywać rozgrywające się wówczas epizody w miarę rozwoju wydarzeń fabularnych. W tym przypadku następuje skorelowanie dwóch narzędzi dramatycznych: elipsy czasowej dotyczącej okresu, kiedy główny bohater zapadł w śpiączkę, z licznymi sekwencjami retrospektywnymi. Te, pomimo tego, że są wprowadzane niechronologicznie, tworzą odrębną linię fabularną. Z podobnego rozwiązania skorzystali twórcy serialu grozy *Channel Zero*, z tą różnicą, że retrospekcje zaprezentowali w sekwencjach, przez co można mówić o budowaniu opowieści na dwu planach czasowych. Obydwie linie narracyjne pozostają

⁷ Do takich nowatorskich zabiegów, uznawanych za „udziwnienia” z perspektywy zwolenników tradycyjnej, linearnej narracji, należą na przykład: spiętrzenia, przebłyski, sprzeczności czy kolizje czasu (Szczekała 2018).

w ścisłej symbiozie fabularnej i charakteryzują się pełnym przebiegiem dramaturgicznym z dwoma punktami zwrotnymi.

Trzeci rodzaj zaburzeń w chronologii opowiadania, przypominający pod względem konstrukcji filmy-zagadki (ang. *puzzle films*), wykorzystano w serialu *American Horror Story*. Na potrzeby artykułu zostanie opisany przypadek pierwszego sezonu, *Murder House*, jednak z podobnych zabiegów formalnych skorzystano w trakcie realizowania innych części serii. W *Murder House* twórcy, bez wyraźnych sygnałów zapowiadających wprowadzenie funkcji retrospektywnych, przenoszą uwagę widza pomiędzy różnymi planami czasowymi, zaczynając od początku XX wieku, a kończąc w 2011 roku, kiedy toczy się właściwa akcja serialu. Dla zmieniających się postaci czy czasu akcji łącznikiem staje się dom, w którym w ciągu wielu lat dokonywane są makabryczne zbrodnie. Z początku widzom trudno się zorientować, który z prezentowanych okresów jest tym, w którym rozgrywa się właściwa akcja serialu, ponieważ przez większość ekranowego czasu twórcy zmieniają (zawężają) horyzont poinformowania poprzez wprowadzanie „chronologicznego chaosu”. W odbiorze przekłada się to na poczucie dyskomfortu poznawczego, przez co napięcie jest budowane zarówno na poziomie treści, jak i poprzez zastosowanie achronii, czyli niemożliwej do określenia fabularnej płaszczyzny czasowej (Bal 2013: 99). W końcowym efekcie widz zostaje wytracony ze stanu poznawczej nieomyślności.

Przeniesienie wzorców z kina postmodernistycznego na grunt współczesnych seriali, poza licznymi zaburzeniami linearności opowiadania, jest realizowane również na poziomie samego tekstu. Scenarzyści, konstruując fabuły neoseriali, korzystają z licznych cytatów czy intertekstualnych klisz (szczególnie zauważalne jest to w serialach grozy). Nie są to jednak odwołania do kultury wysokiej i z tego względu można je zaliczyć do postmodernizmu, który Arkadiusz Lewicki nazywa „popularnym”. Definiuje go jako ten nurt, który „[...] ogranicza się do kultury masowej” oraz „[...] polega na wprowadzeniu do dzieła filmowego elementów zdradzających fikcyjny charakter – przede wszystkim są to odniesienia intertekstualne i autotematyczne” (Lewicki 2007: 133). W przypadku seriali grozy jest to prowokacja widza do intelektualnej zabawy, wręcz intertekstualne kalambury polegające na odnajdywaniu pierwowzorów kolejnych cytatów. Z tego typu odniesieniami widz ma do czynienia w każdym z poszczególnych sezonów seriali: *American Horror Story*, *Buffy*, *postrach wampirów* czy *Czysta krew*, jednak skumulowanie odniesień do tekstów kulturowych występuje w serialu *Dom grozy*. W przypadku tej produkcji to już nie pojedyncze odwołania, a wręcz postmodernistyczne kolaże. W serialu występuje cała plejada „gwiazd świata grozy”: hrabia Dracula (tytułowy bohater gotyckiej powieści grozy autorstwa Brama Stokera z 1897 roku), Mina Harker (Wilhelmina Harker i Lucy Westenra to główne kobiece bohaterki wspomnianej powieści), Van Helsing (lekarz z wykształcenia, postać pojawiająca się w tym samym dziele), Dorian Gray (postać z gotyckiej powieści Oscara Wilde’a z 1890 roku *The Picture of Dorian Grey*), wilkołaki, Kuba Rozpruwacz (seryjny morderca z końca lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, działający w Londynie, później bohater licznych utworów, między innymi powieści), doktor Frankenstein (tytułowy bohater powieści gotyckiej

z 1818 roku autorstwa Mary Shelley). Ożywione monstrum dostaje imię Kaliban, na cześć bohatera *Burzy* Williama Szekspira (*The Tempest*, premiera 1611). Pierwowzorem jednej z postaci *Domu grozy*, Ives, jest Sara Woodruff (główna bohaterka powieści *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa z 1969 roku, oryginalny tytuł *The French Lieutenant's Woman*). Grupę zawiązującą sojusz w ściganiu potworów wystylizowano na postacie z serii komiksowej zatytułowanej *Liga Niezwykłych Dżentelmenów* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, scenariusz Alan Moore, rysunki Kevin O'Neill, 1999–). Serialowy teatr Grand Guignol, w którym odbywają się krwawe spektakle grozy, to odwołanie do rzeczywistego paryskiego teatru z pierwszej połowy XX wieku, specjalizującego się w naturalistycznych, pełnych przemocy pokazach. Podziemia serialowego Londynu są zamieszkane przez stwory, podobnie jak w powieści Neila Gaimana *Nigdziebądź* (ang. *Neverwhere*, 1996), a poza tym w fabułę serialową wkomponowano liczne odniesienia do starożytnych religii, mitów czy bóstw, głównie egipskich. Jednak, pomimo licznych zapożyczeń, twórcy *Domu grozy* nie zastosowali pastiszu, częstego elementu filmów postmodernistycznych. Wykazali się gatunkową świadomością, umiejętnie wykorzystując motywy i symbole należące do przeszłości.

Podsumowanie

Neoseriale grozy wpisują się w nurt współczesnych produkcji, w których dzięki złożonym narracyjnie zabiegom twórcy przełamują tradycyjne sposoby opowiadania serialowego. Pomimo tego, że pierwsza rewolucja serialowa z lat osiemdziesiątych nie dotyczyła seriali grozy, w nowym mileniu trudno wymienić wytwory, w których scenarzyści nie korzystają ze złożonych narracyjnie strategii opowiadania. Normą staje się forma sezonowego serialu kontynuowanego, która umożliwia „rozbudowywanie” ciągłości fabuły. To z kolei przekłada się na psychologiczne pogłębienie charakterów bohaterów. Występujące pierwszoplanowe postacie w neoserialach grozy trudno jednoznacznie klasyfikować jako dobre czy złe. Większość z nich to dwuznaczeni moralnie bohaterowie, których czasami wręcz powinno się określić mianem antybohaterów.

Twórcy współczesnych seriali grozy, podobnie jak w przypadku innych gatunków serialowych, czerpią inspiracje z kina artystycznego i korzystają z różnych narzędzi dramaturgicznych kojarzonych głównie z „dużym ekranem”. Podążając za myślą formalistów rosyjskich, można powiedzieć, że stosują rodzaj „chwytyłów uduziwiających”, czyli nowatorskich rozwiązań, poprzez które wymusza się na odbiorcy większe skupienie. Część nowo produkowanych seriali grozy wpisuje się w dyskurs postmodernistycznego kina, z charakterystycznymi zaburzeniami czasowymi nawiązującymi do filmów-zagadek. W treściach serialowych zauważalna jest autotematyczność i odwołania do licznych tekstów kultury czy wręcz, jak zauważa Adrian Page (2008: 55), używanie techniki brikolażu (fr. *bricolage*), w której twórcy „[...] odrzucają historyczną prawdę, miksują style i gatunki” (tłum. moje – A.B.).

Paradygmat opowiadania serialowego również w przypadku seriali grozy, jak i innych neoseriali ciągle podlega modyfikacjom. Jednak zespół reguł, które można nazwać wyjściowymi, omówionych na powyższych przykładach, pozostaje niezmienny od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wtedy to między innymi twórcy serialu *Buffy, postrach wampirów* skorzystali, jako jedni z pierwszych, z nowej formy opowiadania, wprowadzając serial grozy w „złoty okres” telewizji.

Bibliografia

- Bal, Mieke. 2013. *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Przekład zespołowy pod red. Ewy Kraskowskiej i Ewy Rajewskiej. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Carroll, Noël. 2004. *Filozofia horroru*. Tłum. Mirosław Przyłipiak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Creeber, Glen. 2004. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Feuer, Jane. 2011. HBO i pojęcie telewizji jakościowej. Tłum. Mirosław Filiciak i in. W: Bielak, Tomasz, Filiciak, Mirosław, i Ptaszek, Grzegorz (red.). *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 114–128.
- Lewicki, Arkadiusz. 2007. *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mittell, Jason. 2011. Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej. Tłum. Dariusz Kuźma. W: Bielak, Tomasz, Filiciak, Mirosław, i Ptaszek, Grzegorz (wyb. i red.). *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 151–179.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Page, Adrian. 2008. Postmodern Drama. W: Creeber, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Basingstoke – New York: Palgrave MacMillan/British Film Institute, s. 54–59.
- Szczekała, Barbara. 2018. *Mind-Game Films*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej w Łodzi.
- Thompson, Robert J. (ed.). 1997. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.

Netografia

- Bucknall-Hołyńska, Justyna. 2017. *Czy współczesne seriale spełniają kryteria kultury wysokiej?* [Online]. Teologia Polityczna. Dostęp: <https://teologiapolityczna.pl/justyna-bucknall-holynska-czy-wspolczesne-seriale-speiniaja-kryteria-kultury-wysokiej-tpct-46-> [3.03.2020].
- McAlone, Nathan. 2016. *This Chart Shows How the Number of TV Shows Being Made Has Exploded in the Last Few Years*. [Online]. Business Insider. Dostęp: <https://www.businessinsider.com/tv-show-growth-2002-2015-2016-10?IR=T> [12.11.2018].
- Rodriguez, Ashley. 2020. *The End of "Peak TV" Must Finally, Mercifully be Nigh*. [Online]. Quartz. Dostęp: <https://qz.com/999827/the-end-of-peak-tv-must-finally-mercifully-be-nigh/> [6.04.2020].

Filmografia

Seriale telewizyjne

- American Horror Story*. 2011–. Twórcy: Ryan Murphy i Brad Falchuk. Horror, thriller, dramat, slasher. USA: 20th Century Fox Television i in.
- Breaking Bad*. 2008–2013. Twórca: Vince Gilligan. Kryminalny, dramat, czarna komedia, thriller. USA: High Bridge Entertainment i in.
- Buffy, postrach wampirów (Buffy the Vampire Slayer)*. 1997–2003. Twórca: Joss Whedon. Horror, komedia fantasy. USA: 20th Century Fox i in.
- Channel Zero*. 2016–2018. Twórca: Nick Antosca. Horror, thriller, dramat fantasy. USA: Universal Cable Production i in.
- Czysta krew (True Blood)*. 2008–2014. Twórca: Alan Ball. Horror, dramat, dark fantasy. USA: Your Face Goes Here Entertainment i HBO Entertainment.
- Dom grozy (Penny Dreadful)*. 2014–2016. Twórca: John Logan. Horror, thriller, dramat, dark fantasy. USA – Wielka Brytania: Desert Wolf Productions i in.

- Lights Out*. 1946–1952. Reż. Fred Coe. Horror, thriller. USA: Admiral Corporation i in.
- Mad Men*. 2007–2015. Twórca: Matthew Weiner. Dramat. USA: American Movie Classics i in.
- Nie z tego świata (Supernatural)*. 2005–2020. Twórca: Eric Kripke. Dramat, horror, thriller, dark fantasy, urban fantasy. USA: Warner Bros. Television i in.
- Opowieści z ciemnej strony (Tales from the Darkside)*. 1983–1988. Reż. George A. Romero. Horror, fantasy. USA: Laurel Entertainment Inc. i in.
- Opowieści z krypty (Tales from the Crypt)*. 1989–1996. Twórcy: William Gaines i Steven Dodd. Horror, czarna komedia, dark fantasy. USA: Tales from the Crypt Holdings i HBO.
- Posterunek przy Hill Street (Hill Street Blues)*. 1981–1987. Twórcy: Steven Bochco i Michael Post. Dramat kryminalny, policyjny. USA: MTM Enterprises.
- Prawo ulicy (The Wire)*. 2002–2008. Twórca: David Simon. Kryminalny, dramat. USA: Blown Deadline Productions i HBO Entertainment.
- Rodzina Soprano (The Sopranos)*. 1999–2007. Twórca: David Chase. Kryminalny, dramat. USA: HBO Entertainment.
- St. Elsewhere*. 1982–1988. Twórcy: Joshua Brand i John Falsey. Dramat medyczny. USA: MTM Enterprises.
- Stranger Things*. 2016–. Twórcy: Matt i Ross Dufferowie. Horror, science fiction, dramat. USA: 21 Laps Entertainment i Monkey Massacre.
- Strefa mroku (The Twilight Zone)*. 1959–1964, 1985–1989, 2002–2003, 2019–. Twórcy: Rod Serling i in. Horror, science fiction, fantasy, dystopia, thriller psychologiczny, czarna komedia. USA: CBS Productions i in.
- Tales of Tomorrow*. 1951–1953. Twórcy: Mel Goldberg i Mann Rubin. Science fiction, dramat, horror, thriller. USA: George F. Foley.
- Żywe trupy (The Walking Dead)*. 2010–. Twórcy: Frank Darabont i Robert Kirkman. Horror, dramat, zombie apokalipsa. USA: American Movie Classics, Idiot Box Productions i in.

Streszczenie

Od czasu emisji serialu *Rodzina Soprano (The Sopranos, 1999–2007)* można zaobserwować nowy etap w historii kinematografii, popularnie nazywany „złotym okresem telewizji”. Główną jego cechą są seriale złożone narracyjnie. Twórcy tych utworów korzystają z nowych środków stylistycznych, a także eksperymentują z ukonstytuowanymi od początku istnienia telewizji schematami narracyjnymi. W artykule podjęto tematykę serialowych horrorów, które zalicza się właśnie do produkcji złożonych narracyjnie. Na przykładzie wybranych sezonów popularnych amerykańskich seriali grozy: *Buffy, postrach wampirów (Buffy the Vampire Slayer, 1997–2003)*, *Żywe trupy (The Walking Dead, 2010–)*, *American Horror Story (2011–)* i *Channel Zero (2016–2018)* oraz serialu amerykańsko-angielskiego *Dom grozy (Penny Dreadful, 2014–2016)* omówiono kwestię zmian w strategiach narracyjnych tychże seriali. Szukano odpowiedzi na następujące pytania: czy współczesne seriale grozy przeszły podobną metamorfozę jak dramaty jakościowe i na czym ta zmiana polega? Czy występują postmodernistyczne kolaże, zakłócenia w warstwie temporalnej linii narracyjnych? Czy twórcy wplatają nowatorskie rozwiązania, podążając za myślą formalistów rosyjskich, w struktury narracyjne? I w końcu czy można mówić o nowym typie seriali horrorów, czy są to jedynie powielone wzorce, które wcześniej występowały w serialowym dyskursie grozy?

The Changing Paradigm of Storytelling in Contemporary Horror Series

S u m m a r y

Since the broadcast of the series *The Sopranos* (1999–2007), a new stage in the history of cinematography can be observed, popularly known as the “golden age of television.” Its main feature is a narratively complex series. The authors of these works use new stylistic means and experiment with narrative patterns that have been established since the beginning of television. The author of the presented article deals with the subject of horror series, which are precisely the production of narrative complexes. Based on the example of selected seasons of popular American horror series: *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003), *The Walking Dead* (2010–), *American Horror Story* (2011–) and *Channel Zero* (2016–2018) and the American-English series *Penny Dreadful* (2014–2016), the issue of changes in the narrative strategies of these series is discussed. The answers to the following questions were sought: have contemporary horror series undergone a similar metamorphosis as quality dramas, and what does this change involve? Are there postmodern collages and distortions in the temporal layer of narrative lines? Do the authors weave innovative solutions, following the thought of Russian formalists, into narrative structures? Is it finally possible to talk about a new type of horror series, or are these only duplicated patterns that previously appeared in horror series?