

**Artur Borowiecki**

ORCID: 0000-0003-2170-5600

Uniwersytet Łódzki

## Wątek główny, równoległy czy epizodyczny? Storyline A, B czy C? Kwestia wątków w narracji serialowej

**Słowa kluczowe:** wątek, fabuła, struktura narracyjna, współczesny serial, neoserial, storyline  
**Keywords:** plotline, plot, narrative structure, contemporary serial, neo-serial, storyline

### Wstęp

Współczesne produkcje serialowe charakteryzuje nowo ukształtowany paradygmat opowiadania. Amerykański medioznawca Jason Mittell definiując cechy charakterystyczne dla masowo powstających seriali w nowym milenium, wymienia m.in.: widowiskowy styl opowiadania, pogłębiłą psychologię bohaterów, wielopoziomowe struktury dramaturgiczne, nieoczekiwane zwroty akcji implikujące szybsze tempo opowiadania czy manipulowanie czasem dyskursu (Mittell, 2015, s. 18–47). Jednak główną zmianę w paradygmacie opowiadania dostrzega w kontynuacyjności fabularnej poszczególnych odcinków (Mittell, 2015, s. 26, 44), twierdząc, że nowy typ opowiadania serialowego „polega na przedefiniowaniu formuły epizodycznej pod wpływem narracji seryjnej, niekoniecznie na całkowitym ich połączeniu, lecz na przeniesieniu środka ciężkości” (Mittell, 2011, s. 159). Pisząc o „przeniesieniu środka ciężkości”, Mittell dostrzega inny rodzaj hierarchiczności poszczególnych wątków serialowych. O ile seriale proceduralne (epizodyczne) charakteryzuje dominująca rola wątków zamkniętych (*self-contained*), o tyle współcześnie twórcy korzystają z wątków kontynuowanych (*continuing*) dotyczących całego sezonu. Warunkuje to oczywiście szereg zmian w narracji serialowej, jednak deklaratywna innowacyjność nowej formuły opowiadania jest realizowana na poziomie poszczególnych wątków sukcesywnie rozwijanych w ramach całego sezonu czy nawet wszystkich transz serialowych.

Specyficzny typ narracji, który wykształcili twórcy neoseriali, wynikający z połączenia tego, co zauważalne w filmach fabularnych, niekończących się produkcjach (tzw. tasiemcowych) oraz seriach epizodycznych, wymaga redefiniowania używanych pojęć oraz wprowadzenia dodatkowych terminów badawczych

w miejsce potocznie stosowanych kolokwializmów. Neoseriale są nowym obszarem badawczym i o ile seriale tradycyjne posiadają liczne sprawdzone opracowania, o tyle zauważalny jest brak wyspecjalizowanych pojęć, które można wykorzystać do analiz aspektów formalnych tejże narracji czy poszczególnych cech gatunkowych. Pojęcia zaczerpnięte z literatury czy filmu są często zbyt archaiczne, by można nimi w pełni opisać wielowątkowe kompozycje.

W niniejszym szkicu skupiam się na jednym z aspektów formalnych nowo ukształtowanej narracji serialowej – wielowątkowości. Rozważam obowiązujące nazewnictwo wątków (łącznie z anglojęzycznym wyrazem *storyline*). Jednocześnie redefiniuję niektóre z terminów opisowych z uwzględnieniem cech charakteryzujących nowy paradygmat opowiadania. Proponuję również wprowadzenie dodatkowego nazewnictwa – „wątek katalizujący”, pozwalającego na pełniejszy opis oraz hierarchizację wątków we współczesnych konstrukcjach serialowych.

## Wątek kontra storyline

Wątek „w hierarchii jednostek morfologicznych zajmuje miejsce pośrednie między zdarzeniem (elementarnym motywem dynamicznym)<sup>1</sup> a pełną fabułą utworu”<sup>2</sup>. Zdarzenia (wydarzenia), jako podstawowe składniki fabuły, będące jednocześnie składową poszczególnych wątków, są stosunkowo proste do zdefiniowania i pomimo ewolucji struktur serialowych nie nastąpiła tutaj zmiana. Przywołując definicję Seymoura Chatmana, wydarzenia „są albo działaniami, tzn. wydarzeniami, w których istota (postać lub przedmiot) czegoś dokonują, albo zdarzeniami, polegającymi na tym, że coś zdarza się istocie” (Chatman, 1984, s. 215). Mirosław Przyłipiak charakteryzując wydarzenie w kontekście kina fabularnego, pisze, że „dzieje się w zamkniętej jednostce czasu i w określonym miejscu (jedność miejsca i czasu), oraz charakteryzuje różnicą między stanem początkowym a stanem końcowym” (Przyłipiak, 2016, s. 60).

Jako kolejne jednostki morfologiczne w warstwie fabularnej filmu systematyzowane są wątki<sup>3</sup>, które według *Słownika filmu* to: „powiązane przyczynowo motywy, których układ stanowi linię integrującą zdarzenia w przebiegu czasowym” (Syska, 2010, s. 59). Literacka definicja wątku zakłada, że to „zdarzenia fabularne, których ośrodkiem jest jedna postać lub parę postaci wyodrębnionych z całego zbiorowiska osób przedstawionych ze względu na rodzaj wiążących je relacji (np. w. miłosny, obejmujący dzieje dwojga bohaterów)” (Sławiński, 1998, s. 608).

<sup>1</sup> Motywy – podstawowe jednostki akcji, które przedstawiają zdarzenia; motywy mogą być dynamiczne (zawierają zdarzenia/działania istotne dla rozwoju akcji) i statyczne (charakteryzują postać bądź rozbudowują tło akcji, spowalniając jej rozwój).

<sup>2</sup> <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/motywy-watek-osnowa-fabula/> [10.06.2023].

<sup>3</sup> Wątki w polskiej literaturze nazywane są również „fabułami”.

Z powyższych definicji wynika, że aby nazywać coś wątkiem, muszą zaistnieć dwa elementy:

- zdarzenia tworzące logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy w pewnym przebiegu czasowym,
- postać lub grupa postaci, wokół których zdarzenia są zogniskowane.

Należy również rozważyć aspekt teleologiczny narracji serialowej czy filmowej. Do każdego wątku przypisana jest postać (lub grupa postaci) ukierunkowana na jakiś cel czy realizację pragnienia<sup>4</sup>. Różnego rodzaju siły antagonistyczne utrudniają osiągnięcie zamierzonego celu, co warunkuje powstawanie konfliktów. Bez względu na to, czy wątek oparty jest na relacjach, czy cechuje go intensyfikacja działań postaci, spektakularna akcja, teleologiczny wzór są wpisane w strukturę wątku. Co prawda Jacek Ostaszewski teleologię działania łączy z kinem klasycznym, pisząc, że bohatera „cechowała aktywność i dążenie do osiągnięcia celów wyznaczonych w zawiązaniu akcji w pierwszym akcie” (Ostaszewski, 2021, s. 89), jednak współczesna narracja serialowa wiąże się z większą dynamiką opowiadania niż w przypadku produkcji filmowych. Jeden z czołowych producentów polskich seriali Maciej Kubicki<sup>5</sup> podkreśla, że we współczesnych serialach „gęstość opowiadania” jest o wiele większa niż w filmach fabularnych (Kubicki, 2017). By uzyskać taki efekt fabularny, postacie muszą być ukierunkowane na jasno zarysowany cel działania, co implikuje występowanie licznych konfliktów, dynamizujących przebiegi poszczególnych wątków. Tym samym definicję poszczególnych wątków w kontekście współczesnych seriali należy rozszerzyć o zapis: ukierunkowanie postaci na realizację celu.

Odrębna kwestia obejmuje nazewnictwo i terminy uznawane za synonimiczne względem słowa „wątek”. Jego angielskie tłumaczenie to *thread* – rzadko używane w literaturze anglojęzycznej (zwłaszcza amerykańskiej), w której najczęściej występuje słowo „linia” (*line*) w różnych konfiguracjach frazeologicznych jako: linie historii (*storylines*), linie fabularne (*plotlines*), linie narracyjne (*narrative lines*), czy linie dramatyczne (*dramatic lines*). Powyższe terminy w zależności od użytego kontekstu mogą posiadać różne znaczenia. Graeme Turner odnosząc się do epizodyczności serii, używa terminu *plotlines*, podczas gdy o serialach, w których używa się wątków kontynuowanych, pisze *continuing storylines* (Turner, 2008, s. 8). Kristin Thompson (2003, s. 31) analizując rozwój współczesnych form serialowych, pisze o głównej linii fabularnej, nazywając ją *storyline*; w stosunku do wspomagających ją pomocniczych wątków używa nazwy „linie fabularne” (*plotlines*). Mittell (2015, s. 25) mówiąc o ważnych lub najważniejszych wątkach, używa określenia *serial plots*. Z powyższego wynika, że dopuszczalne jest synonimiczne używanie terminów *storyline* i *plotline*. Słowo *storyline* w skró-

<sup>4</sup> W niektórych nurtach filmowych czy szeroko rozumianym kinie artystycznym twórcy mogą celowo nie wprowadzać aspektu teleologicznego do fabuły filmowej. Dla przykładu modernizm filmowy, jak pisze David Bordwell, „odtworza przypadkowe działania protagonistów, milczy o ich przyczynach, uwypukla nic nieznaczącą akcję i pauzy oraz nigdy nie ujawnia efektów działań” (Bordwell, 1987). *Narration in the Fiction Film*. London and New York: Taylor & Francis, s. 206.

<sup>5</sup> Współwłaściciel firmy Telemark, która wyprodukowała m.in. seriale: *Londyńczycy*, *Bez tajemnic*, *Pakt*, *Nielegalni*, *Wielka woda*, *Krakowskie potwory*.

conej formie, jako *story*, pojawia się w większości literatury branżowej, gdzie wskazuje się, iż główny wątek to „*story A*”, a uzupełniające go pozostałe wątki to odpowiednio „*story B, C, D*” itd. Scenarzysta telewizyjny Evan S. Smith (1999, s. 93–94) jako jeden z nielicznych używa określenia „wątek” (*threads*), pisząc, „iż niektóre seriale mogą zawierać od czterech do pięciu wątków (*story threads*)”.

## Wielowątkowość filmowa kontra serialowa

Narracje fabularne mogą być zarówno jednowątkowe, jak i wielowątkowe, jednak z opowieści tego pierwszego typu w zasadzie nie korzysta się w kinie komercyjnym. Jednowątkowość występuje w etiudach, filmach krótkometrażowych, rzadziej średnometrażowych. Najczęściej twórcy dzieł średnio- i długometrażowych korzystają ze struktur co najmniej dwuwątkowych, aczkolwiek w niektórych niszowych nurtach kina artystycznego, jak np. w filmowym neomodernizmie, cała narracja może być zbudowana na jednym wątku (Syska, 2013, s. 102).

Bez względu na liczbę wątków dominującą strukturą fabularną w kinie są narracje jednoogniskowe oparte na wątku głównym, w którym wszelkie poboczne historie pełnią podrzędną funkcję: „opowiadają najczęściej o związkach i relacjach”, eksponując historię główną, „nadając jej odpowiedni koloryt” (Schütte, 2015, s. 83). David Bordwell (1987, s. 157) podkreśla, iż klasyczne kino hollywoodzkie, które wyznaczyło formalne standardy dla innych twórców, operuje zaledwie dwoma wątkami. Pierwszy wątek główny zawiera jasno zarysowany wektor działania dla głównego bohatera, drugi wątek ukazuje jego relacje uczuciowe, nadaje kolorytu postaciom, w konsekwencji wzmacniając intensyfikację odczuć emocjonalnych widzów. Ta formuła, jak wskazuje Ostaszewski (2021, s. 91), wykracza również poza klasyczne kino. Filmoznawca wymienia jako przykład filmowy *Idę* (2013, reż. Paweł Pawlikowski), gdzie w wątku głównym bohaterka Anna odkrywa swoje korzenie (Agata Trzebuchowska). W wątku pobocznym zobrazowano krótki związek miłosny pomiędzy Anną a przypadkowo poznanym saksofonistą (Dawid Ogrodnik).

Linda Aronson (2019, s. 102–103) w kontekście filmów fabularnych wprowadza swoje nazewnictwo, pisząc o linii relacji (*relationship line*) i linii akcji (*action line*), oraz wyróżnia dwa typy wątków: poboczny (dotyczący relacji) oraz główny. Podobnie Tomasz Kłys (2009, s. 191) pisząc o filmie *Casablanca*, wspomina o występowaniu dwóch linii akcji (sensacyjnej oraz miłosnej). Tego typu strategia narracyjna, jak pisze Edward Branigan (1999, s. 143): „dostarcza widzom większych możliwości przedstawienia sobie związków przyczynowych i sposobności do posuwania się do przodu w ramach całej historii”. Oczywiście dyktat dwuwątkowości nie stanowi reguły, a jest jedynie dominującym trybem opowiadania, który stosuje się w większości filmów. Czasami długość trwania filmów wręcz wymusza na twórcach wprowadzenie dodatkowych wątków (np. filmy Martina Scorsese). W innych przypadkach może to wynikać z przyjętej strategii kształtowania narracji, w której specjalnie szafuje się wątkami, by naświetlić problematykę czy przesłanie filmu z wielu perspektyw (np. *Przekręt*, reż. Guy

Ritchie, 2000). Bez względu na to, czy – jak w klasycznym Hollywood – twórcy budują fabuły oparte na dwóch wątkach, czy rozciągają wertykalnie opowiadane historie, to wątek główny „centralizuje” wszelkie zdarzenia.

Odrębną kategorię stanowią fabuły, które nie podlegają paradygmatowi narracji jednoogniskowej, tylko składają się z tak zwanych wątków równoległych: np. *Na skróty* (reż. Robert Altman, 1993), *Magnolia* (reż. Paul T. Anderson, 1999). Szczegółowego podziału narracji wielowątkowych dokonuje Linda Aronson (2019, s. 203–380) w podręczniku *Scenariusz na miarę XXI wieku*, podkreślając jednak, że dominującą formą narracji filmowej jest eksplikowanie jednego dominującego wątku. Zatem kwestia wyodrębnienia poszczególnych wątków w filmach fabularnych sprowadza się do wyznaczenia wątku głównego oraz skorelowanych z nim wątków pobocznych lub w drugim przypadku (mniej spopularyzowanym) sieci fabuł równoległych. Oczywiście zauważalne są również mutacje i połączenia tychże układów, co jednak może być błędem dramaturgicznym, jeśli poza narracją główną twórcy wprowadzają wątki równoległe, nieposiadające powiązania z główną fabułą.

Inaczej sytuacja wygląda w przypadku narracji serialowej. Wielowątkowość jest jednym z kryteriów odróżniających produkcje małego ekranu od kina fabularnego. Współczesne produkcje serialowe to konstrukcje wielowątkowe z różną hierarchią wątków będących połączeniem kontynuacyjności z epizodycznością (Borowiecki, 2019, s. 163–171). Taki typ konstrukcji dyskredytuje możliwość używania jednolitego definiowania wątków zarówno dla narracji serialowej, jak i filmowej.

Poruszana kwestia nie miała znaczenia w minionym milenium, gdy pod względem rozkładu wielowątkowego można było mówić o dwóch formach: kontynuowanej (klasyfikowanej jako serial), do której można zaliczyć opery mydlane i miniserialy, oraz epizodycznej, gdy poszczególne wątki posiadały zakończenie fabularne wraz z końcem odcinka: antologie, seriale epizodyczne (serie), sitcomy.

W przypadku pierwszej wymienionej formy jest to kilka (kilkanaście) równoległych trwających narracji sukcesywnie rozwijanych w ramach kolejnych odcinków. Drugi typ narracji składa się maksymalnie z czterech wątków (Kallas, 2014), nazwanych odpowiednio (storyline A, B, C, D)<sup>6</sup>. Wątkiem A nazywa się linię fabularną, która buduje główną historię danego odcinka. Historie poboczne (story B, C, D) mogą być skorelowane z głównym wątkiem odcinka lub jedynie swobodnie wpisywać się w całościowe opowiadanie. Nałożone ograniczenie dotyczące wątków wynikało z potencjału percepcyjnego widzów określanego na maksymalnie cztery różne historie w danym epizodzie (Douglas, 2007, s. 70). Sytuacja uległa zmianie po emisji serialu *Posterunek przy Hill Street*, gdzie w kolejnych odcinkach następowało nawarstwianie wątków z wcześniejszych epizodów. Kumulacja sięgnęła zenitu, gdy, jak zauważa Bolesław Racięski (2016, s. 26), w jednym z epizodów widzowie musieli śledzić „aż 17 wątków”.

<sup>6</sup> Nie wszyscy twórcy korzystali z czterech wątków, często zależało to od „zageszczenia” wydarzeń wątku głównego, gdy dla przykładu niektóre odcinki *Z archiwum X* czy *Monka* oparte są wyłącznie na story A. Zob. Douglas (2007, s. 72).



Obecnie w czasach dominującej produkcji neoseriali, „w których wątki rozwijane są przez kilka epizodów, czasami trzy, cztery, w innych przypadkach nawet jedenaście czy dwanaście” (Holland, 1997, s. 114), nie obowiązuje zasada czterech wątków i kończenia ich w danym odcinku. Nie oznacza to oczywiście, iż twórcy całkowicie porzucili ukonstytuowane zasady tworzenia struktur fabularnych seriali poprzez rozpisywanie i dzielenie historii odcinków na poszczególne *story*. Nadal hierarchizuje się wątki, którymi scenarzyści operują, lecz nie w ramach odcinka, ale w odniesieniu do całej opowiadanej w danym sezonie historii. Jednak pomimo ich kontynuacyjności, co podkreśla Daniel Calvisi (2016, s. 32–33), wątki w ramach odcinka tworzą zamknięte struktury, tak by motyw przewodni (temat) odcinka posiadał klasyczny podział na wprowadzenie, rozwinięcie i zakończenie oraz w takiej formie wpisywał się w progresywnie rozwijaną opowieść. Twórca i producent seriali jakościowych Glen Mazzara zauważa, że są różne formy opowiedzenia telewizyjnej historii. Współtworząc poszczególne odcinki serialu *Walking Dead* (*Walking Dead*, AMC, 2010–), spotkał się po raz pierwszy z sytuacją, gdy nastąpiło odejście od tradycyjnego A- B- C story i skupienia się na poszczególnych wątkach w rozumieniu tradycyjnym. Dalej konstatuje, iż często poszczególne linie narracyjne są przypisywane do konkretnych postaci i to ich historie są naczelną zasadą organizującą rozwój fabuły, niekoniecznie związane z tematem danego odcinka (jak w tradycyjnych serialach). Jako przykład wymienia *Grę o tron* (*Game of Thrones*, HBO, 2011–2019), gdy dany epizod może zawierać w sobie jakąś tematycznie przypisaną do tego odcinka fabułę, jednocześnie takowej zawierać nie musi (Landau, 2013, s. 178). Zauważalne jest wskazanie przez niego strategii, w której pomimo ciągłości fabularnej pojedyncze wątki mogą tworzyć (współtworzyć) temat danego odcinka przy jednoczesnej interakcji z fabułą danego sezonu.

Opisane powyżej zróżnicowanie form serialowych wynika z trzech czynników: czasu trwania seriali, podziału poszczególnych linii fabularnych na odcinki i tempa opowiadania nazywanego branżowo dynamiką opowiadania. Czas trwania pełnometrażowych filmów fabularnych (czas ekranowy) to około 100 minut, podczas gdy wielosezonowe seriale, w zależności od liczby sezonów, zawierają się w przedziale czasowym od kilkunastu do kilkudziesięciu godzin (lub więcej). Dla przykładu, 7 sezonów (84 odcinki) serialu *Billions* (*Billions*, Showtime, 2016–2023) to około 80 godzin czasu ekranowego.

Druga różnica wynika z posługiwania się przez współczesnych twórców modelem fabuły funkcjonującej w ramach struktur epizodycznych. W seriach wprowadzano maksymalnie cztery wątki (wspomniane wcześniej *story* A, B, C, D). Obecnie tworzą one często dominantę tematyczną danego odcinka zintegrowaną z ogólnym tzw. *season arc*. Nazwę to spotkaniem tradycji z nowoczesnością. Pomimo kontynuacyjności, która od przeszło dwóch dekad na stałe gości w narracji serialowej, powodując, iż seriale ogląda się niczym długie filmy, scenarzyści „tworząc *story arcs* muszą planować strukturę fabularną pod każdy pojedynczy epizod, jak również pod trwającą historię” (Thompson, 2003, s. 62). Świadczy to o tym, iż nie porzucono tradycyjnej formuły operowania wątkami

przynależnymi do jednego odcinka, tylko twórczo je zaadaptowano na potrzeby wymogów współczesnej narracji serialowej.

Trzecim elementem warunkującym odmienny typ wielowątkowości w serialach względem fabuł filmowych jest typ finansowania sieci telewizyjnych. W zasadzie od początku ich istnienia głównym źródłem dotowania są wpływy od reklamodawców. Warunkuje to przerywanie programów, w tym także seriali, blokami reklamowymi. Wiele seriali, które są emitowane przez stacje streamingowe (Netflix, HBO, Amazon) bez przerw reklamowych, w oryginale powstały na zamówienie sieci telewizyjnych, które wymagały, by stosowano co kilkanaście minut czasu ekranowego zawieszenie dramaturgiczne (tzw. *cliffhanger*). Obecnie pomimo innego modelu finansowania nadal tworzy się seriale oparte na schematach cztero- lub pięcioaktowych będących pokłosiem schematów fabularnych ukonstytuowanych w zasadzie od początku rozpowszechnienia odbiorników telewizyjnych we wczesnych latach 50. XX wieku. To z kolei warunkuje inny rodzaj operowania wątkami niż w filmach fabularnych, które nigdy nie były tworzone z myślą o przerwach komercyjnych.

## Podział wątków

Najczęściej występującą systematyzacją wątków zarówno na gruncie badań literackich, jak i filmowych jest podział na: wątek główny oraz wątki poboczne (uboczne)<sup>7</sup>. W *Słowniku filmowym* można przeczytać, że w historiach wielowątkowych „obok wątku głównego, występują wątki poboczne, wprowadzające drugoplanowe postacie i – wraz z nimi – dodatkowe tematy” (Syska, 2010, s. 59). Podobny podział zaznaczono w słowniku literackim: „Zdarzenia współtworzące losy postaci pierwszoplanowych składają się na wątek główny fabuły, podrzędne wobec niego są wątki uboczne, obejmujące zdarzenia, w których uczestniczą postacie dalszoplanowe” (Sławiński, 1998, s. 608). Z kolei w *Słowniku terminów literackich* Sierotwińskiego (1960, s. 149) czytamy: „Wątek główny – wątek wyróżniony ze względu na zasadniczą rolę w fabule (...). Wątek poboczny wątek podrzędny w stosunku do wątku głównego”. Jak wynika z tych wyjaśnień, wątek główny dotyczy wydarzeń związanych z głównym bohaterem, a wątki poboczne są determinowane przez postacie poboczne. Jednak powyższe twierdzenie w części dotyczącej tego, kto uczestniczy w danych wątkach, jest sprzeczne z obserwowanymi rozwiązaniami fabularnymi obecnymi w neoserialach. Niektóre ze współczesnych produkcji nie spełniają kryteriów przedstawionych w definicji. Przykładowo w serialu *Breaking Bad* (*Breaking Bad*, AMC, 2008–2013) główny bohater bez względu na rodzaj wątku jest jego uczestnikiem czy wręcz ogniskuje wszelkie wydarzenia w danym wątku pobocznym. Jednocześnie od-

<sup>7</sup> Nie wyszczególniam w szkicu terminów takich jak: „wątek przyspieszający”, „wątek opóźniający”, „wątek przechodni”, popularyzowany przez Sierotwińskiego (1960, s. 149) oraz terminów: „wątek znaleziony”, „wątek załączkowy” przyjętych przez Kracauera (2008, s. 284–285). Nie są to pojęcia ogólnie przyjęte w refleksji akademików i twórców serialowych.

nosząc się do przykładowych pierwszych sezonów produkcji jakościowych *Prawo ulicy* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) i *House of Cards* (*House of Cards*, Netflix, 2013–2018), zauważymy, że uczestnikami wątku głównego (w tym pierwszym przypadku dochodzenie przeciwko grupie przestępczej; w drugim – zdobywanie władzy przez Franka Underwooda [Kevin Spacey], są wszystkie postacie łącznie z trzecioplanowymi. Tym samym nie można powyższych definicji transponować na grunt seriali bez dokonania wcześniejszej korekty. Natomiast jak najbardziej zasadna jest część definicji, w której autorzy wskazują na podrzędną funkcję wątków pobocznych względem głównego.

Niemiecki teoretyk scenarzysty Oliver Schütte (2015, s. 84) analizując wielowątkowość w fabułach filmowych, zauważa, że wszelkie wątki poboczne „opowiadają za każdym razem własne historie, które także mają początek, środek i koniec. Wątek poboczny jest więc historią w historii”. Ostaszewski (2019, s. 106) pisząc o dwuwątkowości w klasycznym kinie, podkreśla, że w każdym wątku „są cele akcji, perypetie w ramach rozwoju intrygi i punkt kulminacyjny”. W tej definicji podkreślony jest znaczący modus fabuł pobocznych, gdyż bez względu na ich hierarchizację i ścisłą korelację z wątkiem głównym są one samodzielnymi historiami, które posiadają niezależną konstrukcję dramaturgiczną zgodną z paradygmatami opowiadania.

W przedstawionych definicjach nie została poruszona kwestia dotycząca czasu trwania wątku, co wynika z faktu, że zarówno na gruncie literackim, jak i filmowym nie brano pod uwagę narracji odcinkowej. Seryjność implikuje ograniczenia czasowe w kwestii poszczególnych wątków, które mogą być redukowane do czasu trwania jednego odcinka, kilku epizodów lub być realizowane na przestrzeni całego sezonu. Charakterystyczna dla wątków będących „spadkobiercami” seryjności epizodycznej jest długość trwania ograniczona do jednego odcinka. Dla przykładu w trzecim odcinku pierwszego sezonu serialu *Synowie Anarchii* (*Sons of Anarchy*, FOX, 2008–2014) głównym problemem jest gwałt na córce regionalnego biznesmena. Protagonisci (członkowie gangu motocyklowego) odnajdują przestępców wśród wędrownego zespołu cyrkowego i sami wymierzają sprawiedliwość. Wątek nie ma powiązania z wydarzeniami głównej linii narracji i jest w pełni realizowany na przestrzeni jednego odcinka.

Zatem wątek epizodyczny posiada najkrótszy czas trwania względem innych fabuł. Dłuższym czasem prezentacji będą charakteryzowały się wątki poboczne i wątek główny. Te pierwsze są sukcesywnie rozwijane na przestrzeni kilku odcinków. Drugi z wymienionych będzie realizowany w ramach danego sezonu (lub serialu) aczkolwiek niekoniecznie musi zaistnieć w każdym z odcinków danej transzy. Dla przykładu w piątym odcinku pierwszego sezonu *Rodziny Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007) nie ma nawiązań do wątku głównego. W to miejsce scenarzyści włączają trzy wątki epizodyczne. Tego typu rozkłady zależą od schematu kompozycyjnego charakteryzującego daną produkcję serialową.

Resumując powyższe rozważania, należy przyjąć, że wątek główny charakteryzuje:

- zasadnicza (wiodąca) rola w fabule (będąca zazwyczaj tematem serialu),
- zdarzenia zogniskowane wokół głównych postaci,



- wystąpienie konfliktu centralnego,
- czas trwania – cały sezon (lub w niektórych przypadkach cały serial).

Adekwatnie wątek poboczny charakteryzuje:

- korelacja z wątkiem głównym,
- podrzędna funkcja (uzupełniająca) w fabule (wspomagająca wątek główny),
- wydarzenia oscylujące wokół głównych postaci (postacie pierwszego planu),
- w większości przypadków realizacja na przestrzeni minimum dwu odcinków.

Kwestią sporną jest sytuacja, w której serial nie posiada jednego wyraziście naszkicowanego wątku nadrzędnego (głównego), jak np. w serialu *6 stóp pod ziemią* (*Six Feet Under*, HBO, 2001–2005), *Mad Men* (*Mad Men*, AMC, 2007–2015) czy *Shameless – Niepokorni* (*Shameless*, Showtime, 2011–2021). Układ wielowątkowy jest zbliżony do konstrukcji stosowanych w operach mydlanych (pomijając kwestie szeroko rozumianej dramaturgii utworu). W tym wypadku pojawia się problem braku narzędzi opisu. Definicja wątku pobocznego nie znajduje zastosowania (jego użycie zgodnie z definicją dyskredytuje brak wystąpienia wątku głównego), dlatego należy transponować pojęcie wątku równoległego. Określenie jest zaczerpnięte z nazewnictwa używanego w filmach fabularnych – narracje równoległe. O tego typu konstrukcjach mówi się, gdy filmy nie posiadają struktury jednoogniskowej opartej na głównym wątku, a spoiwem staje się np. przesłanie czy inny element fabularny.

Wątek równoległy charakteryzuje:

- brak nadrzędnej (ogniskującej pozostałe wątki) funkcji w fabule,
- dominująca rola w fabule serialowej,
- zogniskowanie na postaciach pierwszego i drugiego planu,
- występowanie w większości odcinków.

Na gruncie anglojęzycznej literatury (odnośnie do seriali telewizyjnych) funkcjonuje uproszczony zapis hierarchizujący wątki, w którym poszczególne wątki nazywane są odpowiednio: *storylines* A, B, C... itd. Jako *story* A określa się główny wątek serialowy. Pozostałe wątki pełnią funkcję uzupełniającą. Przywołując definicję jednego z anglojęzycznych portali dla scenarzystów serialowych, można przeczytać, że „*story* B jest często ukierunkowana na *character-driven* i posiada większy wydźwięk emocjonalny. Zawiera mniej zdarzeń w zestawieniu z *storyline* A i poświęca się jej mniej czasu ekranowego” (*What are A, B and C Plots...*, online). Kolejny wątek w hierarchii – *story* C – jest najkrótszym z wątków. „To linia, która posiada najmniejszą liczbę zdarzeń, zajmuje najmniej czasu ekranowego. Zawiera marginalne informacje dla rozwoju wydarzeń danego odcinka” (*What are A, B and C Plots...*, online). *Story* D może wprowadzać jakiś rodzaj wątku komediowego będącego „odciążeniem” dla głównej fabuły (Douglas, 2007, s. 71–72).

Czasami używa się nazwy *runner* dla podkreślenia, iż dany wątek (*storyline*) nie kończy się wraz z odcinkiem, tylko jest sukcesywnie rozwijany na przestrzeni kolejnych epizodów. Jego odpowiednikiem w polskiej literaturze może być potocznie używany termin „wątek kontynuowany”. W branży telewizyjnej funkcjonuje również niespopularyzowane pojęcie subwątku (w anglojęzycznej literaturze *subplot*), które jest podobnie definiowane jak w polskiej literaturze

pojęcie wątku pobocznego. Smith (1999, s. 94) stwierdza, że subwątki są „krótkimi drugorzędnymi *storylines*”, czyli zasadniczo tak nazywa się w literaturze przedmiotu wszelkie historie poboczne niebędące *story A* (wątkiem głównym).

## Wątki epizodyczny i katalizujący

Zaprezentowana typologia jest zbyt ogólna, by wystarczyła do opisu wielowątkowych struktur neoseriali, które ze względu na zachowanie kontynuacyjności (atrybut przyczynowo-skutkowy) na przestrzeni trwania serialu (lub przynajmniej jednego sezonu) są podobne do kina fabularnego, jednak nadal wykazują konotacje z seriami epizodycznymi, czyli historiami opowiadanyymi w ramach jednego odcinka. Dlatego też zasadne jest wprowadzenie pojęcia „wątek epizodyczny”, który w hierarchii wątków byłby trzecim rodzajem układu zdarzeń (pomijając wątek równoległy), jakim operują współcześni twórcy.

Zygmunt Lempicki (1926, s. 23) opisuje wątek epizodyczny jako ten, „który zjawia się tylko dla dekoracji i z głównymi wątkami tylko luźnie jest związany”. Samo słowo „epizod” na gruncie badań literacko-filmowych oznacza „w miarę samodzielne zdarzenia, które należą do fabuły, lecz rozwijają akcję wątku pobocznego” (Syska, 2010, s. 59), czy jak można przeczytać w słowniku literackim: „W rozwiniętych układach fabularnych, np. powieści, czy w eposie, obok zdarzeń uszeregowanych w wątki występują liczne epizody charakteryzujące tło (społeczne, obyczajowe, historyczne etc.), na którym rozgrywają się wypadki” (Sławiński, 1998, s. 148). Wątki epizodyczne (nie wpływają bezpośrednio na akcję) są traktowane jako te, które pomimo ich zaistnienia nie mają wpływu lub jedynie znikomy na rozwój wydarzeń głównej linii narracyjnej.

Funkcjonującym i często używanym terminem w filmoznawstwie jest epizodyczność opisywana przez Siegfrieda Kracauera (posiłkującego się definicją ze słownika Webstera) jako: „zbiór wydarzeń charakteryzujący się odrębnością i znaczeniem w większym łańcuchu epizodów” (Kracauer, 2008, s. 290). W postklasycznych narracjach pojawia się nurt filmów zbiorczo określanych jako epizodyczne (nazywane przez Bordwella sieciowymi), na które składają się liczne wątki równoległe, jednak w przeciwieństwie do klasycznych narracji filmowych nie występuje ich hierarchizacja poprzez „podporządkowanie wątków pobocznych wątkowi głównemu” (Ostaszewski, 2019, s. 229). Idea epizodyczności jest rozumiana jako „zdarzenia przytrafiające się przygodnie” (Ostaszewski, 2019, s. 229).

Epizodyczność na gruncie teorii filmoznawczych, w odniesieniu do filmów fabularnych, można zatem rozumieć na dwa sposoby: jako narrację epizodyczną, gdzie niezhierarchizowane wątki poboczne składają się na całość kompozycji (np. *Magnolia*, reż. P.T. Anderson, 1999), lub jako wtrącenia epizodyczne funkcjonujące poza wątkami (lub w ramach wątków pobocznych), a spełniające dodatkowe funkcje, jak uzupełnianie tła opowieści czy wyjaśnienia w ramach osnowy utworu. Jednak w obu przypadkach nie funkcjonuje pojęcie wątku epizodycznego, ponieważ albo nazywa się wszystkie wątki pobocznymi (równole-

głymi), albo traktuje zdarzenia jako pojedyncze wtrącenia epizodyczne. Termin „epizod” funkcjonuje również w anglojęzycznej literaturze w odniesieniu do serii epizodycznych, w których prezentowane treści podlegają paradygmatowi epizodyczności, co oznacza, że są zamkniętymi historiami w ramach jednego odcinka (Creeber, 2010, s. 8–9).

Proponowany przeze mnie termin jest spadkobiercą epizodyczności filmowej w rozumieniu równoległości względem pozostałych fabuł (tzn. nie rozwija wątku głównego w sposób bezpośredni), jednocześnie czerpie z zasad kompozycji typowej dla serii, gdzie wszystkie fabuły kończone są w ramach jednego odcinka, nie zmieniając aksjologicznego statusu postaci w nich występujących. Zachowany status quo postaci to często w neoserialach cecha nieobecna (aczkolwiek nie jest to regułą), gdyż rozwija się tzw. *character arc*<sup>8</sup> postaci. Wątki wpisane w ramy jednego odcinka, którego wydarzenia rozgrywają się w danym epizodzie, nie pozostają obojętne dla charakterów postaci. Na skutek zaprezentowanych wydarzeń dana postać może wykazywać odmienne zachowania w kolejnych odcinkach, tym samym zostaje naruszona naczelna zasada serii epizodycznych.

Wyjaśniając różnicę między wydarzeniami nadrzędnymi, rozwijającymi fabułę w sposób znaczący, a epizodycznymi, warto odnieść się do analiz serialowych Sarah Kozloff. Co prawda w swojej metodologii analitycznej operuje ona (za Seymourem Chatmanem) pojęciem wydarzeń rdzeni i satelit (*kernals, satellites*) danego odcinka serialowego, jednak dobrze charakteryzuje różnice w strukturach serialowych. Satelitami odcinka są zdarzenia irrelewantne dla głównego wątku, jednak mogące wpływać pośrednio na główną oś fabularną poprzez np. rozbudowę portretu psychologicznego postaci. Jednocześnie wydarzenia-rdzenie to sytuacje, konflikty mające odniesienie do głównej osi narracji (Kozloff, 1998, s. 73). W tym postrzeganiu wątek epizodyczny będzie wyróżniał się na tle wątków pobocznych pozorną niezależnością względem głównej fabuły (nie wpływa na zdarzenia zawierające się w niej). Możliwe (choć niekonieczne) jest wystąpienie zmian statusu głównych postaci (rozwój ich charakterów czy funkcji doinformowującej, eksplikującej dany charakter), przy jednocześnie zamkniętej konstrukcji. Tym samym wątek epizodyczny poza funkcją stricte rozrywką w przebiegu danego odcinka, pełni także funkcję dramaturgiczną.

Wątek epizodyczny charakteryzuje:

- prezentacja fabuły niepowiązanej (lub w stopniu znikomym) z wątkiem głównym,
- ogniskowanie na dowolnych postaciach,
- czas trwania ograniczony do jednego odcinka (przy założeniu, że scena wprowadzająca czy kończąca może wystąpić odpowiednio w odcinku wcześniejszym lub następnym, jednak właściwe „rozegranie” dramaturgiczne ma miejsce w ramach jednego odcinka),
- pod względem czasu fabularnego najkrótszy typ wątków (ich prezentacja to czasami zaledwie dwie lub trzy sceny).

---

<sup>8</sup>Tak zwana przemiana bohatera. Ogół zachowań postaci, które uwidaczniają jej wewnętrzną (charakterologiczną) przemianę pod wpływem wydarzeń filmowych.

Tak jak wskazałem na początku tego szkicu, procesualność i hybrydyzacja konstrukcji fabularnych seriali wymaga wprowadzenia zupełnie nowych terminów, którymi można opisać struktury narracyjne seriali. Ze względu na specyfikę serialową proponuję określenie „wątek katalizujący” – opisujące wydarzenia sukcesywnie rozwijane wokół incydentu uruchamiającego akcję wątku głównego. W narratologii filmowej (zwłaszcza w kontekście narracji klasycznej) istnieje pojęcie zdarzenia komplikującego akcję (*complicating action*) (Bordwell, 1987, s. 35), czyli wydarzenia inicjującego dalszy rozwój głównych wydarzeń fabularnych. Jak pisze Ostaszewski (2019, s. 91): „zdarzenie to niesie ze sobą problem, stanowiący temat filmu i z nim będzie musiał zmierzyć się protagonista”, tłumacząc jednocześnie, że „zawiązanie akcji może mieć prostą formę zdarzenia, w postaci bezpośredniego działania bądź rozmowy” lub „zawiązanie akcji może mieć także formę złożoną” (Ostaszewski, 2019, s. 91–92). Niezależnie od tego, który z modeli zostanie zastosowany, zdarzenia inicjujące właściwą akcję są skondensowane w jednej linii dramaturgicznej najczęściej wątku głównego. W serialach kontynuowanych twórcy często rozwijają to jednostkowe wydarzenie do postaci samodzielnie funkcjonującej fabuły (zazwyczaj wątku pobocznego). Wydarzenie inicjujące, które ze względu na ograniczony czas trwania filmów fabularnych stanowiłoby zasadniczą część głównej linii fabularnej, w neoserialach zostaje rozwinięte do silnie skorelowanego, aczkolwiek oddzielnego, samodzielnie funkcjonującego wątku z charakterystycznym przebiegiem fabularnym.

Dla przykładu w *Breaking Bad* główny protagonista Walter White (Bryan Cranston) dowiaduje się o chorobie nowotworowej, co wpływa na decyzję o produkcji i sprzedaży narkotyków. Jednakże twórcy nie poprzestają na tym jednostkowym wydarzeniu (informacja o chorobie), łącząc je z innymi zdarzeniami powiązаныmi z przebiegiem choroby Waltera, tworząc tym samym konsekwentny, kauzalny łańcuch zdarzeń składający się na samodzielny wątek. Innym przykładem użycia wątku katalizującego i zastosowania podobnej strategii narracyjnej jest serial *Boss* (*Boss*, Starz, 2011–2012), w którym zobrazowano życie zawodowe i prywatne burmistrza Chicago Toma Kane’a (Kelsey Grammer). Polityk pomimo zdiagnozowania choroby kontynuuje polityczną krucjatę mającą na celu całkowitą dominację nad ludźmi z jego otoczenia. Wątek dotyczący choroby będący fabułą poboczną (realizowaną na przestrzeni całego serialu) pełni funkcję „katalizującą”. Poszczególne wydarzenia z tego wątku warunkują szereg zachowań protagonisty, wręcz dynamizują jego działania ze względu na progres choroby psychicznej.

Zatem wątek katalizujący w hierarchii wątków nosi znamiona wątku pobocznego; wyróżnia go jednak specyficzna funkcja, jaką pełni w całokształcie fabuły serialowej. Jest zbudowany z ciągu zdarzeń będących rozwinięciem sytuacji inicjującej daną historię. O ile jednostkowe zdarzenie powoduje skutek (najczęściej pierwszy punkt zwrotny) – decyzję protagonisty o podjęciu działania, o tyle wątek katalizujący umacnia go w przekonaniu o konieczności intensyfikacji działań podjętych w pierwszym punkcie zwrotnym. Wprowadzony termin badawczy „wątek katalizujący” świadczy o pewnej specyficznej konstrukcji serialowej, co może posłużyć jako narzędzie diagnozujące aspekty formalne danej produkcji serialowej.

Tak więc wątek katalizujący charakteryzuje:

- ścisła korelacja z wątkiem głównym,
- funkcja katalizująca wydarzenia wątku głównego,
- wydarzenia oscylujące wokół głównych postaci (postacie pierwszego planu),
- w większości przypadków realizacja na przestrzeni całego serialu.

Oczywiście nie jest stałą praktyką twórczą korzystanie w serialach kontynuowanych z tego typu rozwiązań narracyjnych (w jednej z bardziej rozpoznawanych produkcji Netflixa *House of Cards* nie występuje omawiany wątek katalizujący, tylko jednostkowe wydarzenia wpisujące się w główną fabułę).

Poruszona w tym szkicu problematyka dotycząca zdefiniowania oraz hierarchizacji wątków, jakimi operują twórcy współczesnych seriali, może wydawać się sprawą marginalną wobec innych aspektów narracji. Niezaprzeczalnie wraz z przemianami kulturowymi, innym modelem dystrybucji i odbioru treści serialowych przekształceniu uległy poszczególne elementy kompozycyjne opowiadania. Współczesne narracje serialowe są budowane poprzez sieć wątków tworzących całościowo różne układy fabularne. Zauważalny jest również proces scalania poszczególnych wątków w komplementarną całość, czy jak wskazuje Jane Feuer (2011, s. 118) zestawiania wątków, „przeplatania wzajemnie, zestrzajając w quasi-muzycznym stylu”. Redefiniowanie oraz wprowadzenie nowych terminów badawczych podkreślających symptomatyczny charakter niektórych wątków wpłynie na uszczegółowienie różnic w badaniach poszczególnych produkcji serialowych. Zdiagnozowanie różnego rodzaju układów wielowątkowych może posłużyć wyodrębnieniu nadal niesprecyzowanych cech gatunkowych neoseriali. Przedstawiona refleksja badawcza powinna być aktualizowana, ponieważ praktyki twórcze się zmieniają. Pomimo wysokich kosztów produkcji nadal rozwijana jest narracja interaktywna, na horyzoncie pojawił się nowy typ opowiadania – kilkunastominutowe odcinki seriali internetowych, dla których wprowadzone definicje mogą okazać się nieprecyzyjne.

## Bibliografia

- Adetunji, Jo. *Inside the story: the ABC of screenwriting as demonstrated by ABC's The Heights*, [online]. Access: <https://theconversation.com/inside-the-story-the-abc-of-screenwriting-as-demonstrated-by-abcs-the-heights-115854> [05.09.2021].
- Aronson, Linda (2019). *Scenariusz na miarę XXI wieku*. Tłum. Agnieszka Kruk. Warszawa: PWN.
- Bordwell, Davis (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Borowiecki, Artur (2019). Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 25(34), 163–171.
- Branigan, Edward (1999). Schemat fabularny. W: Ostaszewski, Jacek (red.). *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Tłum. Jacek Ostaszewski. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, 112–154.
- Calvisi, Daniel (2016). *Story Maps: Tv Drama. The Structure of the One-hour Television Pilot*. Redondo Beach: Act Four Screenplays.
- Chatman, Seymour (1984). O teorii opowiadania. *Pamiętnik Literacki*, 75/4, 199–222.
- Cook, Martie (2006). *Write to TV*. Burlington: Focal Press.
- Creeber, Glen (2010). *Serial Television. Big drama on the small screen*. London: British Film Institute.



- Douglas, Pamela (2007). *Writing the tv drama series*. Los Angeles: Forest Stewardship Council.
- Feuer, Jane (2011). HBO i pojęcie telewizji jakościowej. W: Bielak, Tomasz, Filiciak, Mirosław i Ptaszek, Grzegorz (red.). *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Tłum. Dariusz Kuźma. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 114–128.
- Helman, Alicja (red.) (1993). *Słownik pojęć filmowych*. Tom 5. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Holland, Patricia (1997). *The Television handbook*. London and New York: Routledge.
- Kallas, Christina (2014). *Inside the writers room. Conversation with American tv Writers*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Kłys, Tomasz (2009). Kartki z kina światowego. W: Nurczyńska-Fidelska, Ewelina, Klejsa, Konrad, Kłys, Tomasz i Sitarski, Piotr (red.). *Kino bez tajemnic*. Warszawa: Wydawnictwo Piotra Marciszuka Stentor.
- Kozloff, Sarah (1998). Teoria narracji a telewizja. W: Allen, Robert C. (red.). *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*. Tłum. Edyta Stawowczyk. Kielce: Wydawnictwo Szumacher, 112–132.
- Kracauer, Siegfried (2008). *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. Wanda Wertenstein. Gdańsk: Wydawnictwo słowo, obraz, terytoria.
- Kubicki, Maciej (2017). *Script Fiesta 2017: Maciej Kubicki*, [online]. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=ww7J2Y8qAsc> [01.05.2023].
- Landau, Neil (2013). *The TV Showrunner's Roadmap. 21 Navigational Tips for Screenwriters to Create and Sustain a Hit TV Series*. London and New York: Routledge.
- Lempicki, Zygmunt (1926). Osnowa, wątek, motyw. *Pamiętnik Literacki*, 22/23, 23.
- Mittell, Jason (2005). A cultural approach to television – genre theory. In: Allen, Robert C. and Hill, Anette (eds.). *The Television Studies Reader*. New York: Routledge Press.
- Mittell, Jason (2008). Genre Study – Beyond the text. In: Creeber, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Basingstoke: British Film Institute, 8–22.
- Mittell, Jason (2011). Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej. W: Bielak, Tomasz, Filiciak, Mirosław i Ptaszek, Grzegorz (red.). *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*. Tłum. Dariusz Kuźma. Kraków: Wydawnictwo AGH, 151–179.
- Mittell, Jason (2015). *Complex TV. The Poetics of Television Storytelling*. New York: NY University Press.
- Ostaszewski, Jacek (2019). *Historia narracji filmowej*. Kraków: TAiWPN Universitas.
- Ostaszewski, Jacek (2021). Konstruowanie postaci filmowej za pomocą chwytów dramaturgicznych. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*, 4, 87–103.
- Pisarek, Walery (red.) (2006). *Słownik terminologii medialnej*. Kraków: TAiWPN Universitas.
- Przylipek, Mirosław (2016). *Kino stylu zerowego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Racięski, Bolesław (2016). W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego. *Zeszyty Prasoznawcze*, 1, 16–31.
- Schütte, Olivier (2015). *Sztuka czytania scenariusza*. Tłum. Monika, Borzęcka, Aneta, Głowska. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.
- Sierotwiński, Stanisław (1960). *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*. Kraków: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Sławiński, Janusz (red.) (1998). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Smith, Evan S. (1999). *Writing Television Sitcoms*. New York: The Berkley Publishing Group.
- Syska, Rafał (red.) (2010). *Słownik filmu*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe.
- Syska, Rafał (2013). Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 22, 91–104.
- Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, Graeme (2008). Genre, Hybridity and Mutation. In: Creeber, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. Basingstoke: British Film Institute.
- What are A, B and C Plots in TV Screenwriting?*, [online]. Access: <https://industrialscripts.com/a-b-and-c-plots/> [30.04.2023].

### Streszczenie

Artykuł dotyczy nazewnictwa wątków w narracji serialowej. Wśród czynników formalnych, które uległy znaczącym przemianom, medioznawcy wymieniają specyficzny rodzaj kompozycji w rozkładzie wielowątkowym, charakteryzowany dominancją wątków kontynuowanych. Ewolujący paradygmat opowiadania implikuje konieczność redefiniowania niektórych z pojęć opisowych, jak również wprowadzenia nowego nazewnictwa. Termin „wątek” wyjaśniono w kontekście badań literackich, filmowych i branżowego nazewnictwa związanego z produkcją seriali. Autor artykułu zgłasza propozycję wprowadzenia nowego terminu badawczego: wątek katalizujący.

### **Main plot, parallel or episodic plotline? Storyline A, B or C? The question of plots in serial narratives**

#### Summary

The paper is concerned with the terminology of plotlines in serial narratives. Regarding the formal factors that have undergone considerable transformations, media scholars mention a particular type of composition that is based on a multi-plotline arrangement and is characterised by the dominance of continuing plotlines. The evolving storytelling paradigm entails the need to redefine some of the descriptive terms, as well as introduce new designations. The term “plot” is explained in the context of literary studies, film studies and the industry nomenclature associated with the production of serials. The author also proposes adopting a new scholarly term, i.e. the “catalytic plotline”.

