

Krzysztof Arcimowicz

Uniwersytet w Białymstoku

Wydział Studiów Kulturowych

Zakład Studiów nad Kulturą Współczesną i Filmem

krzysiek@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3318-2421

O różnicach między polskimi telesagami i neoserialami. Wybrane aspekty problematyki¹

Wprowadzenie

Artykuł zogniskowany jest na najpopularniejszych w naszym kraju produkcjach serialowych – rodzimych telesagach (*Klan*, *M jak miłość*, *Na Wspólnej* etc.) oraz polskich neoserialach (*Ślepnąc od świateł*, *Infamia*, *1670* etc.). W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że telesagi to seriale starszego pokolenia odbiorców – oglądane w telewizji, natomiast neoseriale odbierane są głównie

¹ Artykuł powstał na podstawie wykładu *Seriale jakie znacie i jakich nie znacie. Treść i znaczenia symboliczne współczesnych seriali tradycyjnych i neoseriali* wygłoszonego w 2023 roku w instytucjach o charakterze edukacyjnym i kulturalnym w ramach projektu „Akademia kompetencji kulturowych mieszkańców województwa podlaskiego”.

via Internet, a zdecydowaną większość ich widzów stanowią osoby młode i w średnim wieku².

Celem artykułu jest wskazanie i analiza najważniejszych różnic między polskimi telesagami i neoserialami. Z uwagi na ograniczone ramy niniejszej pracy skupię się na scharakteryzowaniu i interpretacji kluczowych strategii dyskursywnych stosowanych w konstruowaniu głównych postaci i warstwy aksjologicznej seriali.

Seriale są analizowane jako dyskursywne teksty kultury osadzone w kontekście, a właściwie kontekstach – gatunkowym, społeczno-kulturowym, ekonomicznym. W badaniach wykorzystano perspektywę krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis*) i wybrane narzędzia wypracowane głównie w ramach podejścia dyskursywno--historycznego (*discourse-historical approach*)³.

Eksplikacja pojęć „telesaga” i „neoserial”

„Tele-saga” to termin zaproponowany przez Alicję Kisielewską⁴. Polskie telesagi określa się także terminem „telenowela”⁵ lub traktuje

² Należy zauważyć, iż precyzyjne ustalenie liczby widzów poszczególnych neoseriali oraz ich cech socio-demograficznych jest właściwie niemożliwe, ponieważ w Polsce, a także w wielu krajach świata – oprócz legalnych – istnieją „półlegalne” i nielegalne serwisy streamingowe oferujące treści audiowizualne.

³ Zob. np. R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of critical discourse studies, 3rd edition*, Routledge, London 2016; J. Flowerdew, J.E. Richardson (red.), *The Routledge handbook of critical discourse studies*, Routledge, London 2020.

⁴ A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

⁵ Termin „telenowela” pojawia się dosyć często w dyskursie publicznym, ale jest to określenie niepoprawne. Z powodu ograniczonych ram artykułu nie mogę tej kwestii rozwinąć, zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci*

jako lokalną odmianę opery mydlanej (*soap opera*). Najstarszą rodzimą telesagą emitowaną od 1997 roku jest *Klan*, natomiast serial *M jak miłość* od wielu lat notuje najwyższe wskaźniki oglądalności w naszym kraju⁶. Sukces finansowy telesag wyprodukowanych przez telewizję publiczną skłonił stacje komercyjne do realizacji własnych projektów, mam tu na myśli polsatowskie *Samo życie* oraz TVN-owską produkcję *Na Wspólnej*.

Przyjmuję, że „polska telesaga” to wieloodcinkowy serial fabularny przeznaczony do rozpowszechniania w telewizji i nadawany regularnie w określonych porach. Telesagi posiadają zestaw cech, wśród których należy wyróżnić: wielość wątków i dużą liczbę protagonistów, zogniskowanie wątków na życiu rodzinnym oraz osadzenie fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych⁷.

Neoseriale, określane także mianem seriali nowej generacji lub produkcji typu *post-soap*, mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, na ogół radykalnie z tym dziedzictwem zrywają. W 1999 roku stacja HBO rozpoczęła emisję nowatorskiego serialu *Rodzina Soprano*. W literaturze przedmiotu właśnie ta produkcja wskazywana jest jako prekursorski neoserial. Twórczynie i twórcy neoseriali często w odważny sposób przedstawiają

rodziny w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013.

⁶ Na początku stycznia 2023 roku widownia tego serialu według badań Nielsen Audience Measurement miała średnio 3,62 mln osób, ale trzeba pamiętać, iż w pierwszej dekadzie obecnego stulecia niektóre odcinki gromadziły ponad 12-milionową widownię. M. Kurdupski, *TVP1 nowym liderem, TVP2 i TVN w dół. „M jak miłość”, TCS i „Fakty” hitami*, <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/wyniki-ogladalnosci-2-8-styczen-tvp-1-hity-m-jak-milosc> (dostęp: 15.04.2023).

⁷ Zob. A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi...*; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*

drażliwe i/lub tabuizowane kwestie społeczne. W neoseriach odnajdujemy równie ciekawe, co kontrowersyjne postacie pierwszoplanowe⁸.

Wśród najpopularniejszych neoseriali znajdują się produkcje, takie jak *Dr House*, *Breaking Bad*, *Gra o tron*, *House of Cards*, *Dom z papieru*. Pierwsze rodzime neoseriale pojawiły się na początku obecnego stulecia, mam tu na myśli *Glinę* i *Pitbulla*, produkcje kryminalne utrzymane w konwencji *nordic noir*. W drugiej i trzeciej dekadzie XXI wieku powstało kilkadziesiąt polskich neoseriali, a wśród najbardziej rezonujących społecznie można wymienić *Belfra*, *Ślepnąc od świateł*, *Informację zwrotną* czy *1670*. Zwiększająca się liczba polskich produkcji neoserialowych jest związana z ekspansją serwisów streamingowych, ale warto zauważyć, że niektóre z nich produkują neoseriale w kooperacji ze stacjami telewizyjnymi (na przykład seriale *Chyłka*, *Skazana* czy *Behawiorysta* wyprodukowane przez Playera i TVN). Obecnie produkcje neoserialowe są realizowane w wielu krajach świata i ich liczba się zwiększa⁹.

⁸ Por. M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010; E. Kaja, *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 2, s. 64–82; K. Arcimowicz, *Oblicza męskości w neoseriach. Hegemonia – Kontaminacja – Inkluzja*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.

⁹ W 2021 roku pojawiło się 559 nowych anglojęzycznych produkcji serialowych (z czego sporą część stanowią neoseriale), a w 2002 roku „jedynie” 182 produkcje. M. Schneider, *Peak TV Tally: According to FX Research, A Record 559 Original Scripted Series Aired in 2021*, <https://variety.com/2022/tv/news/original-tv-series-tally-2021-1235154979/> (dostęp: 12.09.2022). Badanie przeprowadzone przez Michała Dąbrowskiego wskazuje, iż w Polsce w latach 2000–2022 wyprodukowano 413 seriali

Terminem „neoserial” posługuje się autor niniejszego artykułu, a także inni polscy badacze i badaczki. Anglosascy autorzy oraz inni zagraniczni uczeni stosują najczęściej termin „dramat jakościowy” (*quality drama*) lub „dramat złożony” (*complex drama*), używając tych określeń w odniesieniu do produkcji telewizyjnych różniących się od tradycyjnych form serialowych¹⁰. Sądzę, iż pojęcia takie jak dramat jakościowy czy dramat złożony są węższe niż pojęcie neoserialu. Sporo produkcji neoserialowych można zaliczyć do kategorii seriali jakościowych, ale nie wszystkie. Neoseriala tworzą pewną kategorię, lecz nie gatunek, na zasadzie podobieństwa, ale nie w całym zakresie cech. Wiele neoseriali jest w istocie rzeczy mieszaniną gatunków. Nawiązuję tu do koncepcji Kamila Łuczaja, który opisując produkcje neoserialowe odwołał się do reguły zaproponowanej przez Ludwiga Wittgensteina¹¹.

Z uwagi na ograniczone ramy artykułu nie jest możliwe szczegółowe przeanalizowanie cech telesagi i neoserialu, jednakże w celu naświetlenia zagadnienia przedstawiam zestawienie (zob. tabela 1), obejmujące najważniejsze cechy omawianych produkcji.

fabularnych z czego ok. 35 można zaliczyć do kategorii neoseriali (praca niepublikowana).

¹⁰ Zob. np. J. Mittell, *Narrative complexity in contemporary American television*, „The Velvet Light Trap” 2006, nr 58, s. 29–40; J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak i in. (red.), *Zmierzech telewizji? Przemiany medium – antologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 114–128.

¹¹ K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „IntereAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2013, nr 8, s. 146–158, <https://interalia.queerstudies.pl/issue-8-2013/luczaj/> (dostęp: 10.02.2020).

Tabela 1. Cechy polskich telesag i neoseriali

CECHY SERIALI	
POLSKIE TELESAGI	POLSKIE NEOSERIALE
ostrożne i zachowawcze podejście do drażliwych kwestii społecznych	poruszanie w odważny i niesztampowy sposób drażliwych kwestii społecznych
dydaktyzm i eksponowanie pozytywnych wartości	unikanie dydaktyzmu i eksponowanie relatywizmu moralnego
główne postacie są przerysowane i cukierkowe, to dobrzy, a nierzadko szlachetni ludzie	główne postacie są wyraziste, kontrowersyjne (antybohater/ka lub inny typ postaci)
język postaci jest sztuczny (często nieadekwatny do danej sytuacji)	język postaci zbliżony do naturalnego (realnego w danej sytuacji)
główne postacie najczęściej żyją w szczęśliwych rodzinach nuklearnych	nieuregulowane i/lub skomplikowane relacje rodzinne oraz interpersonalne postaci
duża liczba protagonistek i protagonistów oraz wielowątkowość (<i>narrative web</i>)	na ogół relatywnie mała liczba protagonistek i protagonistów lub jeden protagonista (ale częsta wielowątkowość)
zogniskowanie wątków na życiu rodzinnym oraz problemach dnia codziennego	główne wątki są zróżnicowane i mogą dotyczyć różnych problemów oraz kwestii społecznych
narracja powolna, możliwa ewolucja głównych postaci, ale w ograniczonym zakresie	skomplikowana narracja i ewolucja głównych postaci na ogół stanowiąca oś fabuły neoserialu
dominują elementy charakterystyczne dla konwencji opery mydlanej	często mieszanina konwencji gatunkowych, ale na ogół jedna z nich wysuwa się na pierwszy plan
stosowanie utartych rozwiązań narracyjnych	poszukiwanie nowych rozwiązań narracyjnych i stylistycznych

Źródło: opracowanie własne autora artykułu.

Strategie dyskursywne dotyczące konstruowania postaci i warstwy aksjologicznej w polskich telesagach i neoserialach

Z mojego punktu widzenia najciekawsze różnice między polskimi telesagami i neoserialami dotyczą sposobu konstruowania postaci i warstwy aksjologicznej.

Jeśli miałbym nazwać najkrócej protagonistki i protagonistów rodzimych telesag, to mógłbym się posłużyć określeniem „dobrzy ludzie”. Opisywane postacie na ogół postępują zgodnie z normami etycznymi, społecznymi i prawnymi, są empatyczne i pomocne. Wprawdzie popełniają błędy (na przykład nawiązują romans pozamałżeński, zaczynają nadużywać alkoholu), ale jest to sytuacja przejściowa i po pewnym czasie wszystko wraca do normy¹². Inaczej jest w przypadku postaci neoserialowych, które przechodzą ewolucję, stanowiącą oś narracyjną serialu (na przykład *Krew z krwi*, *Belfer*, *Ślepnąc od świateł*, *Inafamia* etc.). Najczęściej odbiorca neoseriali obcuje z antybohaterkami i antybohaterami, postaciami kontrowersyjnymi, wzbudzającymi ambiwalentne uczucia lub momentami wręcz antypatycznymi (na przykład *Kruk*, *Chyłka*, *Wilk*, *Sortownia*, *Informacja zwrotna*). Opisywane postacie kierują się w swoim życiu specyficznym kodeksem moralnym, stojącym w sprzeczności z ważnymi normami społecznymi i prawnymi¹³.

Protagonistki i protagoniści telesag mają uregulowane relacje rodzinne, na ogół żyją w rodzinach nuklearnych opartych na małżeństwie. W dyskursie telesagowym wyraźnie wybrzmiewa strategia orzekania, czyniąca z tej formy życia rodzinnego wartość naczelną (*Klan*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Na Wspólnej*). Główne postacie neoserialowe funkcjonują w różnych modelach związków – nierzadko nieformalnych, pojawiają się też singielki i single. Relacje interpersonalne tych postaci są skomplikowane, a niekiedy toksyczne (*Chyłka*, *Informacja zwrotna*, *Sortownia*, *Warszawianka* etc.).

¹² Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*

¹³ Por. T. Adamski i in., *Świat wartości i jego reprezentacje we współczesnych filmach i serialach*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 2018.

Protagonisci rodzimych telesag raczej nie realizują wzorca męskości hegemonicznej (w rozumieniu Raewyn Connell)¹⁴, jeśli mają wybierać między rodziną a karierą zawodową z reguły wybierają rodzinę. Większość z nich uosabia różne wersje męskości hybrydowej¹⁵, w których elementy pochodzące z modelu męskości hegemonicznej, takie jak władza i dominacja mieszają się z elementami konstytuującymi męskości niehegemoniczne – głównie mam tu na myśli wykonywanie czynności opiekuńczych. Telesagowe protagonistki najczęściej realizują wzorzec kobiecości emfatycznej, którą charakteryzuje uległość, opiekuńczość i empatia (*Klan, M jak miłość, Barwy szczęścia, Na Wspólnej*).

W neoseriałach wersje męskości uosabiane przez główne postacie są bardziej zróżnicowane niż w polskich telesagach. Często spotykane są różne wersje męskości hybrydowej z większą niż w przypadku telesagowych protagonistów domieszką elementów pochodzących z męskości hegemonicznej. Oznaki empatii i opiekuńczości (zwłaszcza w stosunku do dzieci) w wielu przypadkach służą raczej maskowaniu patriarchalnej władzy niż jej kwestionowaniu (*Kruk, Klangor, Informacja zwrotna, Sortownia* etc.). Należy jednak dodać, że w polskich neoseriałach męskość hegemoniczna nie jest gloryfikowana. W dyskursie neoseriałowym pojawia się strategia niedookreślenia (indeterminacji), polegająca na tym, że ten wariant męskości jest prezentowany w sposób niejednoznaczny (*Kruk, Mały zgon, Minuta ciszy, Furioza*). Neoseriałowe protagonistki, o wiele częściej niż bohaterki polskich telesag, uosabiają kobiecość buntowniczą

¹⁴ Zob. na przykład R.W. Connell, *Masculinities*, second edition, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2005.

¹⁵ Zob. na przykład T. Bridges, C.J. Pascoe, *Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities*, „Sociology Compass” 2014, t. 8, nr 3, s. 246–258.

związaną z przeciwstawianiem się patriarchalnemu porządkowi płci (*Wielka woda, Infamia, Morderczynie* etc.), a niektóre z nich mają dosyć wyraźny rys hegemoniczny (*Chyłka*).

Trzeba wspomnieć, iż pewnym *novum* jest pojawienie się wśród głównych bohaterów polskich neoseriali postaci queerowych o złożonej tożsamości, czego przykładem może być neoserial *Królowa*, w którym protagonistą jest nieheteroseksualny mężczyzna i jednocześnie *drag queen*. Z kolei w produkcji *Kontrola* głównymi postaciami są dwie młode nieheteroseksualne kobiety tworzące skomplikowaną relację intymną. Należy dodać, że zarówno w polskich telesagach, jak i neoserialach stosowana jest strategia *queerbaitingu* (mająca przede wszystkim wymiar komercyjny), polegającą na „wabieniu” queerowej publiczności poprzez sugerowanie w zawołowanej formie nienormatywnej seksualności bohaterek i bohaterów¹⁶.

Polskie telesagi proponują świat „bezpieczny aksjologicznie”, ich twórcynie i twórcy, niezależnie od tego czy są to produkcje telewizji publicznej, czy stacji komercyjnych, wyraźnie sugerują, że szczęście można osiągnąć żyjąc w harmonijnie funkcjonującej rodzinie nuklearnej – małżeństwie z dziećmi (*Klan, M jak miłość, Barwy szczęścia, Samo życie, Na Wspólnej*)¹⁷. Wiele polskich neoseriali należałoby określić jako „rozmyte aksjologiczne” lub – nawiązując do przemysłu Jacka Soboty – „niebezpieczne aksjologicznie”¹⁸, nie tylko z powodu relatywizmu etycznego protagonistów, ale także ze względu

¹⁶ Por. K. Arcimowicz, *Oblicza męskości...*

¹⁷ Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci...*

¹⁸ Zob. J. Sobota, *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] M. Cichmińska i in. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM w Olsztynie, Olsztyn 2016, s. 15–25.

na to, że w neoserialowym dyskursie są podawane w wątpliwość utrwalone w społeczeństwie wartości, takie jak rodzina czy praca. Kiedy przyjrzymy się rodzinom, w których funkcjonują protagonistki i protagoniści neoseriale trudno jest znaleźć szczęśliwe, a nawet jeśli na początku sprawiają takie wrażenie, to działania antybohaterów, mają destrukcyjny wpływ na życie rodzinne¹⁹. Można powiedzieć, że neoseriale przedstawiają instytucję rodziny w stanie kryzysu, jeśli nie rozkładu (*Pitbull*, *Żmijowisko*, *Minuta ciszy*, *Infamia*, *Absolutni debiutanci*, *Informacja zwrotna* etc.).

Jedną z najważniejszych strategii dyskursywnych wykorzystywanych w neoserialach jest relatywizm moralny. Twórczynie i twórcy neoseriale prowadzą swoistą grę z widzami, ponieważ naganne, w świetle istniejących norm społecznych, zachowanie głównych postaci jest usprawiedliwiane traumatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa lub toksycznymi relacjami z rodzicami oraz relatywizowane poprzez wykorzystanie strategii argumentacyjnej w postaci toposu szczególnych okoliczności. Ten topos najczęściej dotyczy ścigania przestępców i/lub ochrony rodziny przed nimi (*Glina*, *Pitbull*, *Krew z krwi*, *Kruk*, *Chyłka*, *Sortownia* etc.).

Ważna różnica między telesagami i neoserialami polega na dydaktyzmie tych pierwszych i nieobecności tej strategii w serialach nowej generacji. Mam tu na myśli przede wszystkim sposób konstruowania narracji dotyczącej drażliwych kwestii społecznych, takich jak: stosowanie substancji psychoaktywnych, nienormatywne relacje seksualne, aborcja czy eutanazja. Twórczynie i twórcy telesag, jeśli w ogóle decydują się na poruszanie drażliwych problemów, czynią to w bardzo ostrożny i uproszczony sposób, wytyczają wyraźną granicę między tym, co może być akceptowane społecznie i co

¹⁹ Por. K. Arcimowicz, *Oblicza męskości...*

akceptowane być nie powinno, natomiast w dyskursie neoserialowym wymienione powyżej kwestie społeczne są – na ogół – bardziej pogłębione i prezentowane dużo odważniej.

Dyskusja i konkluzja

Istnieje kilka przyczyn, które miały wpływ na powstanie nowej generacji seriali. Przyczyną ważną są przemiany obyczajowe w krajach należących do kręgu kultury Zachodu dokonujące się w ostatnich kilku dekadach. Można tu wymienić większą niż wcześniej swobodę seksualną, wzrost wskaźnika rozwodów i odsetka związków nieformalnych, sekularyzację, emancypację kobiet i osób nieheteroseksualnych, wolność jednostki jako naczelną wartość²⁰. W różnych krajach tempo wymienionych powyżej przemian społecznych jest różne, ale ich kierunek bardzo podobny.

Już w latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych powstały płatne telewizje, takie jak HBO i Showtime, utrzymujące się dzięki wpływom z abonamentu. Nadawcy telewizyjni, których podstawą funkcjonowania są dochody z reklam, rzadko produkują i na ogół unikają emisji seriali zawierających bardzo kontrowersyjnych protagonistów, drażliwe społecznie lub obrazoburcze treści, ponieważ w ten sposób mogą narazić się reklamodawcom. W przypadku telewizji abonamentowej i płatnych serwisów streamingowych oczekiwania i potrzeby reklamodawców przestają determinować treść

²⁰ Por. E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*; P. Włodek, *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] A. Krawczyk-Łaskarzewska i in. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 232–249; K. Arcimowicz, *Determinants of the content and creation of modern television series. Selected issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3(1), s. 104–117.

programów. Nowe sposoby finansowania produkcji serialowych przyniosły też możliwość eksperymentowania w zakresie treści i gatunku²¹. Tradycyjne seriale na przełomie XX i XXI wieku znudziły się niemałej grupie dobrze wykształconych widzów, szczególnie młodych i w średnim wieku. Te osoby nie chciały już oglądać schematycznych postaci, chciały seriali bardziej ambitnych, mierzących się z problemami egzystencjalnymi, poruszających kontrowersyjne kwestie społeczne i odczarowujących tematy tabu²².

Trzeba zauważyć, iż polskie neoseriale, a zwłaszcza te produkowane za relatywnie duże pieniądze przez globalne serwisy streamingowe (np. Netflix, HBO Max) nie powstają jedynie z myślą o lokalnym odbiorcy. W konstruowaniu postaci, wątków, warstwy aksjologicznej wykorzystuje się coraz częściej algorytmy oparte na sztucznej inteligencji, zbierające informacje o preferencjach widzów żyjących pod różnymi szerokościami geograficznymi²³. Należy pamiętać, iż najistotniejszymi kryteriami, które pozwalają na ocenę powodzenia produkcji serialowych są wskaźniki oglądalności i rachunek ekonomiczny. Celem jest tu przyciąganie uwagi odbiorców poprzez kreowanie emocji i oscylowanie nastrojów, przy czym ze względu na przyjętą konwencję gatunkową mogą być stosowane różne środki i rozwiązania naracyjno-stylistyczne.

Wszystkie produkcje serialowe zniekształcają rzeczywistość społeczno-kulturową. Zarówno w telesagach i neoseriałach postacie są najczęściej przerysowane – oczywiście przerysowane w różny sposób – jednakże to (anty)bohaterki i (anty)bohaterowie neoseriali wydają się być bliżej ludzkich skłonności i słabości, bliżej prawdy o człowieku niż główne postacie pojawiające się w telesagach.

²¹ Tamże.

²² Por. E. Kaja, *Amerykańskie seriale...*; P. Włodek, *Seriale nowej generacji...*

²³ Por. K. Arcimowicz, *Oblicza męskości...*, s. 25–26.

Bibliografia

- Adamski T., Arcimowicz K., Citko K., Kępa E., *Świat wartości i jego reprezentacje we współczesnych filmach i serialach*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 2018.
- Arcimowicz K., *Determinants of the content and creation of modern television series. Selected issues*, „Creativity. Theories – Research – Applications” 2016, nr 3(1), s. 104 –117.
- Arcimowicz K., *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013.
- Arcimowicz K., *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia – Kontaminacja – Inkluzja*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2020.
- Bridges T.T., Pascoe C.J., *Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities*, „Sociology Compass” 2014, t. 8, nr 3, s. 246–258.
- Connell R.W., *Masculinities*, second edition, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2005.
- Feuer J., *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium – antologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 114–128.
- Filiciak M., Giza B. (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.
- Flowerdew J., Richardson J.E. (red.), *The Routledge handbook of critical discourse studies*, Routledge, London 2020.
- Kaja E., *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja” 2014, nr 2, s. 64–82.
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

- Kurdupski M., *TVP1 nowym liderem, TVP2 i TVN w dół. „M jak miłość”, TCS i „Fakty” hitami*, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/wyniki-ogladalnosci-2-8-styczen-tpv1-hity-m-jak-milosc> (dostęp: 15.04.2023).
- Łuczaj K., *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „IntereAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2013, nr 8, s. 146–158, <https://interalia.queerstudies.pl/issue-8-2013/luczaj/> (dostęp: 10.02.2020).
- Mittell J., *Narrative complexity in contemporary American television*, „The Velvet Light Trap” 2006, nr 58, s. 29–40.
- Schneider M., *Peak TV tally: According to FX Research, a record 559 original scripted series aired in 2021*, <https://variety.com/2022/tv/news/original-tv-series-tally-2021-1235154979/> (dostęp: 12.09.2022).
- Sobota J., *Bohater rozdarty – współczesne seriale jako obszar symulacji dylematów etycznych*, [w:] M. Cichmińska i in. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Instytut Polonistyki i Logopedii UWM, Olsztyn 2016, s. 15–25.
- Włodek P., *Seriale nowej generacji a konwencje filmowe*, [w:] A. Krawczyk-Łaskarzewska i in. (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 232–249.
- Wodak R., Meyer M. (red.), *Methods of critical discourse studies. 3rd edition*, Routledge, London 2016.