

Serial

Monika Talarczyk-Gubała, doktor, filmoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Mediów i Komunikowania Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa US

Serial – definicje

Do niedawna oglądanie seriali telewizyjnych należało do tzw. wstydlivych przyjemności, a stały repertuar odmian gatunkowych utrzymywał widzów w przekonaniu, że ze współczesnych mediów telewizja pozostanie najbardziej przewidywalna. Klasyczny podział na filmy telewizyjne, serie i seriale, w tym opery mydlane, telenowełe, miniseriale i serie antologiczne, utrzymywany w anglojęzycznej literaturze przedmiotu jeszcze do połowy lat 90., stracił zastosowanie ze względu na hybrydyzację gatunków w erze współczesnej (post)telewizji. Warto przypomnieć, że przez serię (*the episodic series*) rozumiano dotąd cykliczne widowisko składające się z fabularnie zamkniętych i niezależnych od siebie odcinków, w których powtarzają się postaci, a nawet miejsce akcji, ale każdy opowiada odrębną historię. Z kolei w serialu (*the continuing serial*) wątki były kontynuowane przez wiele odcinków, a ich rozwiązanie celowo zawieszane na końcu odcinka (*cliffhanger*), by mogły być rozwijane w kolejnym, a nawet w nieskończoność, jak w amerykańskiej operze mydlanej. Seriale nowej generacji połączyły typowy dla serialu sposób prowadzenia głównego wątku przez kolejne odcinki z charakterystycznym dla serii dramatycznym rozwiązywaniem pobocznych wątków w poszczególnych odcinkach. W cenie są luki narracyjne, czyli historie wykraczające poza ramy pojedynczych odcinków, a nawet obejmujące całe sezony, wymagające od widzów koncentracji, ale i dające szczególną odbiorczą satysfakcję. To zaledwie jedna z różnic, które wyznaczyły nowy trend telewizji przełomu wieków.

Zdaniem badaczy mediów, do „zwrotu telewizyjnego” doszło na początku lat 90., kiedy stacja ABC rozpoczęła emisję serialu *Miasteczko Twin Peaks*, kierowanego do widowni o bardziej wyrafinowanym guście. Stylistyczna spójność serialu, który firmowało nazwisko reżysera pierwszych odcinków, Davida Lyncha, oraz niespotykane dotąd w serialu kontrowersyjne treści (seksualne

wykorzystywanie nieletnich, prostytutka, handel narkotykami, działalność FBI, parapsychologia) stanowiły nową jakość telewizji, która dość szybko znalazła wielu zagorzałych miłośników na całym świecie. Rozwijające się telewizje kablowe postawiły zatem na dopracowane, autorskie projekty, czerpiące z tradycji kina artystycznego, a niektóre z nich, jak HBO, usiłują wciąż podtrzymać w widzach przekonanie, że ta jakość jest tożsama z ich nazwą, mimo że znalazły konkurencję w takich stacjach jak Showtime (*Californication*, *Dexter*) czy AMC (*Mad Men*, *Breaking Bad*). Jednym z pierwszych seriali HBO tzw. nowej generacji był serial *OZ* (1997–2003) o więzieniu o zaostrożonym rygorze, który wprowadził do seriali tak kontrowersyjne tematy, jak kanibalizm, wykorzystywanie seksualne, rasizm) oraz nowy typ bohatera (mordercę). Dotąd tego typu kontrowersyjne treści były blokowane przez Federalną Komisję ds. Komunikacji w ogólnodostępnych kanałach telewizyjnych. Usługi typu STV, czyli telewizji z dodatkowo płatnym abonamentem, jak HBO, były wyłączone spod jej nadzoru. Jednak dopiero popularność i jakość serialu *Rodzina Soprano*, emitowanego w latach 1999–2007, przesądziła o trendzie, który stał się znakiem rozpoznawalnym (post)telewizji. HBO stała się synonimem telewizji jakościowej, nowoczesnej i kontrowersyjnej, oferującej w zamian za abonament kapitał kulturowy adresowany do bardziej wyrafinowanej widowni niż ta, która śledziła dotąd opery mydlane, bawiła się na sitcomach czy lkała przy iberamerykańskiej telenoweli.

Definicję seriali nowej generacji możemy wprowadzić, za Susan Cardwell, z opisu walorów telewizji amerykańskiej:

Pogramy amerykańskiej jakościowej telewizji z reguły są dobrze zrealizowane, charakteryzuje je naturalistyczne gra aktorska, obecność znanych i szanowanych aktorów, wycucie wizualne, kreowane przez staranną, czasem nowatorską pracę kamery i montaż, oraz stylowa ścieżka dźwiękowa, tworzona przez

przemysłane użycie odpowiedniej, często oryginalnej muzyki. (...) Ogólnie rzecz biorąc, istnieje poczucie spójności stylistycznej, w której motywy i styl przeplatają się w ekspresywny i robiący wrażenie sposób. Poza tym, pogromy raczej podejmują poważne tematy niż odzwierciedlają powierzchowne wydarzenia z życia wzięte; często sugerują, że widz zostanie nagrodzony za poszukiwanie w szczegółach szerszego symbolicznego lub emocjonalnego oddźwięku. Amerykańska telewizja jakościowa dąży również do koncentracji na teraźniejszości, podejmując refleksję nad współczesnym społeczeństwem i rekrystalizując ją dzięki przywołaniu mniejszych przykładów i drobnych przypadków (Sarah Cardwell, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? w: Zmierzch telewizji?*, Warszawa 2011, s. 137).

Dramaty jakościowe nie tylko dezaktualizują podział na telewizję śmieciową (*trash TV*) i jakościową (*quality TV*), ale rozszerzają pojęcie samej telewizji. Slogan promujący HBO jako telewizję jakościową – „To nie telewizja, to HBO!” – sugeruje, że abonenci tej stacji obcują z czymś więcej niż zwykłą telewizją. Przewrotność tego sloganu, parafrazowanego już na wiele sposobów (na przykład „To nie porno, to HBO!”), wskazuje na charakterystyczne dla posttelewizji czerpanie z innych mediów niż sama telewizja, czyli z tradycji kina artystycznego, kina gatunków i gier komputerowych. Ponadto oznacza włączenie do grona twórców telewizyjnych reżyserów, którzy wypracowali markę „autora” w filmach przeznaczonych na duży ekran, a teraz reżyserują nawet nie całe serie, ale kilka odcinków w serii. „Autorem” seriali nowej generacji jest bowiem w większym stopniu producent wykonawczy (*showrunner*), często tożsamy z głównym scenarzystą, odpowiedzialny za spójność stylistyczną całości. Posttelewizja angażuje nie tylko nowych reżyserów, ale przyciąga przed ekran także nowych niszowych odbiorców (*narrowcasting*), dotąd zaniebawianych przez ogólnodostępne stacje, jako fani gier komputerowych czy mniejszości seksualne.

Czy rzeczywiście jesteśmy świadkami „zwrotu telewizyjnego”? Jane Feuer obala tezę o rewolucyjnym charakterze współczesnych dramatów jakościowych, przypominając, że terminem *quality drama* oznaczano transmitowane na żywo nowojorskie spektakle teatralne amerykańskiej telewizji lat 50. Jej zdaniem powinniśmy używać tego pojęcia jako opisowego, a nie historycznego, przypisanego produkcjom końca lat 90. i współczesnym (Jane Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, w: *Zmierzch telewizji?*, Warszawa 2011, s.

116 i inne). Małgorzata Major i Samuel Nowak we *Władcach torrentów* także poddają w wątpliwość przewodnią tezę o współczesnym „zwrocie telewizyjnym” i rzekomo nowej generacji seriali, ze wskazaniem na repertuar polskiej telewizji. Jak dowodzą, dramaty jakościowe stanowiły domenę ogólnodostępnej telewizji (także telewizji polskiej jako producenta i nadawcy) niemal od początku jej funkcjonowania.

Seriale nowej generacji wymagają pełnej koncentracji, gdyż często odważnie eksperymentują z narracją, czasoprzestrzenią i sekwencją zdarzeń, a nawet zawierają zagadki, które rozszyfrowywane są przez grupy fanów. Widzowie odwykli od podporządkowywania się telewizyjnej ramówce i wybrali nowy sposób odbioru seriali, zwany *binge watching* lub *binge viewing*, czyli skondensowany i intensywny, obejmujący kilka odcinków naraz albo w ciągu kilku dni.

(...) Publicyści z kolei zaczęli pisać o „epidemii chronicznej serialoży”, która przejawia się nie tylko intensywnym oglądaniem seriali, ale różnymi twórczymi strategiami odbioru.

Dramat jakościowy rozumiany jako serial telewizyjny o określonej strukturze pojawił się bowiem najpierw w telewizji ogólnodostępnej, a dopiero później w kablowej, i to kilkadziesiąt lat temu. *Sceny z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana (1973), *Korzenie* stacji ABC (1977), *Berlin Alexander Platz* (1980) Rainera Wernera Fassbindera dowodziły, że seriale telewizyjne zdolne są wyrażać w sposób pogłębiony problematykę polityczną, społeczną i psychologiczną,

zarówno w kameralnych dramatach, jak i epickim wymiarze.

Seriale, jak *Wojna domowa* (1965–1966), *Cztery pancerni i pies* (1966–1970) i spektakle Teatru Telewizji nie realizowały jeszcze wcześniej rzekomo rewolucyjnego modelu telewizji jakościowej. Z pewnością o jakości polskiej telewizji świadczą też seriale *Stawka większa niż życie* (1967–68), *Dom* (1980) czy *Królowa Bona* (1980) oraz *Dekalog* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego, który z kolei, jako jedyny z polskich seriali, znajduje się stale w ofercie DVD na rynku zagranicznym i ma szansę stać się przedmiotem analiz weryfikującym zwrot telewizyjny w anglojęzycznej literaturze przedmiotu. Dominująca w „zwrocie telewizyjnym” stacja HBO Polska produkuje już rodzime seriale: *Bez tajemnic* (polską wersję izraelskiego *Bi-tipul*) i *Watahę* (oryginalną produkcję, której akcja osadzona jest w Bieszczadach).

Nawet jeśli jakość zawsze wpisana była w mniejszym lub większym stopniu w telewizyjny repertuar, to bez wątplenia zmieniły się praktyki odbiorcze widzów. Dotąd przeskakiwali z kanału na kanał, a do opery mydlanej mogli wrócić bez straty orientacji nawet po kilku odcinkach. Tymczasem seriale nowej generacji wymagają pełnej koncentracji, gdyż często odważnie eksperymentują z narracją, czasoprzestrzenią i sekwencją zdarzeń, a nawet zawierają zagadki, które rozszyfrowywane są przez grupy fanów. Widzowie odwykli od podporządkowywania się telewizyjnej ramówce i wybrali nowy sposób odbioru seriali, zwany *binge watching* lub *binge viewing*, czyli skondensowany i intensywny, obejmujący kilka odcinków naraz albo w ciągu kilku dni. Jakość seriali nowej generacji i zaangażowanie widzów skłoniły wydawców do wpuszczenia na rynek wielopłytkowych serii na nośniku DVD, przeznaczonych dla kolekcjonerów. Publicyści z kolei zaczęli pisać o „epidemii chronicznej serialozy”, która przejawia się nie tylko intensywnym oglądaniem seriali, ale różnymi twórczymi strategiami odbioru. Fani seriali nowej generacji nie są biernymi konsumentami, ale aktywnymi prosumentami, czyli konsumentami zaangażowanymi w nieformalną współprodukcję i promowanie produktów ulubionej marki. Z wykorzystaniem dostępu do nowych mediów produkują własne paratelewizyjne treści inspirowane ulubionym serialem, w postaci alternatywnych wersji (*fan fiction*), parodii, memów itp. Mniej twórczy widzowie mają z kolei do dyspozycji więcej produktów medialnych, które pozwalają na kontynuację aktywnej zabawy inspirowanej serialem, w postaci gier komputerowych, gadżetów, ubrań itd.

Serial nowej generacji jest zatem przekazem transmedialnym, rozproszonym na różnych platformach komunikacyjnych. Skoro treści posttelewizyjne nie są przypisane tylko staremu medium, seriale nie tracą na popularności nawet wobec mody na pozbywanie się odbiorników telewizyjnych (*cord cutting*). Zresztą w Polsce w 2013 roku statystyki wskazywały, że blisko 65% gospodarstw domowych wyposażona jest w co najmniej jeden odbiornik telewizyjny. Pytanie, ilu widzów opłaca dodatkowy abonament, a ilu serfuje w poszukiwaniu seriali po Internecie? Mirosław Filiciak podkreśla ekonomiczny aspekt odbioru nowej telewizji, a mianowicie na elitaryzm treści jakościowych. Jego zdaniem podział na ogólnodostępne i płatne treści legitymizuje podziały społeczne pod względem zamożności, wbrew idei demokratycznego medium, jakim jest z założenia telewizja (M. Filiciak, *Polscy cord-cutters, amerykańskie seriale i studia nad telewizją*, w: *Zmierzch telewizji?*, Warszawa 2011, s. 235–238). Z drugiej strony sam tytuł najnowszego zbioru poświęconego serialom nowej generacji, czyli *Władcy torrentów*, wskazuje, że kapitał kulturowy posttelewizji jest, póki co, ogólnodostępny, choć nie na legalnych zasadach, a kulturowa separacja dotyka w większym stopniu widzów bez kompetencji teleinformatycznych, czyli tych, którzy trwają przy tradycyjnym telewizyjnym odbiorze, a nie internetowym, przez system wymiany plików czy tzw. telewizję strumieniową. Kolejny przełom w (post)telewizji dokonał się właśnie w sieci dzięki Netflix – największej wypożyczalni filmów przez media strumieniowe, która wyprodukowała pierwszy nie-telewizyjny serial *House of Cards* (2013).

Serial – interpretacja

Bez tajemnic to historia Andrzeja Wolskiego (J. Radziwiłowicz), warszawskiego psychoterapeuty w wieku około 50 lat, dzięki któremu poznajemy historię jego pacjentów. W pięciiodcinkowych cyklach w trzech sezonach do jego gabinetu powracają coraz lepiej nam znani pacjenci: w różnym wieku, w różnym stanie, w różnej gotowości do zwierzeń. Mimochodem z zamyślanej twarzy Andrzeja i epizodycznych wątków z udziałem jego żony, synów, przyjaciółki poznajemy bliżej samego terapeuty, nabierając pewności, że ten, który dziś pomaga, sam będzie musiał zmierzyć się z własną smugą cienia. Powracającym motywem rozmów jest mimowolne skojarzenie upływającego czasu sesji i mijającego życia. „Nasz czas się skończył” – tą formułą Andrzej skłania pacjentów do powrotu do rzeczywistości. Kon-

trakt pacjenta i terapeuty gwarantuje, jeśli jest taka potrzeba, spotkanie w kolejnym tygodniu. Podobnie – serial. Poza nimi, poza telewizją i gabinetem, nie ma niestety powtórki z życia. Ten pełen melancholii nastrój pryska pod wpływem temperamentów jego pacjentów – im młodszych, tym mniej skłonnych do zadumy. „Dzielić gówno na atomy” – tego nie lubi Weronika (M. Bela), bohaterka pierwszego odcinka i to w jej cieniu Andrzej pracuje jeszcze długo po ich rozstaniu. Choć pierwsze słowo, jakie pada w serialu, to pospolite polskie przekleństwo, mówi się w nim dużo i ciekawie. *Talking cure*.

W pierwszym sezonie Andrzej jeszcze przypominał, przynajmniej wyglądem, terapeutę z amerykańskiej wersji serialu *In treatment*, czyli Gabriela Byrne’a. Na szczęście z każdym odcinkiem Andrzej Wolski coraz bardziej upodabniał się do Jerzego Radziwiłowicza z kina moralnego niepokoju. Skupienie. Kąciaki ust jakby obciążone wrodzonym smutkiem. Właściwie Wolski-terapeuta był od początku gotowy, dzięki wielu rolom spowiedników w filmografii Radziwiłowicza (*Ryś*, *Śmierć jak kromka chleba*, *Wino truskawkowe*, *Pokłosie*). Z kolei Andrzej-pacjent, prywatnie mniej powściągliwy i znacznie bardziej uparty, wszedł na plan serialu HBO w auzie swej kreacji w serialu *Glina*. Warto przypomnieć te role, bo kameralne *Bez tajemnic* opiera się na kunszcie aktorskim w większym stopniu niż inne seriale. Niewątpliwie, każdy sezon gromadzi zestaw typowych przypadków w różnym wieku: neurotyczne nastolatki, wypaleni młodzi ludzie, pacjenci w kryzysie wieku średniego itd. Statyczne ujęcia, stałe miejsce spotkań, monologi pacjentów – wszystko sprawia, że całe zadanie spoczywa na barkach aktorów. Owe „przypadki” zyskują psychologiczne wysokie prawdopodobieństwo dzięki pierwszorzędnym aktorom, takim jak Marcin Dorociński, Ilona Ostrowska, Łukasz Simlat, Magdalena Cielecka, Magdalena Popławska, Danuta Stenka, Janusz Gajos, Stanisława Celińska. Zwłaszcza elementarne zadanie aktorskie – płacz – realizują mistrzowsko. Zresztą, jak mawia jedna z pacjentek: „Jak nie płaczę, to nie płaczę”. Samotni czy w związkach, dietni i bezdietni, ci, którzy mają wszystko przed sobą i ci, którzy mają wszystko za sobą. Zajęci życiem pozornym czy wyczerpani doświadczeniami – wszyscy płaczą (i płacą).

W gabinecie Andrzeja nie ma przysłowiowej kozetki. Sam zasiada w fotelu, ale pacjentom proponuje kanapę. Ma to o tyle symboliczne znaczenie, że choć terapie są zazwyczaj indywi-

dualne, to i tak pacjenci „zasiadają” podświadomie z całymi rodzinami, rodzicami i dziećmi. Poza tym miejsca spotkań zmieniają się co sezon w wyniku wyborów życiowych Andrzeja. Serial rozpoczyna się w obszernym gabinecie jego rodzinnej podmiejskiej willei, w drugim sezonie, po podziale majątku w wyniku rozwodu, funkcję gabinetu pełni salon z aneksem kuchennym w starym mieszkaniu w śródmieściu, w trzecim sezonie – Andrzej, równie osamotniony jak jego pacjenci, przyjmuje w nowoczesnym wieżowcu medycznym w centrum miasta. W każdym z tych miejsc na samopoznanie pacjentów dyskretnie pracuje też symbolika rekwizytów, wydobywane przez operatora refleksy i odbicia w szklanych blatach stolików, okien, luster. Zmienia się status Andrzeja, ale nie zmienia się koszt sesji. 100 i 50 złotych banknoty na stoliku Andrzeja nie pozostawiają wątpliwości, że samopoznanie jest przywilejem i nie każdy może uzalać się w komforcie. Przedstawiciele klasy średniej, ich dzieci i ich rodzice, odszyfrowują traumy swych biografii.

W związku z tym można by się zastanowić, na ile rodzime *Bez tajemnic* jest sformatowane właśnie na polskie warunki. Przypomnę, że idea serialu opiera się na izraelskim formacie *Be-tipul* i amerykańskiej serii *In treatment*. Dla widzów serial popularyzujący terapię, oswajający z sytuacją sesji, ma inne znaczenie niż dla indywidualnych pacjentów. Współczesna kultura terapii strywalizowała osiągnięcia psychoanalizy w postaci poradników, psychotestów i psychozabaw. Jeśli wzorzec pochodzi z Izraela, można założyć, że *Be-tipul* jest jednym z przejawów kultury terapii rozumianej niekiedy jako kultura posttraumatyczna, dokładniej – postholokaustowa. W rodzimej odmianie leczymy dodatkowo skutki traumy transformacji, która nałożyła się na indywidualne przemiany i przełomy. Oczywiście, nie jest to serial społeczno-polityczny, zdecydowanie – intymny. Gdyby jednak, Freudowską metodą interpretacji pomyłek, przejęczyzeń, swobodnych skojarzeń i analizy snów spróbować odkryć jego ukrytą strukturę, wówczas jawi się jako serial nieświadomości zbiorowej, a nie indywidualnej.

Bez tajemnic opiera się w większej mierze na omawianiu minionych zdarzeń niż na dramaturgii aktualności. Skoro wszystko się już wydarzyło, pozostaje objaśnić nieuchwytny dla bohaterów sens indywidualnych mikrohistorii. Najdłuższą historię terapii ma właśnie Natalia, która trafiła do Andrzeja w nieplanowanej ciąży przed ponad piętnastoma laty, a teraz wraca „po dziecko”. Dominują poczucie winy i tłumiony gniew. Inni

pacjenci, małżonkowie tworzą przeciwko sobie fronty z dziećmi, te z kolei jak czułe barometry wskazują stopień dysfunkcji całej rodziny. Koszty rozstań rodziców ostatecznie ponoszą ci, którzy nie prowadzą jeszcze życia na własny rachunek – rachunek krzywd i strat. Jak się wydaje, każdy model wychowania kończy się porażką. Andrzej mediuje między małżonkami, między rodzicami a dziećmi, między nieświadomością a świadomością, rozwodząc się w tle z własną żoną. Ku zdumieniu młodych ludzi związek nie opiera się na romantycznej miłości, ale na pracy w ramach niepisanej umowy gospodarowania wzajemną energią psychiczną. Sesje, gdzie wykonuje się tę zaległą pracę, okazują się bardzo wyczerpujące. Empatyczny Andrzej także opada na tył fotela ze zmęczenia. Płeć i wiek głównego bohatera wskazują na to, że najbardziej zaniedbanym zadaniem jest ojcostwo. Wieńczy je przełomowa scena golenia nieprzytomnego ojca Andrzeja w szpitalu.

W serialu *Bez tajemnic* wszyscy bywają pacjentami, nieliczni terapeutami. Sam Andrzej Wolski regularnie spotyka się ze swoją superwizorką, Barbarą Lewicką (K. Janda). Wówczas jako pacjent (bo ostatecznie superwizja zmienia się w terapię) może sobie pozwolić na uwagi typu: „Jak długo można siedzieć i chrzanić w kółko to samo?” albo „Tak, zachowałeś się jak dobry terapeuta, a raz mogłabyś się zachować jak człowiek”. Barbara jest zawsze opanowana, wbrew aktorskiemu emploi Jandy. Pod koniec drugiego sezonu, na wieść o odejściu Andrzeja, wypada na moment z roli zawodowego autorytetu. Kiedy mu wyznaje: „Byłeś moją inspiracją” – widzimy Agnieszkę i Birkuta z *Człowieka z marmuru*, a rozpadające się w czołówce filmu kawałki kamienia są kawałkami marmuru z filmu Andrzeja Wajdy, na planie którego aktorzy przed kilkudziesięcioma laty spotkali się po raz pierwszy. Ikony polskiego kina podtrzymują się w objęciach. „Nasz czas już się kończy?” – pyta przez łzy Barbara. Oczywiście, pokolenie trzydziestolatków i początkujących czterdziestolatków broni swego miejsca na czerwonej kanapie, ale to aktorzy starszego pokolenia i ich bohaterowie najszybciej pracują nad sobą. Początkowo niechętni i zdystansowani do psychoterapii, szczerze się dziwią: „I tak co-

dziennie od 9 rano? I ludzie za to płacą? Za takie gadanie?”. Odkrywanie starszego pokolenia jest bardziej fascynujące, bo są jakby podwójnie zamknięci, ich traumy są ukryte w dalszej przeszłości, i to przeszłości przed 1989 rokiem. Zarazem odważniej stawiają czoła i życiu, i terapii, inaczej niż rozhisteryzowane pokolenia kultury terapii. Mniej pretensji, mniej roszczeń, bardziej realne oczekiwania. Jak mówi Gustaw (J. Gajos), Ślązak, dyrektor z zawodu: „Życie jest jakie jest. Żyjemy, żyjemy, a potem umieramy, i już”. Troskliwy ojciec pyta: „Pokochać samego siebie? A co z innymi ludźmi?”. To jego historia pokazuje, jak daleką drogę odbyliśmy w dosyć krótkim czasie, ze śląskich familoków do medytacji w Indiach, dokąd ojciec grany przez Gajosa ruszył w poszukiwaniu córki-lesbijki. Do ligi mistrzów w trzecim sezonie wkroczył Stuhr junior w roli nowego superwizora Andrzeja. Oto na naszych oczach dochodzi do przekazania pałeczki w sztafecie pokoleń – tym bardziej symbolicznego, że rolę superwizora ikony moralnego niepokoju przejmuje, coraz bardziej podobny do ojca, Maciej Stuhr, syn Jerzego. Niewątpliwie, polska adaptacja izraelskiego formatu *Bi-tipul* została wypełniona jakością wywodzącą się z najlepszych tradycji polskiego kina autorskiego o ambicjach psychologicznych i społeczno-politycznych.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Filiciak M., Giza B. (red.): *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia, Warszawa 2011.*
Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej, oprac. zbior., Warszawa – Gdańsk 2010.
 Major M., Bucknall-Hołyńska J. (red.): *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, Gdańsk 2014.
 Bielak T., Filiciak M., Ptaszek G. (red.): *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, Warszawa 2011.

Tekst filmowy

- Bez tajemnic* – polska wersja izraelskiego serialu *Be-tipul* (2005); reż. Jacek Borcuch, Anna Kazejak, Marek Lechki, Wojciech Smarzowski, Agnieszka Glińska, Bartek Konopka, Agnieszka Holland, Kasia Adamik; scen. Przemysław Nowakowski, Joanna Pawluśkiewicz i inni; wyk. Jerzy Radziwiłowicz, Krystyna Janda, Janusz Gajos, Stanisława Celińska, Marcin Dorociński, Magdalena Cielecka, Kinga Preis i inni; prod. HBO Polska, 3 sezony, 15 odc., premiera 2011.