

Mydlany świat

Brytyjska soap opera ¹

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

Radiowe początki

Opera mydlana, której korzeni należy szukać w literaturze, a zwłaszcza w XIX wiecznej powieści, narodziła się w USA w latach 30. jako codzienny serial radiowy. Warunki niezbędne do rozwoju takich programów pojawiły się, kiedy w latach 30. obok stacji lokalnych powstał system narodowych sieci radiowych. Producenci, którzy szukali rynków, mieli teraz możliwość zdobycia potencjalnych klientów w całym kraju. *Opowieść o operze mydlanej (i wszystkich innych programach), po tym jak radio w 1930 roku stało się „masowym medium”, jest opowieścią o potrzebie amerykańskich wytwórców znalezienia w całym kraju konsumentów swoich produktów i opowieścią o kilku pojedynczych zastosowaniach kreatywności i wyobraźni w odpowiedzi na tę potrzebę* ². Słowo „opera” wskazuje tu na charakterystyczne emocje, wątki i style przedstawiania, w pewnym stopniu służy ośmieszeniu wybujałej uczuciowości seriali, ich operowej melodramatyczności, a przy okazji także ich żeńskiej publiczności wykazującej trywialne zamięłowanie do nadmiaru dramatyzmu ³. Drugi człon nazwy „opera mydlana” wywodzi się ze związku tej formy z reklamodawcami, którymi byli producenci wyrobów mydlarskich, jak Colgate Palmolive-Peet i Procter&Gamble, choć istnieli też inni ważni sponsorzy: *Seriale były sponsorowane przez co najmniej pięć marek płatków śniadaniowych, siedem marek pasty do zębów i wiele różnych leków i domowych remediów oraz produktów spożywczych i napojów* ⁴. Jednak to mydlany proszek w potocznej świadomości pozostał sponsorem gatunku, utrzymał się w nazwie oraz wszelkich konotacjach i aluzjach, jakie otoczyły formę, nawet w przekonaniu że nazwa wywodzi się stąd, iż programy przeznaczone były dla gospodyń domowych, które słuchały ich lub je oglądały, kiedy nie robiły prania. Pierwszymi producentami radiowej opery mydlanej ⁵ byli Frank i Anna Hummert. Ich pierwszy program *Stolen Husband* poniósł klęskę, ale wiele ich nauczył. Sukces natomiast odniosła jedna z ich kolejnych oper mydlanych *Betty and Bob*, opowiadająca historię sekretarki Betty, która zakochała się w swoim szefie Bobie Drake’u. Jego ojciec-milioner wyparł się Boba, kiedy ten poślubił Betty. To, a także fakt, że Bob wykazywał niedojrzałość emocjonalną i zainteresowanie innymi kobietami, było przyczyną małżeńskich problemów i para rozwiódła się. Po czym... ponownie pobrała, doczekała się potomka i ostatecznie... spadła z anteny. Program ten jednak ustanowił niektóre zasady tworzenia opery mydlanej i stał się fundamentem przyszłych odmian tej formy. W tym czasie też zostały ustalone inne tematy, które były podstawą wąt-

ków dla radiowych i telewizyjnych oper mydlanych, a 50 lat później trafiły do amerykańskich seriali nadawanych w czasie najwyższej oglądalności (*prime time series*), *Dallas* i *Dynastia*. Były to m.in. wierność, zazdrość, rozwód, wychowanie dzieci lub bezdzietność, rodzina i romantyczna miłość. Forma, która rozwinęła się i ewoluowała w gatunek niezbędny dla sukcesu telewizji i dziś jest częścią historii mediów, ważnym elementem telewizyjnej ekonomii, główną telewizyjną formą dramatyczną, dostarczycielką przekazów ideologicznych i źródłem przyjemności widzów, przeszła nie tylko z radia do telewizji, ale także rozprzestrzeniła się geograficznie – z USA do Wielkiej Brytanii, Australii i na cały świat, w niezliczenie różnych formach, przyjmując niekiedy – przy zachowaniu wielu cech wspólnych – kształt typowy jedynie dla danego kraju lub kręgu kulturowego ⁶.

W Wielkiej Brytanii, gdzie reklam nie emitowano prawie do połowy lat 50., opera mydlana rozwinęła się stosunkowo późno. Radio BBC nadawało wieloodcinkowe (*long-running*) codzienne seriale i krótkie seriale rodzinne. Pierwszym długim serialem był *Mrs Dale's Diary*, nadawany od 5 I 1948 do 25 IV 1969 o godzinie 16.00 po południu i powtarzany o 11.00 następnego dnia, czyli w porach, kiedy – jak się spodziewano – kobiety mogą przysiąść na chwilę, przerywając domowe obowiązki. „*Mrs Dale's Diary*” opowiadała o codziennym życiu rodziny tytułowej bohaterki, w które pani Dale wtajemniczała słuchaczy, jakby opowiadała swojej dobrej przyjaciółce o tym, co się wydarzyło w jej prywatnym życiu. Narracja była zatem udramatyzowana i słuchacze dzielili przeżycia jej rodziny i przyjaciół. Pani Dale należała do klasy średniej. Była tak bardzo „średnioklasowa”, że większość rzeczy, o których opowiadała i jej styl życia były kompletnie obce wielu słuchaczom tej audycji. Ponieważ miała stałą pomoc domową i ogrodnika, jej rodzina była egzotyczna dla słuchaczy z klasy pracującej. Jej matka sprawiała wrażenie wdowiastej księżnej, a siostra – wiecznie młoda Sally, aktorka, często grająca w sztukach na West Endzie, miała rozmaitych „chłopaków”, co wносиło do programu odrobinę blasku. Pani Dale była figurą, która ostatecznie zdominowała formę opery mydlanej. Między nią a słuchaczami powstała więź. Była żoną, matką, teściową, babcią, przyjaciółką, sąsiadką, pracodawczynią i tak kierowała swoim życiem, by grać wszystkie te role. Może nie była taka, jak twoja matka lub – tak naprawdę – jak ktokolwiek, kogo znasz, ale miała to samo zajęcie – była żoną i matką – i te same macierzyńskie uczucia, które odzwierciedlały dominującą w latach 50. normę kulturową, a ponadto próbowała zjednoczyć kobiety bez względu na klasę i wiek... Była bezwstydnie „średnioklasowa”, ale rola doktorowej umożliwiała jej kontakt z przedstawicielami wszystkich klas... ⁷ Jak zauważa Dorothy Hobson, żadna z postaci tak naturalnie „średnioklasowych” nie stała się nigdy taką ikoną brytyjskiej opery mydlanej, jak pani Daily.

Najdłużej nadawaną – bo 50 lat – brytyjską radiową operą mydlaną jest rozpoczęta w BBC w 1951 roku *The Archers*, rozgrywająca się w fikcyjnym miasteczku Ambridge historia rodzinna, która do dziś ma oddanych wielbicieli i która zawsze pozostawała aktualna, ważna i odzwierciedlała nieustannie zmieniającą się kondycję społeczną, emocjonalną i ekonomiczną rezydentów fikcyjnej wiejskiej społeczności.

Brytyjska wielka piątka i inni

Począwszy od lat 50., w brytyjskim teatrze nastąpił zwrot ku dramatom o klasie pracującej, zwłaszcza ku tzw. dramaturgii spod znaku kuchennego zlewu (*kitchen-sink*)⁸, będącej odmianą małego realizmu. Termin ten stosowano wobec sztuk, których autorami byli Arnold Wesker, Sheila Delaney i John Osborne, portretujący życie klasy pracującej i niższej klasy średniej z naciskiem na „domowy realizm”⁹. Zdaniem krytyków dramaturgia ta, daleka od sławienia cnót prostego człowieka czy walki o przeobrażenia społeczne, utrwalala jedynie stereotypy i pogłębiała pesymizm¹⁰. Gatunek ten, stanowiący wersję realizmu społecznego, eksploatujący motyw nędzy i monotonii bytowania rodzin robotniczych, był bogato reprezentowany nie tylko w brytyjskim teatrze, ale też filmie i telewizji. Do połowy lat 60. tematy te były odzwierciedlane w dramatach telewizyjnych stanowiących część serii The Wednesday Play pokazywanej w BBC¹¹. Skupienie uwagi na życiu klasy pracującej i zwykłych ludziach było nowe w kontekście produkcji telewizyjnych i przebiegało paralelnie do oper mydlanych.... Opery mydlane były częścią wyłaniającego się dramatu, który codzienne życie zwykłych ludzi umieścił na pierwszej linii telewizyjnej rozrywki¹².

Wśród brytyjskich oper mydlanych można wyodrębnić wielką piątkę najpopularniejszych seriali, które odegrały ważną rolę w rozwoju tego gatunku w tamtejszej telewizji. Są to *Coronation Street* (Granada Television dla ITV, emisja od 1960), *Crossroads* (ATV/Cetral, emisja 1964-1988; Carlton TV dla ITV Network, emisja 2001-2003), *Emmerdale* (Yorkshire Television dla ITV, emisja od 1972), *Brookside* (Mersey Television dla Channel 4, emisja 1982-2003) i *EastEnders* (BBC1, emisja od 1985). Historię tworzyły również m.in. *Eldorado* (BBC1, emisja od lipca 1992 do marca 1993), *Family Affairs* (Pearson Television dla Channel 5, emisja od 1997) i *Night and Day* (ITV1, emisja 2001-2003). Między 1954 i 1957 rokiem BBC wyemitowała 146 cotygodniowych odcinków czarno-białego serialu *The Groves*¹³, jednak pojawienie się *Coronation Street* 9 XII 1960 roku wywołało potok oper mydlanych, zarówno w BBC, jak i ITV. W latach 60. BBC wyprodukowała trzy serie: *Compact* – opowieść o życiu redakcji pisma kobiecego (373 odcinki, emisja 1962-1965), *United* – opowieść o losach klubu piłkarskiego (emisja 1965-1967) i *Newcomers* – historię rodziny przenoszącej się do nowego miasteczka, w czasie gdy rozkwit nowych miasteczek stawał się częścią geograficznych i ekonomicznych zmian w nowej Wielkiej Brytanii¹⁴ (był to najdłużej trwający wczesny serial – 430 odcinków, emisja 1965-1969). Wszystkie wczesne brytyjskie opery mydlane, tak jak inne seriale, zakorzenione były we współczesnym życiu społecznym, bo tylko programy mające związek z wydarzeniami znanymi sporej grupie publiczności miały szansę stać się *long-running series*. W latach 1957-1967 nadawano pierwszą rodzimą medyczną operę mydlaną *Emergency – Ward 10*, która była też pierwszym serialem nadawanym dwa razy w tygodniu. Umiejscowiona w fikcyjnym Oxbridge General Hospital opera mydlana stała się ówczesnym hitem, którego pierwszy odcinek w lutym 1957 roku zgromadził milionową publiczność i który do 1962 roku zdobył 16-milionową widownię, czyniąc ze swych aktorów gwiazdy¹⁵. Właściwie był to serial dramatyczny, ale miał więcej wspólnego z operą mydlaną

niż serialem medycznym. Jego fabułę cechowała bardzo niska śmiertelność (śmierć pacjenta była ściśle limitowana do pięciu przypadków rocznie). Koncentrował się bardziej na życiu lekarzy i pielęgniarek i szybko przywiązał do siebie publiczność. Podobno kiedy scenarzyści uśmiercili żonę i dziecko jednego z lekarzy, zrozpaczeni widzowie masowo protestowali. Serial zyskał pochwałę w biuletynie British Medical Association za łagodzenie obaw ludzi przed szpitalem i w 1962 roku minister zdrowia Enoch Powell gratulował twórcom z okazji 500. odcinka, podkreślając użyteczność ich pracy. Jednak serial miał też przeciwników – manchesterska brygada St. John Ambulance ¹⁶ zakazała oglądania go swoim kadetom, oskarżając o portretowanie pielęgniarek jako „trzępotałych papli”. W 1967 roku wskaźniki oglądalności serialu zaczęły spadać i Lew Grade ¹⁷ z ATV postanowił zdjąć go z anteny. Później zresztą uznał ten krok za jeden z dwóch największych błędów swojego życia i dlatego w 1972 roku próbował go wskrzesić w postaci serialu *General Hospital* (nie mylić z amerykańskim serialem o tym samym tytule).

Największym sukcesem nie tylko lat 60. okazał się serial *Coronation Street* – prawdopodobnie najdłuższy kontynuacyjny serial dramatyczny na świecie. Umiejscowiony w fikcyjnym miasteczku przemysłowym Weatherfield ¹⁸ niedaleko Manchesteru opisuje wydarzenia z życia ludzi mieszkających przy tarasowo zabudowanej Coronation Street. Jedną z postaci – Ken Barlow – pojawia się w serialu od pierwszego odcinka. W pierwszych latach serial ten stosował się do zasad realizmu spod znaku *kitchen sink*, dominującego wówczas w brytyjskiej telewizji i kinie. W serialu królowały wtedy dwie postacie: energiczna Elsie Tanner i Ena Sharples z nieodłączną siateczką na włosach. Punktem centralnym serialu był zawsze Rovers Return – pub na rogu Coronation Street. Pierwsze edycje transmitowano na żywo. Do kluczowych postaci serialu należały też przyjaciółki Eny Martha Longhurst i Minnie Caldwell, właściciel sklepu Leonard Swindley, a na przełomie lat 60. i 70. Len Fairclough i jego przyszła żona Rita, Hilda i jej mąż-leser Stan Ogden, Jerry Booth i – kolejna do dziś pojawiająca się w serialu postać – Emily Bishop oraz właścicielka pubu Annie Walker (pierwsza „królowa” brytyjskiej opery mydlanej) i nękany przez nią mąż, okularnik Jack oraz Albert Tatlock – wujek Kena Barlowa. Lata 70. i wczesne 80. wprowadziły postacie, które pozostają w serialu do dziś, włączając Mike’a Baldwina, Jacka i Verę Duckworth oraz Deidre Langton-Barlow-Rashid i Curly Watts. Serial przez wszystkie lata kojarzony był z silnymi postaciami kobiecymi ¹⁹. Dopiero w latach 90. komentatorzy zauważyli ich nieobecność ²⁰. Pojawiły się natomiast nowe postacie, wskazujące na odejście od tradycyjnego w tym serialu unikania trudnych tematów. Pierwszą z nich – która stała się później najpopularniejszą postacią serialu – był(a) transseksualist(k)a Hayley Patterson (pojawiła się w 1998 i wprowadziła do brytyjskiej opery mydlanej temat zmiany płci) ²¹. *Coronation Street* zaczął się też zwracać do społeczności gejowskiej ²². Przez serial przewinęło się mnóstwo aktorów, także wiele sław aktorskich występujących w nim gościnnie. Przez ponad 40 lat serial utrzymuje się na szczycie wskaźników oglądalności ²³, a jego akcja opiera się praktycznie ciągle na tym samym – zwykli ludzie robią zwykłe rzeczy. Pierwszy odcinek wyemitowano 9 grudnia 1960 roku. Niejaka Florence Lindley zwana Florrie kupuje w nim sklep od Elsie



Mini i Hilda w *Coronation Street*





Crossroads (1964-1988; 2001-2003)



Lappin (która prowadziła go od 1930 roku) i powoli zaczyna poznawać swoje nowe zajęcie. Jej sklep odwiedza Ena Sharples. Elsie Tanner wpada w rozpacz z powodu syna Dennisa (wrócił właśnie z zakładu karno-wychowawczego), gdyż nic nie wskazuje na to, że znajdzie on pracę. Kenneth Barlow, który przed kolegami wstydzi się swojego otoczenia, napomyka, że umówił się z dziewczyną (jest nią reprezentantka klasy średniej Susan Cunningham) na wieczór do hotelu Imperial, a jego ojciec Frank Barlow zabrania mu tego. Linda Cheveski (z domu Tanner) informuje swoją matkę Elsie, że opuściła Ivana i nie zamierza do niego wracać. Przed drzwiami Kena pojawia się Susan etc ²⁴. Planowany początkowo na 13 odcinków serial przez cały miesiąc zapoznawał swoich widzów z kolejnymi postaciami. Po koniec grudnia serial stał się jednym z najpopularniejszych programów telewizyjnych i Granada zdecydowała się go kontynuować. Trafił w gust widzów, bo odzwierciedlał rzeczywiste życie i w ciepły, ale realistyczny sposób pokazywał społeczność, z którą każdy mógł się utożsamić ²⁵. Przetrwał do XXI wieku ²⁶, a wycieczki na plan zdjęciowy stały się dziś atrakcją turystyczną ²⁷. Budzi zainteresowanie kolejnych pokoleń i ciągle ma najwyższe wskaźniki oglądalności, bo ciągle pokazując społeczność zwykłych i niekoniecznie odnoszących sukcesy ludzi, przypomina widzom o ich własnych słabościach i w pewnym sensie rozgrzesza ich ²⁸. Ponieważ *Coronation Street* pokazywała region, który był jednym wielkim „zagadnieniem” (*issue*), nie kładła wcześniej szczególnego nacisku na ukazywanie ważnych kwestii. Problemy społeczne przychodziły z postaciami, nie trzeba ich było specjalnie wprowadzać. Jednak w ostatnich latach stała się liderem gatunku, jeśli chodzi o włączanie w fabułę ważnych zagadnień społecznych.

Od listopada 1964 do 1988 roku telewizja nadawała jedną z częściej wyśmiewanych brytyjskich oper mydlanych *Crossroads* ²⁹, autorstwa Hazel Adair i Petera Linga (autorzy *Compact*). Cztery lub pięć razy w tygodniu pokazywano losy Meg Richardson, właścicielki motelu ³⁰ *Crossroads* położonego w West Midlands, jej syna Sandy’ego (później przykutego do wózka inwalidzkiego), córki Jill (to ona wypowiedziała pierwsze słowa serialu: *Crossroads Motel, May I help you?*), pracowników i gości. Pierwszy mąż Meg, Malcolm Ryder, próbował ją otruć, ona sama siedziała w areszcie za niebezpieczną jazdę, potem cierpiała na amnezję, a kiedy myślała, że znajdzie szczęście w małżeństwie z biznesmenem Hugh Mortimerem, został on porwany przez bandę międzynarodowych terrorystów (wśród których był jego syn) i zmarł na atak serca. Kiedy motel spłonął, wszyscy myśleli, że Meg zginęła w pożarze. W rzeczywistości zabukowała miejsce na luksusowym statku Queen Elisabeth 2 i odpłynęła, by rozpocząć nowe życie. Tak scenarzyści „wypisali” z serialu jego główną postać. Z kolei Jill była trzy razy mężatką, w tym raz jako bigamistka, miała dwa poronienia, dziecko z przyrodnim bratem, była narkomanką, alkoholiką i przeszła co najmniej dwa załamania nerwowe, ostatecznie *odjechała z Johnem Maddinghamem sportowym samochodem ku nowym horyzontom*. Wśród postaci przez długi czas pozostających w serialu był m.in. kuzyn Meg Brian Jarvis, jej siostra Kitty Jarvis i jej mąż Dick, hiszpański kucharz Carlos, Benny złota rączka, dobrze ułożony David Hunter i równie ugrzeczny Adam Chance, zapominalska sprzątaczką i kuchenna plotkarka Amy Turtle, szkocki mistrz kucharski Shughie McFee, recepcjonista Diane Lawton i kelnerka Marilyn Gates, a także panienka z poczty Miss

Tatum i fryzjerka Vera Downend. Wyszzydany przez krytykę serial cieszył się dużą popularnością u widzów, a Paul McCartney z zespołem Wings nagrał nawet własną wersję melodii przewodniej serialu (towarzyszącej wyjątkowo dramatycznym lub smutnym zakończeniom) i włączył do ich albumu *Venus and Mars*. Po wyeliminowaniu Meg i spaleniu motelu w 1981 roku serial już się nie podźwignął. Jak twierdzą na stronach internetowych jego fani, Noele Gordon (grała Meg od 1964 roku) wyrzucono z obsady dość bezceremonialnie, co podobno wywołało publiczne oburzenie, zaś sama aktorka do końca życia nie mogła się pogodzić z utratą roli (zmarła cztery lata później). Nowy motel nazywał się King's Oak Crossroads, odziedziczyli go David Hunter, Nicola Freeman i Tommy Lancaster. Ostatecznie przejął go pasierb Nicoli Daniel Freeman. Ponieważ serial był kręcony jednym ciągiem, z minimalną liczbą powtórek, a na dodatek w papierowych dekoracjach, efekt często był banalny. Przez 25 lat każdy odcinek serialu nagrywany był w jednym ujęciu, bez montażu. Ewentualne błędy nie były korygowane. Emisja pięć razy w tygodniu zmuszała do gorączkowej realizacji, dlatego nierzadko można było oglądać operatorów przemykających w tle lub mikrofony zwisające u góry ekranu. Pomyłki w kwestiach aktorskich pojawiły się w każdym odcinku. Nie było natomiast cudownych powrotów do życia martwych i pochowanych postaci ani grania jednej roli przez pięciu aktorów, co się często zdarzało w amerykańskich operach mydlanych. Zdjęty w 1988 roku *Crossroads* powrócił jako serial codzienny w 2001 roku. *Crossroads* zawsze poruszał ważne sprawy społeczne i choć nie był rewolucyjny w formie, zawierał historie niedyskutowane wówczas w żadnym innym programie telewizyjnym, jak: niechciana ciąża, porzucenie dziecka, niesprawność fizyczna ³¹, zespół Downe'a ³². Był to jeden z pierwszych seriali, który wprowadził na początku lat 80. (na drugi plan) czarnoskóre postacie.

Z kolei w latach 70. dużą popularność zdobyła stworzona przez Kevina Laffana wiejska opera mydlana *Emmerdale* ³³, początkowo nosząca tytuł *Emmerdale Farm*. Pokazany 16 października 1972 roku pierwszy odcinek zaczął się od pogrzebu, gromadząc w jednym miejscu wszystkie postacie, na których koncentrował się wtedy serial, czyli rodzinę Sugden z owdowiałą właśnie Annie na czele. Jej najstarszy syn (czarna owca w rodzinie) powrócił do domu po wielu latach nieobecności. Ojciec pozostawił mu farmę Emmerdale, gdzie mieszkał także młodszy syn Annie Joe i córka Peggy z mężem Mattem Skilbeckiem oraz przebiegły stary Sam Pearson, ojciec Annie. Innymi ważnymi postaciami serialu byli nieco swarliwy właściciel pubu Amos Brearley i biznesmen Henry Wilks, który w końcu został współwłaścicielem Woolpack Inn razem z Amosem, ale też Emmerdale Farm Ltd., gdyż Jack zdecydował podzielić farmę między członków rodziny i wtedy Sam Pearson sprzedał swoje akcje Henry'emu. W 1976 roku pojawiły się nowe postacie, m.in. druga żona Matta Dolly Acaster, a pod koniec lat. 70. dwie postacie, które pozostają w serialu do dziś: leśnik Seth Armstrong i Alan Turner, który przejął Woolpack od Amosa i Henry'ego. Do dziś serial tak się zmienił, że ma już niewiele wspólnego z odcinkami sprzed lat ³⁴. W latach 90. w jego fabule wydarzyło się kilka śmiertelnych wypadków, m.in. spektakularny i kontrowersyjny ³⁵ upadek samolotu na wioskę, który wyeliminował wiele postaci ³⁶, obłączenia, wypadki autobusowe ³⁷. W związku z tym, że serial kładł

coraz mniejszy nacisk na sprawy farmerskie, producenci wyrzucili w 1989 roku słowo „farma” z jego tytułu, a wioskę przemianowali z Emmerdale na Beckindale. Obok *Coronation Street* i *EastEnders* jest to trzecia najważniejsza brytyjska opera mydlana. W ciągu lat pokazała, jak zmieniała się gospodarka wiejska, jak rolnictwo i farmerstwo traciło znaczenie rynkowe. Pokazywała, że wykupywanie gruntów przez bogate mieszczaństwo wiązało się z rozwojem sfery usług (pojawiało się wiele restauracji, stadnin i hodowli koni), jak i to, że coraz więcej wiejskich gruntów przechodziło w posiadanie bogatych rodzin spoza tego terenu, a firmy z zewnątrz, które przejmowały zarządzanie farmami, miały nowe, odmienne podejście do gospodarowania. *Emmerdale* była pierwszą operą mydlaną, która jedną ze swych głównych postaci uczyniła lesbijkę, Zoe Tate. Jej wątek rozwinął się w 1992 roku. Była to pełna – „okrągła” według terminologii Forstera – postać, której wątek odzwierciedlał wszystkie aspekty jej życia, a nie tylko te związane z jej lesbijską seksualnością³⁸. Zoe była kochaną i szanowaną przez widzów postacią serialu.

1972 był rokiem, w którym ITV zaczęła po raz pierwszy nadawać programy popołudniowe. Pokazywano m.in. popołudniową operę mydlaną *General Hospital*, wyprodukowaną przez Iana Fordyce’a i Roystona Morley’a z ATV. Serial bardzo przypominał amerykański *General Hospital*, z tego względu, że głównie koncentrował się na romantycznych zawirowaniach lekarzy i pielęgniarek położonego w Midlands szpitala. Początkowo pokazywano 30-minutowe odcinki dwa razy w tygodniu. W 1975 serial w postaci dłuższych odcinków trafił do piątkowego pasma *prime time* i gościł na antenie do roku 1979.

W latach 80. nastąpiła ekspansja oper mydlanych, pojawiły się wtedy te, które rozszerzyły gatunek, zarówno artystycznie, jak i jako istotne narzędzie strategii programowej nadawców³⁹. Serial *Brookside* emitowany od 1982 roku pojawił się na antenie Channel 4 w pierwszym dniu istnienia tego kanału i był nadawany w czasie najwyższej oglądalności (*prime time soap*). Był dziełem młodego twórczego producenta liverpoolskiego Phila Redmonda. Założył on własną firmę Mersey Television, kupił domy na przedmieściach Liverpoolu i podjął innowacyjny krok umiejscowienia serialu w autentycznych wnętrzach. Z trzynastu kupionych na nowym osiedlu przez Mersey Television budynków trzy przeznaczono na administrację, trzy na zaplecze techniczne (m.in. montażownię etc.), jeden na catering, a resztę dla fikcyjnych rodzin – bohaterów serialu. Miał on szerszy wachlarz postaci niż inne opery mydlane, jako że sceneria nowego osiedla pozwoliła na mobilność postaci. Jego tytuł pochodził od strumienia płynącego obok osiedla. Domy z dwiema lub czterema sypialniami dały również możliwość wymieszania różnych typów mieszkańców. Pierwsze odcinki zainteresowały 4 miliony widzów, każdy kolejny w latach 80. przyciągał 7-milionową widownię, a proces sądowy Jordache’a na początku lat 90. nawet 9-milionową. Phil Redmond postanowił użyć w *Brookside* naturalnego języka, którym postacie posługiwałyby się na co dzień. W rezultacie serial miał realistyczny zamysł, a postaci mówiły potocznym, prostym – niewolnym od wulgaryzmów – językiem (*bad language*). Była to jedna z innowacji wprowadzonych do gatunku przez Redmonda. Zaslugą serialu było także wprowadzenie do brytyjskiej opery mydlanej nastolatków i młodych mężczyzn jako stałych postaci

o rozbudowanych wątkach. Najbardziej znaczący wkład *Brookside* w historię brytyjskiej opery mydlanej polegał jednak na zastosowaniu nowych metod produkcyjnych⁴⁰. Był to pierwszy „mydlany” serial realizowany wyłącznie w plenerze poza studiem. Domy zostały zmienione w plany zdjęciowe. „Autentyczny” dźwięk docierający z zewnątrz w czasie pierwszych kilku tygodni emisji powodował nawet skargi widzów na jakość dźwięku; w rzeczywistości był to całkowicie naturalny dźwięk, zbyt naturalny dla widzów. Po raz pierwszy użyto tu steadicamu, dzięki któremu łatwiej osiągnąć realistyczne ruchy kamery. Kamery montowano na swego rodzaju uprząży, którą zakładał operator i to umożliwiało mu podążanie jednym ciągiem za aktorami. Po raz pierwszy użyto też pojedynczej kamery wideo, co dawało efekt bardziej filmowy niż wielokamerowe nagrywanie innych produkcji tego typu⁴¹. Dotychczas wszystkie opery mydlane były realizowane w studio przy zastosowaniu techniki wielokamerowych ujęć, z których reżyser wybierał najlepsze. Phil Remond użył techniki, w której pojedyncza kamera nagrywa akcję z jednego punktu widzenia i odwraca się, by kręcić z innego punktu. Postacie *Brookside* były bardziej zróżnicowane, gdyż w granicach nowego osiedla możliwe było występowanie osób z różnych klas. Akcja rozgrywała się przy małej ślepej uliczce Brookside Close w Liverpoolu i śledziła życie mieszkających tam rodzin, w pierwszych latach głównie rodziny Grantów – męża Bobby’ego, żony Sheili i ich dzieci Barry’ego, Damona i Karen. W latach 90. główną postacią stała się Beth Jordache (grana przez Annę Friel), która zamordowała swojego ojca-brutala i która wykonała pierwszy lesbijski pocałunek w brytyjskiej operze mydlanej⁴². Początkowo serial dotyczył spraw politycznych, bezrobocia i związków zawodowych, ale stopniowo stawał się coraz bardziej „mieszczański”⁴³ i po trzech latach zmienił trochę kierunek, nadal jednak zachowując wrażliwość na nastroje społeczne⁴⁴, by po pięciu latach zwrócić się ku sprawom pravicowo zorientowanej w latach 80. Wielkiej Brytanii pod rządami Margaret Thatcher⁴⁵. *Brookside* narodziła się wśród kontrowersji i rozwijała najbardziej skandaliczne wątki, jakie kiedykolwiek przedstawiono w brytyjskich operach mydlanych: gwałtu na randce, wielokrotnych morderstw, obsesji na tle religijnym, lesbijskiego homoseksualizmu⁴⁶. Pokazywała przestępczość, strzelaniny i eksplozje, sekciarstwo i kazirodztwo oraz handel narkotykami. Dlatego zarzucano jej zbyt dużą sensacyjność wątków⁴⁷, pomijanie problemów okręgu Merseyside, w którym się rozgrywała⁴⁸ i jego multikulturowej społeczności oraz oskarżano ją, że jest częścią establishmentu⁴⁹. *Jest to najbardziej nierealna ze wszystkich oper mydlanych, w których historie znajdują się zawsze na najodleglejszych krańcach „codziennego” życia. „Brookside” rozpoczęła się jak i rozwijała, tworząc własny, specjalny gatunek dramatu – surrealistycznie normalny (surrealistically normal). Formuła odniosła sukces, ale miała mniejszy wpływ na inne opery mydlane. Pozostała unikatowa i rozwinęła własną wyjątkową rzeczywistość, którą od bycia „nierealistyczną” zawsze chroni to, że bazuje na autentycznych wydarzeniach, jakie często były relacjonowane w prasie. Te incydenty, chociaż wywołują reakcję, że „nigdy nie mogłyby się wydarzyć!”, są zawsze oparte na prawdziwym wydarzeniu. Wyjątkowe jest to, że po większej części nie mogłyby one mieć miejsca z taką regularnością w małej enklawie domów. Ale to odróżnia operę mydlaną od realnego życia – nagromadzenie wydarzeń w odcinku czasowym, który umożliwia utrzymanie zainteresowania widzów*⁵⁰. W końcu se-

rial przeszedł radykalną i gruntowną przemianę, tracąc sensacyjne wątki na rzecz historii opartych na relacjach między postaciami ⁵¹. Ostatni odcinek nadany w czasie największej oglądalności wyemitowano 21 XI 2002. Z powodu coraz niższych wskaźników serial przesunięto na sobotnie popołudnie do zbiorowej edycji (*omnibus edition*), a następnie do pasma późną nocą. Ostatni odcinek serialu wyemitowano 4 XI 2003.

Od 1984 nadawana jest policyjna opera mydlana telewizji Thames *The Bill*, stworzona przez Geoffa McQueenę, opowiadająca o policjantach z posterunku Sun Hill w Londynie. Akcja koncentruje się prawie wyłącznie na życiu posterunku i na otaczających go ulicach, opisując zarówno sprawy policjantów mundurowych, jak i detektywów ⁵². W 1985 roku BBC wprowadziła nową operę mydlaną autorstwa Julii Smith i Tony Hollanda *EastEnders*, która w pierwszym roku emisji dwa razy w tygodniu przyciągała 23-milionową widownię. *Jednym z najbardziej spektakularnych aspektów EastEnders było jego umiejscowienie w celowo skonstruowanym East End Square otoczonym przez duże, zniszczone i podupadające domy oraz małe wille i zdominowanym przez pub Queen Victoria, który miał się stać skupiskiem wielu dramatów, uosabiającym ducha East Endu, centrum serialu* ⁵³. *EastEnders* opowiada o reprezentantach klasy pracującej mieszkających w fikcyjnym Wolford przy Albert Square we wschodniej dzielnicy Londynu – East End ⁵⁴. W wyemitowanym 19 lutego 1985 pierwszym odcinku Den Watts, Arthur Fowler i Alis Osman włamują się do mieszkania Rega Coxa, który zniknął przed trzema dniami, odnajdują go leżącego na fotelu i wzywają karetkę. Pauline jest w ciąży i boi się, że jeśli Lou się o tym dowie, będzie miała kłopoty. Lou nie może uwierzyć, że Ali i Sue niczego nie zauważyli. Lue jest wściekły na Pauline i Arthura z powodu dziecka. Natomiast Mark i Michelle przyjmują wiadomość obojętnie, a Pauline broni Arthura i złości się na matkę. Na początku centralnymi postaciami byli członkowie rodziny Fowler, na czele z Pauline i jej uległym mężem Arthurem (który później miał dość spektakularne załamanie nerwowe) i ich dziećmi Markiem i Michelle. Dość szybko w centrum uwagi mediów znalazły się postacie właściciela pubu Queen Vic Dena Watta, zwanego „Bрудnym Denem” i jego hałaśliwej żony Angie. Ich córka Sharon była najlepszą przyjaciółką Michelle Fowler, która zaszła w ciążę z ojcem Sharon. Innymi ważnymi postaciami serialu we wczesnych latach byli Dot Cotton i jej niedobry syn Nick, matka Pauline Lou i podstarzała Ethel Skinner, doktor Legg, brat Pauline Pete Beale, jego żona Kathy i syn Ian, azjatyccy sprzedawcy Saeed i Naima Jeffrey oraz właściciel tureckiej kawiarni Ali Osman. W epoce Dena i Angie serial słynął z bójek. Od czasu wyeliminowania Dena (pobity przez gangsterów) w serialu zawsze była postać typu „twardy facet” – przede wszystkim okrutny Grant Mitchell, przez lata pałający żądzą zemsty wobec Vica, ostatnim zaś był Steve Owen (dosłownie ostatni, bo został zamordowany). *EastEnders* w realistyczny sposób pokazywał powszechne problemy społeczne. Nigdy nie stronił od ważnych zagadnień, jak przemoc w rodzinie ⁵⁵, AIDS ⁵⁶, morderstwa, ciąża nastolatek, choroby nowotworowe, samotne wychowywanie dzieci, biseksualizm, homoseksualizm ⁵⁷, samotność, a nawet eutanazja ⁵⁸. Prawdopodobnie jest to najbardziej przyciągająca brytyjska opera mydlana (drugie miejsce można przyznać *Brookside*). W serialu od początku występowali też czarnoskórzy i przedstawiciele

mniejszości narodowych o różnych profesjach i charakterach ukazywani w pozytywnym świetle. Jednak niektórzy komentatorzy mają na to inne spojrzenie, podkreślają, że normę w serialu reprezentowały dwie białe rodziny z klasy pracującej Fowler i Beale i że mimo dobrych chęci serial odwoływał się do stereotypów rasowych (azjatyccy sklepikarze aranżowali małżeństwa etc.), że jego ukryty i niezamierzony rasizm przejawiał się m.in. w tym, że czarnoskórzy i przedstawiciele mniejszości byli portretowani jako obcy, którzy często wracali do „domu”, kiedy postać zostawała „wypisana” z serialu ⁵⁹. Zasadą serialu jest wprowadzenie do brytyjskiej opery mydlanej dziewcząt i młodych kobiet jako głównych postaci. *EastEnders* to także opera mydlana, która jako pierwsza włączyła do opowiadania geja. Był nim Colin Russell, który pojawił się w sierpniu 1986 roku i jest opisywany jako jeden z najpopularniejszych bohaterów we wczesnych latach serialu i być może najbardziej kontrowersyjny ⁶⁰. W 1994 roku w serialu pojawiły się też Binnie i Della – lesbijki, ale nie pozostały długo w serialu.

Od lipca 1992 do marca 1993 BBC1 dwa razy w tygodniu emitowała z kolei jedną z najbardziej wyśmianych na początku lat 90. oper mydlanych w Wielkiej Brytanii – *Eldorado*, autorstwa Julii Smith i Tony Hollanda. *Witamy w Eldorado: na wybrzeżu złotych snów i głęboko skrywanych sekretów; w świecie hedonizmu, nadziei i złamanych serc* – i w *przepełnionej słońcem scenerii nadawanego trzy razy w tygodniu dramatycznego serialu telewizji BBC* ⁶¹ – tak brzmiała reklama filmu, który opowiadał o życiu grupy Niemców, Duńczyków, Szwedów, Francuzów, Brytyjczyków i kilku tubylców mieszkających w fikcyjnym Los Barcos na Costa Eldorado w Hiszpanii. Serial rzeczywiście był umiejscowiony w Hiszpanii, w wybudowanej w górach dekoracji, z atrakcyjnymi widokami i morzem, oferował jasne światło i słońce, czyli elementy, które przyciągały Brytyjczyków do oglądania australijskich *Neighbours* i *Home and Away*. Jednak głównymi postaciami byli Brytyjczycy i to sprawiło, że serial nie odniósł sukcesu, czyli nie przyciągnął wystarczającej liczby widzów do kanału BBC1. Nie przywiązał do siebie publiczności, bo w większości nie miała ona doświadczeń związanych ze stałym zamieszkaniem zagranicą. Przeciętny widz nie miał punktów odniesienia. Czym innym bowiem były zagraniczne wakacje, a czym innym mieszkanie przez dłuższy czas zagranicą. Pokazana rzeczywistość nie miała więc nic wspólnego z publicznością, która nie odczuwała empatii wobec postaci i nie dzieliła z nimi żadnej wiedzy i przeżyć ⁶². Serial był od samego początku przedsięwzięciem wysoce przesadzonym – budowla wystawiona przez BBC w Hiszpanii pochłonęła 10 milionów funtów (dziś jest atrakcją turystyczną). Niestety krytyka sprawiła serialowi spore lanie, wytykając m.in. akcent miejscowym aktorom i ogólnie sztytując z jego poziomu.

31 marca 1997 roku, wraz z powstaniem Chanel 5, pojawiła się w brytyjskiej telewizji pierwsza brytyjska opera mydlana nadawana nocą pięć razy w tygodniu – *Family Affairs*, która – jak wspomniano wyżej – nie jest zaliczana do wielkiej brytyjskiej piątki, jest jednak ciekawym przykładem strategii producenckich. Serial opowiadający o losach rodziny Hartów umiejscowiono w fikcyjnym mieście, nie wiadomo gdzie i w tym – jak przypuszcza Dorothy Hobson – tkwił problem. Serial ten również nie osiągnął oczekiwanych wskaźników, więc firma producencka wezwała na pomoc producenta z zewnątrz, Briana Parkera, który by

ratować produkcję, przyjął opcję dramatyczną i w 1999 roku wysadził całą rodzinę w powietrze w spektakularnym wybuchu podczas ślubu na łodzi. Przy życiu pozostała garstka postaci, ale nikt z rodziny ⁶³. Całkowicie odmieniony serial, skupił się bardziej na seksualnych – także homoseksualnych ⁶⁴ – przygodach nowych bohaterów. Jego sukces pozostał jednak umiarkowany, gdyż brakowało mu punktu centralnego i miał niewiele wspólnego z doświadczeniami masowej publiczności. Zdjęto go z anteny w 2005.

W roku 2001 ITV Network Centre zamówił w Carlton Television wznowienie *Crossroads*. Wzbudziło to duże zainteresowanie mediów. Emisję poprzedziła kampania reklamowa. W nowym *Crossroads* pojawiło się wiele młodych postaci. Wyraźnym celem serialu było przyciągnięcie młodej publiczności, ale musiał on też ustalić relacje z główną publicznością ⁶⁵, by potwierdzić swą atrakcyjność i stać się częścią mydlanego świata brytyjskiej telewizji; musiał więc zaproponować wystarczająco atrakcyjne postacie, aby zainteresować publiczność ich historiami. Z kolei w celu zachęcenia ewentualnych widzów pierwotnej serii przywrócono troje bohaterów (Jill Harvey, Adam Chance, Doris Luke), pełniących teraz role łączników z oryginałem. *Interesujące w powrocie „Crossroads” było spełnienie fantazji, że opera mydlana dzieje się nadal, nawet kiedy widzowie jej nie oglądają. W przypadku „Crossroads” emisja została zakończona w marcu 1988 i 13 lat później, 5 III 2001, widzowie mogli odświeżyć swoje zainteresowanie życiem postaci i zaangażować się w fikcję, jakby ona trwała, podczas gdy nie było jej na ekranach* ⁶⁶. Po poprzedniczce serial odziedziczył nastrój, choć scenaria była nieco odnowiona, bo *Crossroads* stał się czterogwiazdkowym hotelem. Serial utrzymał się na antenie ponad rok. Ponownie pojawił się w 2003 roku z zupełnie nową obsadą, próbując upodobnić się do pełnej przepychu *Dynastii* i tegoż samego roku zakończył się ⁶⁷. W ostatecznym dziwacznie pokreślonym zakończeniu (przypominającym pewne wątki *Dallas*) okazało się, że całe „wznowienie” serialu od 2001 roku było tylko marzeniem Angeli Samson, kasjerki z supermarketu Brummie, która wszystko to śniła na jawie, siedząc przy kasie. Okazało się, że role personelu jej hotelu z marzeń odgrywali po prostu pracownicy i klienci supermarketu, w którym pracowała.

W latach 2001-2003 ITV1 wyemitowała kolejną brytyjską operę mydlaną *Night and Day* ⁶⁸, która ukazywała splatające się ze sobą losy dwóch rodzin. Lekko surrealistyczna, z fantastycznymi sekwencjami historia dotyczyła głównie postaci Jane Harper, która zaginęła po pierwszym tygodniu emisji serialu i potem pojawiała się już tylko w sekwencjach retrospektywnych. Serial nie odniósł sukcesu i został zakończony 5 czerwca 2003 odcinkiem, w którym wszystkie wątki zostały rozwiązane przez skok o cztery lata w przyszłość. Od 2002 roku brytyjska telewizja nadaje realizowaną w okolicach Glasgow *River City*, która rozgrywa się w Shieldinch, gdzie znajdują się cztery czynszowe bloki, pub, sklepy i przystań. Serial odzwierciedla realne życie i porusza trudne problemy, zwłaszcza w wątku doktor Vinnie Shah. Dokumentacja i opis problemów, które mają stać się tematami serialu, powstają przed przystąpieniem do pisania scen. Ludzie zbierający materiały konsultują się z grupami wsparcia, ekspertami i korzystają z porad tych, których problemy te dotyczą, jak w wypadku wątku Vinnie konsultowano się z uzależnionymi od heroiny, by realistycznie oddać portret narkomana.

Wpływy

Wpływ na rozwój opery mydlanej w Wielkiej Brytanii miały seriale amerykańskie i australijskie. W 1978 roku BBC wyemitowała po raz pierwszy serial *Dallas*, który bardzo szybko odniósł sukces u brytyjskiej publiczności. Wprawdzie *Dallas* i równie popularna *Dynastia* nie są czystą formą opery mydlanej, choć niektórzy tak je nazywają⁶⁹, ale – jak to określa Hobson – wysokiej jakości serialami z pasma o najwyższej oglądalności, które utrzymują pewien związek z operami mydlanymi, przede wszystkim przez to, że ich główne tematy koncentrują się na uczuciach i codziennym życiu, tyle że niezwykle bogatych ludzi. Wysokobudżetowe, o wysokim standardzie produkcyjnym seriale prezentowały brytyjskim widzom obraz, który był bardzo daleki od ich własnych życiowych doświadczeń, ale zawierały bardzo istotny dla sukcesu opery mydlanej składnik – osobiste problemy i uczuciowe gmatwaniny, chociaż osadzone w egzotycznych miejscach i dotyczące wyjątkowo bogatych i uprzywilejowanych ludzi. Seriale te były postrzegane jako część gatunku, zarówno przez widzów, jak i krytyków, wpłynęły na sposób, w jaki go zdefiniowano. Ponieważ *Dallas*, *Dynastia*, *Knots Landing* i *Falcon Crest* stały się częścią doświadczenia brytyjskich widzów, odegrały ważną rolę w rozwoju brytyjskiej opery mydlanej, wywarły duży wpływ na brytyjską publiczność i producentów. *Może nie poprawiły smaku kobiecych strojów, którym poduszki u ramion wyrosły na podobieństwo tych ze strojów amerykańskich futbolistów, ale z pewnością spowodowały pojawienie się atrakcyjnych męskich postaci. Amerykańskie seriale z pasma o najwyższej oglądalności pokazały widzom perfekcyjnych Amerykanów, przystojnych, wypiełgowanych, dobrze ubranych i niepozostających w ciągłym konflikcie z kobietami w swoich rodzinach*⁷⁰. Oblicze najpopularniejszych brytyjskich oper mydłanych odmieniły też takie seriale amerykańskie, jak *ER*, *NYPD Blue* i podobne⁷¹. Szukając śladów wpływu amerykańskich oper mydłanych na brytyjskie, warto zwrócić uwagę na posługiwanie się napięciem w zakończeniu odcinka (*cliffhanger*), które pozostawia publiczność z uczuciem suspensu i zachęca do obejrzenia dalszego ciągu. Zastosowanie go na końcu serialu może spowodować, że publiczność przez kilka miesięcy będzie czekać na rozwikłanie wątku. Najstojniejszym cliffhangerem jest pytanie: *Kto zabił JR?* w *Dallas*, gdzie na rozwiązanie widzowie czekali aż do zrealizowania kolejnej serii. W brytyjskiej operze mydlanej podobnie rozciągnięty cliffhanger pojawił się w 2001 w *EastEnders*, kiedy Phil Mitchel został zastrzelony na Albert Square. Było pięciu podejrzanych i każdy mógł być zamieszany w zbrodnię. Aktorzy z serialu pojawiali się w rozmaitych programach telewizyjnych, zażegnując się, że nie mają pojęcia, kto jest winny. Prasa spekulowała, a widzowie oglądali w napięciu kolejne odcinki. Teraz, kiedy opera mydlana stała się tak ważnym narzędziem w tworzeniu całej ramówki, BBC po każdej emisji *EastEnders* pokazuje sceny z kolejnych odcinków; także ITV nadaje tego typu zapowiedzi wskazujące ważne wątki, które pojawiają się w przyszłości. Wszystko po to, żeby zachęcić publiczność do oglądania każdego odcinka⁷².

Brytyjscy widzowie poznali też opery mydlane z Australii: *The Young Doctors* i *Sons and Daughters*, pokazywane w latach 70. przez ITV. Jednak to serial *Neighbours*, wprowadzony do programu BBC w 1986 roku, okazał się niezwykle znaczący, gdyż nie tylko odniósł sukces u publiczności⁷³, ale nauczył brytyjskich

nadawców kilku strategicznych sztuczek i wpłynął na zmiany w układzie programu⁷⁴. Pokazał nadawcom, że jeśli wprowadzą na antenę atrakcyjne dla publiczności programy, to mogą rozszerzyć czas nadawania i osiągnąć wyższe wskaźniki oglądalności. Michael Grade z BBC, który serial zakupił, początkowo nadawał go w paśmie przedpołudniowym i w porze lunchu, ale kiedy zauważył, że jego nastoletnia córka i jej przyjaciółki oglądały serial podczas wakacji, uświadomił sobie, że powinien go pokazywać o 17.35, zaraz po telewizji dla dzieci i przed wiadomościami, wtedy przyciągnie młodą publiczność nie tylko podczas wakacji. Ponadto uświadomił sobie, że młodzież będzie oglądać opery mydlane, jeśli w obsadzie będą również młodzi ludzie, a ich wątki staną się częścią serialu⁷⁵. Stworzona przez wcześniejszego producenta *Crossroads* Rega Watsona seria miała wiele znamion wczesnych seriali brytyjskich. Była m.in. umiejscowiona przy ślepej uliczce wykazującej podobieństwa do Brookside Close, gdzie zlokalizowana była *Brookside* (Channel 4), przy ślepej uliczce rozgrywała się zresztą także amerykańska seria *Knots Landing*⁷⁶. Takie półzamknięte miejsce ma wprawdzie związek ze światem zewnętrznym, ale sprzyja równocześnie zacieśnianiu więzi sąsiedzkich⁷⁷. Wskazując na różnice między *Neighbours*⁷⁸ a brytyjskimi operami mydlanymi, Hobson podkreśla, że członkowie rodzin z australijskiego serialu na ogół się lubią; bohaterowie są aktywni, nowocześni i pogodni, wykonują zajęcia klasy pracującej, ale nie są wyposażeni w jakieś konkretne atrybuty (charakterystyczny strój czy upodobania) kojarzące się z przedstawicielami tej warstwy społecznej. Ich przynależność klasowa nie jest więc tak jasno zdefiniowana, jak bohaterów brytyjskich. Najbardziej uderzające w *Neighbours* było to, że pokazane tam domy były jasne, urządzone ze smakiem, z dużymi ogrodami (jeden miał nawet basen). Taka lokalizacja i słoneczna pogoda tworzyły optymistyczną atmosferę serialu. Nie był to dla przeciętnych Brytyjczyków świat tak egzotyczny, jak w *Dynastii* czy *Dallas*, ale jednak bardzo odmienny od codziennego życia portretowanego w brytyjskich operach mydlanych. W „*Neighbours*” *postacie śmiały się, bawiły, cieszyły nawzajem swoim towarzystwem i wiodły życie, które nie było zdominowane przez problemy. Najbardziej uderzające w tych programach było to, że interakcje między członkami rodziny były o wiele swobodniejsze, niż jakiegokolwiek przedstawiane w brytyjskich operach mydlanych. Rodzice otwarcie okazywali uczucia dzieciom, zwłaszcza nastoletnim. Dzieci rozmawiały z sąsiadami i relacje między różnymi grupami wiekowymi były o wiele bardziej swobodne i realistyczne niż te portretowane w brytyjskich operach mydlanych. „Neighbours” ukazuje pokoleniowe relacje dziecko-rodzice i młodzi-starsi w bardziej pozytywny sposób niż brytyjskie opery mydlane*⁷⁹. Wśród elementów odróżniających ten australijski serial od brytyjskich Hobson zwraca uwagę jeszcze na to, że odzwierciedlając kulturę australijską, produkcja prezentuje zróżnicowane podejście do jej aspektów i różne oceny. Ponadto koncentruje się na sprawach ważnych dla młodych ludzi – zwłaszcza na pozytywnych przeżyciach związanych z edukacją i szkołą – i prezentuje niestereotypowe podejście do pracy i ról płciowych, np. samotnego ojca, teściowej. W odróżnieniu od zdominowanych przez konflikty brytyjskich oper mydlanych jej cechą są bezkonfliktowe relacje międzyludzkie (zwłaszcza międzypokoleniowe)⁸⁰. Niewątpliwie pod wpływem tego serialu, a zwłaszcza pary jego młodych bohaterów, granych przez Kylie Minogue i Jasona Donovana, Phil Redmond stworzył *Hollyoaks*⁸¹ dla Channel 4. Drugą austra-

lijską operą mydlaną, która wprowadziła do gatunku historie młodych ludzi, był serial *Home and Away*⁸², zwracający uwagę na rolę przybranych rodziców w budzeniu pozytywnych uczuć i ogólnie w wychowaniu młodych, pokrzywdzonych przez los ludzi. Serial poruszał tematy, których nie można było znaleźć w tym czasie w brytyjskich operach mydlanych. Tak jak *Neighbours* i on charakteryzował się słoneczną, plenerową scenerią i optymistycznym podejściem do życia; dostarczał rodzinnego forum do dyskusji i uwypuklał sprawy młodych ludzi⁸³.

Cechy charakterystyczne

Brytyjska opera mydlana nie tylko podlegała wpływowi seriali z innych krajów, ale sama też stawiała się inspiracją dla cudzoziemskich produkcji⁸⁴. *Miłość, związki, rodziny, kobiety, mężczyźni, niemowlęta, dzieci, małżeństwo, rozwód, śmierć, zawał serca, złamane serce, łzy, szczęście, śmiech, przemoc, trochę seksu – emocje i ich istotne efekty i konsekwencje to tworzywo brytyjskiej opery mydlanej*⁸⁵. Tematy te zresztą były traktowane w dość podobny sposób także w operach mydlanych z innych krajów, natomiast różnice narodowe występowały w podejściu do spraw związanych z przynależnością klasową, mężczyznami, pracą, seksualnością, edukacją i tożsamością regionalną. Także brytyjska opera mydlana wypracowała specyficzne cechy różniące ją od seriali amerykańskich czy australijskich⁸⁶. Jedną z jej głównych cech jest zainteresowanie sprawami związanymi z klasowością społeczeństwa. Dorothy Hobson zwróciła uwagę, że amerykańskie opery mydlane zawsze są umiejscowione w małym, typowym miasteczku „Anytown”, „Your Town and My Town”. Ich cechą specyficzną jest to, że mogą rozgrywać się gdziekolwiek i że każdy człowiek pochodzący ze znacznie różniących się od siebie stanów Ameryki może się identyfikować z anonimowością miejsca. Mają one również związek z amerykańską literaturą i pozostają często pod wpływem „gotyku”, przy czym wplecione w serial dziwaczne elementy gotyckie (np. sekwencje snów) są postrzegane przez widzów jako całkiem naturalne. Jej zdaniem brytyjskie seriale muszą mieć rozpoznawalne umiejscowienie, nawet jeśli podstawą rozpoznania jest tylko inna fikcyjna forma. Lokalizacja w znanym regionie wydaje się jednym z warunków sukcesu: z jednej strony niejako wymusza na mieszkańcach pokazanego regionu lojalność wobec serialu, a z drugiej serial zaczyna on być postrzegany jako głos pokazanego regionu czy miejsca⁸⁷. Zdaniem Hobson istnieje specyfika brytyjskiej opery mydlanej, która definiuje formę. Jej siłą jest to, że odzwierciedla aspekty narodowego charakteru i tożsamości regionalnej i to jest charakterystyczny element gatunku⁸⁸. Seriale pełnią istotną rolę w odzwierciedlaniu tożsamości narodowej przez pokazywanie regionalizmu, *Coronation Street* z oryginalnymi, tarasowo zbudowanymi domami, małymi nowoczesnymi domkami, sklepem na rogu i pubem *The Rover's Return* jest typowa dla północnej Anglii, zarówno w pierwszej serii z lat 60., jak i w obecnej, chociaż wprowadziła zmiany, dostosowując się do nowych postaci i wątków. Jest to wersja regionu Anglii bliska zarówno ludziom tam żyjącym, jak i reprezentatywna jako „idea” północnej części kraju dla tych, którzy nigdy tam nie byli. Zdaniem Hobson dekoracja *EastEnders* jest większą gwiazdą serialu niż ktokolwiek z obsady, jest uosobieniem East Endu Londynu zarówno dla jego mieszkańców, jak i tych, którzy znają go jedynie z innych

filmów⁸⁹. Brytyjskie „mydlane” postacie wywodzą się z rzeczywistości i są prawdopodobne – co dla publiczności oznacza, że są „zgodne z rzeczywistością”. Sprawiają wrażenie, że mogłyby żyć i działać na zewnątrz ich fikcyjnej formy i być przeniesione w inne sytuacje, nadal zachowując wiarygodność. Brytyjskie produkcje są bardziej realistyczne, z postaciami, które przypominają sąsiadów. Amerykańskie mają tendencję do koncentrowania się na przepychu i świetności, są bardziej *glamour*; brytyjskie zaś nie stronią od spraw przykrych oraz szarzyzny i monotonii życia⁹⁰. Nie wykorzystują muzyki jako elementu dramatycznego, jak choćby australijscy *Neighbours*, nie mówiąc już o *Dynastii* czy *Dallas*. Czasami w *EastEnders* w pubie The Queen Victoria lub jeszcze rzadziej w domu słychać w tle muzykę z odtwarzacza, ale nie ma ścieżki dźwiękowej⁹¹, co podkreśla walory realistyczne. Jak wiadomo postacie telewizyjnych oper mydlanych są definiowane m.in. przez strój i wygląd zewnętrzny. Dzięki nim publiczność rozumie styl i osobowość postaci. Kostium pomaga stworzyć postać i rejestrować zmiany w osobowości. Kostium może stworzyć „zwyczajność” i największy przepych. Strój musi być całkowicie „w charakterze” opery mydlanej i jej stylu. Tak jak *Dallas* i *Dynastię*, a później także lata. 80 charakteryzowały poduszki na ramionach, a Jason Donovan z *Neighbours* wylansował wśród młodych mężczyzn workowate sięgające kolan szorty, tak niemal symbolem najpopularniejszej brytyjskiej opery mydlanej *Coronation Street* była siatka na włosach Eny Sharples, która stała się integralną częścią tej postaci⁹². Brytyjskie opery mydlane są mniej efektowne, ale kiedy jakieś ich postacie zakładały ubrania przykuwające uwagę publiczności, ta natychmiast próbowała zasięgnąć informacji, gdzie takie stroje można zdobyć. W brytyjskich operach mydlanych ubrania są skromniejsze niż w amerykańskich. Kiedy Jackie Dixon z „Brookside” z normalnej nastolatki stała się wpływową i bogatą kobietą z Merseyside, jej ubranie i fryzura ujawniały jej siłę nabywczą. Kiedy zaplanowano, by w jednym z wątków Jackie Dixon, Lyndsey Corkhill i Suzanne Farnham stały się „wysoko mierzącymi kobietami biznesu”, ich kostiumy od projektantów mody i eleganckie fryzury oznaczały zmianę ich statusu i inną percepcję samych siebie. A kiedy jedna z postaci, Lyndsey Corkhill, straciła pieniądze, pozycję i została zredukowana do pracy w warsztacie, to poniżająca była dla niej nie gorsza praca, ale noszenie bluzy będącej warsztatowym uniformem, a dla niej dodatkowo symbolem utraty jej statusu (...) Jedną z różnic między amerykańskimi i brytyjskimi operami mydlanymi jest to, że amerykańskie są bardziej skupione na aspiracjach. Odzwierciedlają „amerykański sen”, że ciężka praca przynosi finansowy sukces i doceniany status, dlatego obsadza się w nich tzw. pięknych ludzi, których ubrania odzwierciedlają splendor i sukces, jaki osiągnęli i do jakiego może aspirować publiczność. W amerykańskich codziennych serialach postacie są zawsze przesadnie wystrojone i często zupełnie nieodpowiednio na codzienne okazje. Większość kobiecych postaci jest ubrana w stroje, które świetnie pasowałyby do wyjścia na obiad, kolację lub specjalne okazje, ale mało odpowiednie, gdy ich właścicielki wpadają na kawę i plotki do sąsiadki lub najlepszej przyjaciółki. I odwrotnie, niektóre postacie, np. pomocy domowych, są ubrane w stroje, które można opisać jedynie jako dziwaczne: błyszczące topy w dzikie wzorki, które kompletnie nie harmonizują ze stylem ubierania się kogokolwiek innego z bohaterów⁹³. Dorothy Hobson zapytała kiedyś dyrektor kreatywną amerykańskiego serialu *All My Chil-*

dren, dlaczego tak się dzieje, ta odpowiedziała, że postacie muszą być podczas dnia drogo ubrane, bo tego oczekuje publiczność. Jako że oznaką przynależności do niższej klasy nie może być akcent, postacie te są portretowane przez kostium. Zakładanie krzykliwych i niemodnych ubrań oraz pewien rodzaj fryzur jest używany do sygnalizowania niższego statusu postaci, która nie ma gustu⁹⁴.

Tradycyjnie opera mydlana była postrzegana jako gatunek dla kobiet. Jej głównymi postaciami były kobiety, a tematy ogniskowały się głównie wokół spraw domowych. Wprawdzie mogły interesować również mężczyzn, ale nie koncentrowały się na męskich postaciach i ich sprawach. Mimo iż mężczyźni stanowili integralną część dramatu, to jednak całymi latami nie mieli tak dużego znaczenia jak postacie kobiece. Liczba męskich gwiazd w brytyjskiej operze mydlanej zaczęła rosnąć w latach 80. m.in. w serialu *Brookside* i *EastEnders*, pod wpływem seriali amerykańskich *Dallas* i *Dynastia*, które pokazały brytyjskiej publiczności, że *mężczyźni mogą być atrakcyjni – wprawdzie nie na tyle, żeby ich poznać, ale przynajmniej na tyle, żeby na nich patrzeć, że mają uczucia i emocje, i mogą nawet wieść prym jako główne postacie serialu*⁹⁵. Pierwszą męską gwiazdą brytyjskiej opery mydlanej była postać „Brudnego Dena”, właściciela Queen Vic na Albert Square w *EastEnders*, grana przez Leslie Granthama. Postać pełna charyzmy, tajemniczego magnetyzmu seksualnego, atrakcyjna, silna, ale i romantyczna. W roku 1991 Christine Geraghty postawiła pytanie, czy opera mydlana nie jest już kobiecą fikcją, sygnalizując, że mężczyźni stają się ważnym elementem gatunku⁹⁶. Pod koniec lat 90. postacie męskie zaczęły się zmieniać – mężczyźni nie tylko mówili, komunikowali się, ale zaczęli rozmawiać o uczuciach. Bohaterem, który zapoczątkował głębsze męskie rozmowy i niejako „ośmielił” w tym względzie inne męskie postacie, był zarażony wirusem HIV Mark Fowler z *EastEnders*, a po nim Sanjay, którego żona miała dziecko z innym mężczyzną, biseksualista Simon i gej Tony. Dziś męskie postacie są ważne we wszystkich operach mydlanych, a ich ekspansja jest częścią zmian w samej produkcji, ale też zmian kulturowych i społecznych populacji. Podobnie rzecz się ma z tak licznie dziś reprezentowanymi tam dziećmi, co zresztą jeszcze bardziej przybliża ten gatunek do „prawdziwego życia”. Obserwacja zmian w portretach kobiecych na przykładzie chociażby *Coronation Street* daje znakomitą możliwość prześledzenia przemian społecznych i zmian we współczesnym zachowaniu i myśleniu. Serial pokazywał wiele typów kobiet w różnym wieku, reprezentujących klasę pracującą z północy Anglii i odzwierciedlających sytuację społeczną i ekonomiczną kobiet z tego regionu. Dziś nadal pokazuje różne kobiety, ale nie mają one nic wspólnego ze swoimi rówieśnicami z początku serialu. Zmienił się ich tryb życia, wygląd i podejście do wielu spraw. Pozostały jednak właściwością gatunku. Warto wspomnieć, że szczególnym wyróżnikiem były nieodłączne postacie starszych pań (*old ladies*), nigdy nie nazywanych starymi kobietami (*women*), chodziło bowiem o podkreślenie nie ich płci, a pozycji w pokazywanej społeczności.

Gatunek producencki

W Wielkiej Brytanii opera mydlana to gatunek producencki. Producent jest motorem procesu powstawania serialu. Wprawdzie historia jest dziełem scena-

rzysty, który tworzy postacie i pisze dialogi, ale serial jest zamawiany i doprowadzany do realizacji przez producenta, który jest siłą napędową i instancją kontrolującą przebieg prac, ostatecznie odpowiedzialną za sukces lub porażkę serialu⁹⁷. Pomysłodawcą *Crossroads* był Lord Lew Grade, który chciał mieć operę mydlaną odzwierciedlającą życie Midlands w ten sam sposób, jak *Coronation Street* odzwierciedlała życie w północnej Anglii. On też wymyślił postać Meg Mortimer jako właścicielki motelu, ale to Reg Watson – pierwszy producent serialu – stworzył produkcję, która stała się operą mydlaną, a kiedy wyjechał do Australii, by realizować *Neighbours*, jego miejsce zajął Jack Brown i to on prowadził serial w jego najlepszych latach⁹⁸. Podobnie było z serialem *Brookside*. To producent Phil Redmond wprowadził do serialu naturalny język i wszystkie innowacje techniczne, które wyróżniały ten serial na tle innych.

Znaczenie dla nadawców telewizyjnych

Opera mydlana i seriale kontynuacyjne są głównym elementem w narodowej i światowej telewizji pod koniec XX wieku i na początku wieku XXI. Historia opery mydlanej obejmuje i odzwierciedla przemiany społeczne, rozwój artystyczny i kulturowy oraz historię narodowej i międzynarodowej telewizji. Przez nadawców telewizyjnych może być postrzegana jako perfekcyjna forma telewizyjna: zdobywa i zatrzymuje publiczność, zyskuje omówienia w prasie, wywołuje polemiki, przynosi dochody z reklam, wspiera etos służby publicznej oraz generuje dyskusje, rozważania, analizy, ciągle utrzymuje się przy życiu i ewoluje⁹⁹. Opera mydlana jest ważnym nośnikiem przekazów ideologicznych, najpotężniejszym i najbardziej efektywnym pod względem nakładów gatunkiem telewizyjnym, dla widzów jest rozrywką, dla producentów i nadawców biznesem. Kiedy odnosi sukces jako rozrywka – przynosi zyski. Opera mydlana od początku była postrzegana przez producentów i kontrolerów stacji jako znaczący element brytyjskiej telewizji, ale nie cieszyła się taką estymą jak dziś. Kiedyś jej funkcją było zapewnienie kanałowi szerokiej publiczności, a zadaniem kontrolerów kanału było utrzymanie tej publiczności przy odbiornikach przez cały wieczór. Teraz, w o wiele bardziej konkurencyjnej multikanałowej erze telewizji kablowej i satelitarnej, rola opery mydlanej jest znacznie bardziej złożona – stała się dla nadawców niezbędnym, „życiodajnym” elementem układu programów, integralną częścią ogólnego kształtu wieczornej ramówki. W Wielkiej Brytanii opery mydlane są pokazywane zarówno na dwóch głównych kanałach, BBC1 i ITV, jak i na Channel 4 i Channel 5; i na prawie wszystkich nieustannie rywalizują o najwyższe miejsce w rankingach. David Liddiment w 1999 roku mówił: *Opera mydlana jest ważna, gdyż na wielką skalę regularnie zapewnia publiczność i jest kamieniem węgielnym wieczornych emisji. Jest wartościowa sama w sobie, komercyjnie, z powodu przyciągania publiczności do kanału, ale także ze względu na to, co można zaplanować obok niej. Co można wokół niej wypromować jako pozostałe punkty ramówki. I dalej: Myślę, że Wielka Brytania jest unikatowa w tym, że każdy naziemny kanał ma operę mydlaną i każda z nich nadawana o innej porze ma dużą lub relatywnie dużą publiczność w skali danego kanału. Być może teraz już się to rozpowszechniło, ale w latach 60. i 70. brytyjską telewizję wyróżniało to, że miała ambitniejsze opery mydlane (...)* Nasze –

włączając „Brookside” i „EastEnders” – są bogatsze, bardziej złożone i pokazywane w czasie najlepszej oglądalności. Amerykańska opera mydlana pojawiła się z pewnego rodzaju komercyjnej potrzeby. A nasze z pewnego rodzaju fantazji. Tak, więc „EastEnders” jest ważna dla sukcesu i przetrwania BBC1, „Coronation Street” dla ITV, a „Brookside” dla Channel 4. Na swój sposób wszystkie one odzwierciedlają charakter kanału lub pomagają zdefiniować jego naturę¹⁰⁰. W podobnym tonie wypowiadał się Peter Salmon: *Przypuszczam, że opera mydlana jest podstawowym punktem styczności między BBC1 i jej publicznością. Punktem, w którym oceniasz temperaturę i powodzenie kanałów głównego nurtu. Jeśli twoja opera mydlana jest dobra albo znakomita, wtedy kanał często też jest dobry lub znakomity. Na płaszczyźnie praktycznej jest to sposób, w jaki publiczność BBC1 wiąże się z kanałem. A zatem programy wokół niej wygrzewają się w blasku dobrej opery mydlanej*¹⁰¹. Rzeczywiście, jesienią 1991 roku BBC1 nadawała program popularnonaukowy *Walking with Dinosaurs*, który śledził historię dinozaurów, wykorzystując komputerowo sterowane animatroniki. Peter Salmon umieścił go w programie zaraz po *EastEnders*, z intencją by historia dinozaurów „odziedziczyła” widzów po operze mydlanej¹⁰². Pierwszy odcinek *Walking with Dinosaurs* przyciągnął 15 milionów widzów, a publiczność całej serii liczyła potem średnio 13 milionów widzów. Tym samym seria o dinozaurach stała się najwyżej notowanym programem naukowym w brytyjskiej telewizji. Zdaniem Salmona w operach mydlanych publiczność pociąga fakt, że odzwierciedlają, reprezentują one naprawdę istniejące warunki społeczne. I jeszcze Michael Grade: *Podstawową funkcją opery mydlanej jest wyróżnienie twojego kanału spośród innych. Istnieje wiele punktów orientacyjnych w twoim kanale. Jednym są wiadomości – ich styl i prezenterzy są twoim firmowym wyróżnikiem. Ważne jest to, że są nadawane co wieczór i opery mydlane należą do tej samej kategorii, dostarczają sposobności do wyrobienia znaku firmowego*¹⁰³.

Aktorzy

Od czasów pierwszych brytyjskich oper mydlanych wiele się zmieniło w zakresie obsadzania ról.

Pierwszą obsadę pierwszego wcielenia *Crossroads* wyłoniono z Birmingham Repertory Theatre. Teraz opery mydlane często angażują młodych aktorów zaraz po szkole aktorskiej i tym samym ich praktyki zawodowe odbywają się przy pełnej, 15-milionowej widowni. Większa niż kiedyś jest też obecnie fluktuacja aktorów, korzystna dla producentów, którzy mogą wprowadzać nowe postacie. Nawet odejście stałego aktora, a tym samym i stałej postaci z serialu producenci starają się twórczo i marketingowo wykorzystać. Tak było, gdy serial *EastEnders* tracił jedną z gwiazd, Rossa Kempa, który grał Granta Mitchella. Dla producentów była to okazja do przywrócenia serialowi publiczności, która od niego odeszła. Przygotowano wielką kampanię reklamową pod tytułem „*EastEnders*” – wszyscy o tym mówią, polegającą na symulujących prawdziwe życie obserwacjach zwykłych ludzi rozmawiających na temat aktualnych wątków serialu¹⁰⁴. Hobson zauważa, że kiedyś prawie niemożliwe było, by aktor występujący w tasiemcowej operze mydlanej mógł po jej opuszczeniu znaleźć pracę. Producenci niechętnie zatrudniali aktorów, którzy kojarzyli się z konkretnymi postaciami z tych



Emmerdale (1993)

filmów, sądząc, że publiczność nie zaakceptuje ich w innych rolach. Ale to się zmieniło. Teraz ze względu na znaczenie oper mydlanych dla nadawców i z powodu zmieniającej się coraz przychylniejszej ich recepcji wielu aktorów przechodzi do innych seriali, często napisanych specjalnie dla nich, lub otrzymuje role w innych popularnych filmach, bo – odwrotnie niż sądzono – przyciągają oni widzów ¹⁰⁵.

Recepcja

Podobnie jak w innych krajach, w Wielkiej Brytanii opera mydlana jest niezwykle popularnym gatunkiem. Co tydzień około 32 milionów widzów ogląda w sumie 45 godzin seriali. Prawie trzy czwarte populacji dorosłych ogląda opery mydlane w każdym miesiącu. Chociaż widzowie mają swoje ulubione „mydlane” serie, istnieją też tacy, którzy oglądają całą ich ofertę, gdyż w brytyjskiej telewizji można obejrzeć wszystkie bez przeoczenia nawet jednego odcinka, choć bywają tygodnie, w których program bywa zdejmowany nawet przez pięć kolejnych wieczorów. Ale właściwie jedynym programem, który może zakłócić wyznaczone pory nadawania oper mydlanych, jest ważny międzynarodowy mecz piłki nożnej ¹⁰⁶.

Tak jak w innych krajach w Wielkiej Brytanii zrealizowano dotychczas wiele programów radiowych i telewizyjnych na temat tego gatunku, poświęcono mu wiele miejsca w prasie codziennej, magazynach i pracach naukowych ¹⁰⁷, a aktorki i aktorzy z oper mydlanych znajdują się na pierwszym planie zainteresowania mediów i publiczności. Jak twierdzi Dorothy Hobson, opera mydlana jest największą siłą wszystkich mediów. Żeby maksymalnie wykorzystać popularność oper mydlanych, nagrywa się nie tylko specjalne płyty DVD ¹⁰⁸, ale realizuje „odpryski” (*spin-off*) w postaci – będących już cechą oper mydlanych – „baniek mydlanych” (*soap bubble*), czyli filmów lub serii realizowanych obok głównego serialu, ale opartych na motywach bądź rozwijających jakieś wątki głównej opery mydlanej ¹⁰⁹. „Bańki mydlane” podejmują te wątki, które ze względu na treść muszą być przesuwane do emisji w późniejszych porach dnia, mają też możliwość rozwinięcia wątków postaci, które akurat nie występują w serialu, ale mają do niego wrócić i trzeba je jakoś wprowadzić. Seriale mają swoje strony internetowe, zarówno oficjalne, prowadzone przez stacje telewizyjne, jak i nieoficjalne, prowadzone przez fanów, jak np. istniejąca od 1985 i chyba najlepsza strona *Coronation Street*, gdzie streszczonych zostało wiele odcinków serialu ¹¹⁰. Stresz-

czono są tam wszystkie początkowe odcinki z lat 60., a kolejne opisane są zbiorowo jako podsumowanie poszczególnych miesięcy, zaś streszczenia odcinków z roku 2006 ukazują się raz na tydzień. Jedna z fanek, która streszcza odcinki od 1995 roku, pisze na „corrie” – stronie serialu, że w 1994 roku jej przyjaciółka z San Diego poprosiła o wysyłanie jej e-mailem tygodniowych streszczeń serialu. Zrobiła to, bo pamiętała, jak bardzo brakowało jej serialu, kiedy sama mieszkała kiedyś w USA. Dziś jest e-maile prenumeruje 6000 osób, a tysiące innych czytają streszczenia na internetowej stronie fanów *Coronation Street*. Robi to nadal z myślą o ludziach rozsianych po świecie, którzy czekają na najświeższe doniesienia o wydarzeniach w Weatherfield. Jak pisze, są załogi samolotów, które przypinają streszczenia w pomieszczeniach wypoczynkowych, by mógł je przeczytać każdy, kto ma akurat przerwę, właścicielka pewnego salonu fryzjerskiego w Kanadzie robi kopie streszczeń i rozkłada je w salonie dla klientek, Brytyjczycy, którzy osiedlili się na Karaibach, siedzą przy swoich basenach i sączać drinki, czytają jej streszczenia, są nawet pracownicy misji w Afryce, którzy proszą krewnych w Wielkiej Brytanii o wysyłanie im pocztą tych streszczeń. Na „corrie” jest też krótka historia serialu, opisy postaci i miejsc ich zamieszkania, pytania widzów, archiwum, „The Weatherfield Gazette”, gdzie są wprowadzenia do przyszłych odcinków, „The Weatherfield Recorder” z artykułami prasowymi na temat serialu, sylwetkami członków ekipy i szczegółami technicznymi produkcji, a także plotkami i informacjami o aktorach serialu – o narodzinach ich dzieci i wnuków, o ślubach, rozwodach i pogrzebach, o działalności pozazawodowej aktorów – np. do jakiej organizacji wstąpili lub jaką akcję społeczną poparli, o opuszczeniu serialu przez jednych i pojawieniu się innych, informacje o losach aktorów, którzy opuścili już serial, blogi, komentarze widzów, plotki, domysły i informacje, które postacie producenci zamierzają uśmiercić, a które powrócą cudem, po latach odnalezione. Oficjalna strona *Coronation Street* prowadzona przez ITV dostarcza najświeższych informacji z planu i streszczenia odcinków z ostatnich kilku tygodni. Istnieje też prywatna strona dostarczająca informacji o fanklubach serialu i jego recepcji w Nowej Zelandii, Kanadzie i Australii. Oficjalna strona *EasEnders* prowadzona przez BBC zawiera drzewo genealogiczne rodziny Millerów, zdjęcia bohaterów, quizy i interaktywne gry, opisy odcinków serialu i charakterystyki postaci (włączając psa Terence’a), informacje o aktorach i ekipie realizacyjnej, wywiady z aktorami, komentarze widzów oraz ich pytania do twórców serialu, wybrane videoscenki, szczegółowy plan Walford z zaznaczonym każdym serialowym domem; istnieje też możliwość obserwowania Albert Square z trzech różnych miejsc dzięki *webcam*. Nieoficjalna strona *EastEnders* „walfordweb” dostarcza opisy odcinków, charakterystyki postaci, zdjęcia aktorów i forum widzów. Oficjalna strona *River City* prowadzona przez BBC Scotland oprócz opisów poszczególnych odcinków serialu zawiera forum dla fanów, porady, jak zostać statystą w serialu, informacje, w jaki sposób można dostać rolę w serialu, a także jak zdobyć pracę w BBC oraz odpowiedzi na pytania widzów, zdjęcia, archiwum wideo, konkursy. Ponieważ serial dotyka wielu trudnych spraw, na jego stronie znalazł się przewodnik po stronach internetowych, na których można znaleźć informacje dotyczące spraw i problemów poruszanych w serialu, na wypadek gdyby kogoś z widzów dotyczyły. Problemy w przewodniku są ułożone tematycznie: uzależnienia, ado-

pcja i opieka, analfabetyzm dorosłych, astma, nowotwór, porady i konsultacje, przemoc domowa i wykorzystywanie, zdrowie, choroby, wsparcie po poronieniu, ciąża, rasizm, zakładanie własnego biznesu, stres itd.

Definicja

Często cytowana w niniejszym tekście Dorothy Hobson, śledząc od ponad 20 lat rozwój brytyjskiej opery mydlanej, od ponad 20 lat układa na tej podstawie swoją definicję gatunku, gdyż ta zmienia się historycznie z powodu ciągłego ewoluowania opery mydlanej¹¹¹. To, co było adekwatną definicją w 1982, musi być udoskonalone, by odzwierciedlać zmiany w gatunku, które zaszły w ciągu ostatnich dwudziestu lat, jak np. ekspansja postaci męskich czy młodocianych, a nawet dziecięcych, które dorastają wraz z rozwojem serialu¹¹², wprowadzanie nowych tematów jak seks, homoseksualizm, AIDS, a także poszukiwanie przez nadawców nowych docelowych grup widzów (mężczyzn i młodzieży). Jej definicja gatunku z roku 2002, jaka wypływa z obserwacji produkcji brytyjskiej telewizji, jest następująca: *Opera mydlana jest radiowym lub telewizyjnym dramatem w serialowej formie, który ma stały zespół postaci i miejsc. Jest nadawany przynajmniej trzy razy w tygodniu, przez 52 tygodnie w roku. Dramat tworzy iluzję, że życie toczy się dalej w fikcyjnym świecie, nawet kiedy widzowie nie oglądają serialu. Fabuła postępuje w formie linearnej przez wznoszącą się i opadającą akcję i emocje. Jest to kontynuacyjna forma z okresowymi katharsis jako dominującą strukturą narracyjną. Opiera się na realizmie fikcjonalnym i analizuje oraz sławi rodzinność, prywatność i codzienność we wszystkich jej przejawach. Funkcjonuje dzięki intymnej zażyłości widzów z postaciami i ich życiem. Przez postacie opera mydlana musi łączyć się z doświadczeniem swojej publiczności, a jej zawartość musi stanowić historie o zwyczajności*¹¹³.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER

¹ W niniejszym tekście zainspirowanym badaniami Dorothy Hobson korzystałam z ustaleń i danych zawartych w jednej z jej najnowszych prac. Dorothy Hobson jest jedną z głównych brytyjskich komentatorek (obok Charlotte Brunsdon i Christine Geraghty) opery mydlanej, od ponad 20 lat obserwuje rozwój tego gatunku w Wielkiej Brytanii, jest autorką wielu artykułów umieszczających operę mydlaną w rozmaitych kontekstach, m.in. teorii publiczności, teorii telewizji popularnej etc. oraz autorką pierwszej pracy analizującej operę mydlaną w kontekście jej znaczenia dla nadawców telewizyjnych. Bada m.in. treść, aspekty cyklu produkcyjnego i recepcji opery mydlanej w brytyjskiej telewizji (D. Hobson, *Soap Opera*, Cambridge 2003). W latach 1982-1999 Hob-

son była niezależną konsultantką do spraw mediów i wielokrotnie pracowała przy realizacji brytyjskich oper mydlanych, obserwując pracę na planie i przeprowadzając wywiady z producentami, realizatorami, aktorami. Zainteresowanie Brytyjczyków telewizyjną operą mydlaną jako tematem badań naukowych można datować od pojawienia się prac o serialu *Coronation Street* (R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Paterson, J. Stewart, *Coronation Street*, British Film Institute, London 1981 oraz D. Hobson, *Crossroads: The Drama of Soap Opera*, Hutchinson, London 1982 (praca uważana za kamień milowy w wykorzystaniu świadectw empirycznych do badania opery mydlanej), a także C. Brunsdon, „Crossroads” *Notes on Soap Opera*, „Screen” 1981, 22 (4), s. 32-37).

- ² M. G. Cantor, S. Pingree, *The Soap Opera*, CA: Sage Publications, Beverly Hills 1983, s. 34. Wszystkie cytaty wykorzystane w niniejszej pracy są przytoczone w tłumaczeniu autorki.
- ³ Patrz: G. Creeber (wyd.), *The Television Genre Book*, BFI, London 2001, s. 47.
- ⁴ Cyt. za: M. G. Cantor, S. Pingree, dz. cyt., s. 37.
- ⁵ Według Stedmana (1977), cyt. za M. G. Cantor, S. Pingree, dz. cyt., s. 40.
- ⁶ Więcej o operze mydlanej jako gatunku globalnym m.in. w antologii R. Allen (red.), *To be continued... soap operas from around the world*, Routledge, London 1995, s. 398; C. Baker, *Global television: an introduction*, Blackwell Publishers, Oxford 1997.
- ⁷ D. Hobson, *Soap Opera*, Cambridge 2003, s. 10.
- ⁸ Nazwa ta została po raz pierwszy użyta w roku 1954 przez krytyka Davida Sylvestra w odniesieniu do maniery malarskiej, której typowym reprezentantem był John Bratby. Podaję za T. Thorne, *Mody, kultury, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S.A., Warszawa 1999, s. 171.
- ⁹ M. Drabble (red.), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press, Oxford 1985, s. 538.
- ¹⁰ Patrz: T. Thorne, dz. cyt., s. 171.
- ¹¹ Producentami serii byli Tony Garnett, James MacTaggart, Roger Smith i Kenneth Trodd. Patrz: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 10.
- ¹² D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 11.
- ¹³ Był to pierwszy brytyjski serial w stylu opery mydlanej opowiadający o losach mieszkającej na przedmieściu rodziny Grove. „Odpryskiem” (*spin-off*) tego serialu był film z 1955 roku *It's A Great Day*.
- ¹⁴ Seria nawiązywała do tzw. *overspill*, polegającego na przemieszczaniu się nadmiaru wielkomiejskiej populacji na tereny mniej załoczone, m.in. do miasteczek, stworzonych po to, by przeprowadzały się tam młode rodziny i zaczynały nowe życie w nowoczesnym, „współczesnym” otoczeniu. Patrz m.in. *The New Penguin English Dictionary*, London 2000, s. 996; *Longman Dictionary of English Language and Culture*, London 2000, s. 965.
- ¹⁵ „Odpryskiem” serialu był długometrażowy film fabularny z 1958 roku *Life in Emergency Ward 10* i krótki serial *Call Oxbridge 2000*.
- ¹⁶ St. John Ambulance – brytyjska organizacja wolontariuszy zajmująca się udzielaniem pierwszej pomocy rannym i chorym oraz szkoleniem w zakresie ratownictwa i pierwszej pomocy. Jej członkowie towarzyszą często imprezom sportowym i innym wydarzeniom publicznym. Organizacja ma swoje grupy (*priories*) w wielu krajach. W skład grupy wchodzi: Brigade Member, Corporals, Sergeants i Officers. Ponad połowa członków organizacji to ludzie poniżej 25. roku życia. Drużyny szkoleniowe (przypominające skautowskie) dzielą się na Borsuki (Badges) dla dzieci w wieku 5-10 lat i Kadetów (Cadets) dla młodzieży w wieku 10-18 lat. Spośród kadetów werbowani są członkowie do jednostek dla dorosłych.
- ¹⁷ Baron Lew Grade, urodzony na Ukrainie jako Louis Winogradsky, był wpływowym w show-biznesie impresariem i producentem w brytyjskiej telewizji.
- ¹⁸ Weatherfield było wzorowane na Salford, które dziś jest częścią Greater Manchester.
- ¹⁹ Patrz: D. Little, *The women of Coronation St.*, Bantam, London 1998; S. Jones, J. James, *Weatherfield Women*, „TV Times” 2 December 2000, s. 24-25; H. Bonner, *Godbye to all that*, „Sunday Times (The Culture section)”, 15 October 1995, s. 4-5.
- ²⁰ G. Philips, *Two-Buckets*, „Evening Standard” 9 April 1998, s. 33.
- ²¹ *Newest resident on the Street moves in on the faithful with a big change in mind*, „The Guardian”, 17 January 1998, s. 12.
- ²² B. Viner, *Queer Street*, „Mail On Sunday (Magazine)”, 25 June 1995, s. 21, 24-25.
- ²³ W. Philips, *Streets ahead*, „Television” vol. 35, nr 1. January-February 1998. Artykuł o stu programach wszech czasów, na których czele stoi *Coronation Street*.
- ²⁴ Pbr. D. Johnston <http://www.corrie.net/updates/guide/1960.html> i Grahama Allsoppa <http://www.corrie.net/updates/history/1960.html>. Streszczenia tygodniowe najnowszych odcinków znajdują się na <http://www.corrie.net/updates/weekly/2006/0601.html>. Opisaniami od 1995 roku zajmuje się Glenda Young, w 1996 dołączył m.in. Graham Allsopp. Streszczenia poszczególnych odcinków znajdują się na <http://www.corrieblog.tv>
- ²⁵ R. Hattersley, *Local heroes*, „Listener”, 13 September 1990, s. 12.
- ²⁶ D. Little, *The Coronation st. Story*, Granada Media, London 2001. Jest to najnowsze wydanie oficjalnej historii serialu z okazji 40. rocznicy jego powstania.
- ²⁷ N. Couldry, *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age*, Rout-

- lege, London, New York 2000, s. 65-122. Autor pisze o reakcjach widzów przybywających na plan serialu i wzajemnym oddziaływaniu na siebie widzów i serialowego otoczenia, pokazując, jak konsumenci mediów ze świadków, obserwatorów, by zmultiplikować przyjemność, jaką czerpią z serialu, stają się swego rodzaju pielgrzymami.
- ²⁸ J. Carr, *In the doc: Coronation Street*, „Modern Review”, February-March 1995, s. 13.
- ²⁹ Komicy w latach 70. żartowali sobie m.in. z wpadek aktorów *Crossroads*. Za kulminację drwin z serialu uważa się parodię komiki Victorii Woods *Acorn Antiques*, która bezlitośnie wyśmiała kiwające się dekoracje, sfuszerowane kwestie i grubymi nićmi sztyt scenariusz.
- ³⁰ Pomysł na tę operę mydlaną zrodził się zapewne wraz z rozpoczęciem w 1965 roku budowy pierwszej w Wielkiej Brytanii autostrady. Przy autostradzie powstają bowiem motele, ale te w Wielkiej Brytanii dotychczas były znane tylko z amerykańskich filmów i kojarzyły się z podejrzanymi spotkaniami lub psychologicznym horrorem w Bates Motel w *Psychozie* Hitchcocka.
- ³¹ Chodzi tu o postać Sandy’ego – syna głównej bohaterki Meg, który poruszał się na wózku inwalidzkim. Wątek ten powstał ze względu na aktora Rogera Tonge’a, który cierpiał na schorzenie utrudniające mu długotrwałe stanie.
- ³² Wątek młodej kobiety z zespołem Downe’a, która zaprzyjaźnia się z jedną z postaci, wprowadzono w latach 80.
- ³³ W 2005 roku powstały dwa telewizyjne filmy dokumentalne: *Emmerdale: The Sugden Family Album* i *Emmerdale: The Dingle Family Album*.
- ³⁴ A. Medhurst, *Green on the screen*, „Listener” 19 May 1988; J. Garner, *Up the hill, on the farm and down the close...* „Television Today” 4 August 1994, s. 20; V. Power, *Writing to the occasion*, „TV Times” 14 July 2001, s. 18-19.
- ³⁵ Wątek ten pojawił się w odcinku z grudnia 1993 roku i wywołał kontrowersje w związku ze skojarzeniami z katastrofą amerykańskiego samolotu, która wydarzyła się w roku 1988. Wówczas w wyniku eksplozji bomby podłożonej na pokładzie przez terrorystów Pan Am Lot 103 spadł na Lockherbie w Szkocji, zabijając 270 osób. Odcinek *Emmerdale* z upadkiem samolotu na Beckindale osiągnął najwyższe wskaźniki oglądalności w historii tego serialu od 1972 roku i odmienił jego los, wprowadzając nowe postacie i wątki, a tym samym odchodząc od jego sennego, wiejskiego charakteru.
- ³⁶ D. Sarris, *It used to be gentle tale of farming folk with the frolicking left to the sheep. But for this long-running soap to survive it had to move to pastures new...* „TV Times” 18 August 1995, s. 12-13; *Soap of the ropes: Emmerdale was once primed for the axe. Now bosses want to pit it against Eastenders. Ollie Wilson looks at the transformation.* „Stage” 26 October 1995, s. 8.
- ³⁷ J. Dimond, *Carnegie! Tragedy strikes Emmerdale... again*, „TV Times” 18 March 2000, s. 18-19.
- ³⁸ Forster twierdzi, że kryterium „okrągłej postaci” (*round character*) jest to, czy jest ona zdolna do zaskakiwania w przekonujący sposób. Jeśli nigdy nie zaskakuje, jest płaska. „Okrągłe” postacie stwarzają wrażenie, że mogą żyć, oddychać i działać na zewnątrz ich fikcyjnej formy, w tym wypadku poza operą mydlaną; ich jakością jest prawdopodobieństwo, które umożliwia im egzystowanie poza fikcyjnym umiejscowieniem; „okrągłe” postacie przeniesione w inne sytuacje nadal zachowują wiarygodność. Patrz: E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Pelican, 1971, s. 85.
- ³⁹ O boomie oper mydlanych w latach 80. czytaj m.in. w: G. Wade, *The drama behind the soap*, „Televisual”, October 1984, s. 27-31.
- ⁴⁰ O zrewolucjonizowaniu opery mydlanej przez nowe technologie na przykładzie *Brookside* czytaj w: G. Wade, *The drama...* dz. cyt. Na temat innowacyjnego podejścia zarówno do treści, jak i formy serialu *Brookside* czytaj w: B. Grantham, *Brookside revisited*, „Stills”, 17 March 1985, s. 54-56.
- ⁴¹ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 18. Na temat „realistycznego” stylu gry i pracy kamery w serialu *Brookside* oraz wykorzystania prawdziwego osiedla mieszkaniowego jako dekoracji czytaj także w: G. W. Brandt, *British television drama in the 1980s*, Routledge, London 1993.
- ⁴² W programie *100 greatest TV moments of all time* lesbijski pocałunek Beth Jordach i Margaret został uznany za 59. najwspanialszy telewizyjny moment w Channel 4.
- ⁴³ Scenarzysta *Brookside* Jimmy McGovern w jednym z wywiadów użył terminu „burżuizacja”, mówiąc o tym, jak stonowano wyuczalne w charakterze pierwszych odcinków odchylenie lewicowe i opisując proces tworzenia scenopisu oraz czynniki, które narzucały wątki i ostatecznie wiarę w to, że

- w pokazywanej historii nie musi istnieć konflikt między realizmem a rozrywką w: *Bubbles and squeaks*, „Guardian”, 9 April 1986.
- ⁴⁴ D. Kelly, D. Quantick, *Brookside*, „New Musical Express”, 2 March 1985, s. 24.
- ⁴⁵ A. Jivani, *Close encounters*, „Time Out”, 22 July 1987, s. 20-21.
- ⁴⁶ Mimo wielu ostrzeżeń m.in. Independent Television Commission twórcy serialu otrzymali zezwolenie od władz telewizji i mimo, a może dzięki gwałtownym reakcjom niektórych osób i organizacji serial zyskał większą publiczność i mocne poparcie ze strony fanów. Serial dotyczył drastycznych, ale ważnych spraw, jak choćby prawna sytuacja ofiar przemocy w rodzinie, definicja „prowokowania”, zmniejszenie odpowiedzialności karnej i obniżenie kategorii samego morderstwa w sprawach, w których ofiary przemocy oskarżane były o zamordowanie swoich oprawców. Patrz: A. Bellos, *Close to the edge*, „Observer Magazine”, 13 March 1994, s. 22-24.
- ⁴⁷ Raport przygotowany dla Channel 4 na temat reakcji społecznych wobec kontrowersyjnego i sensacyjnego wątku rodziny Jordache, czytaj w: L. Henderson, *Incest in Brookside: audiences responses to the Jordache story*, Media Group, Glasgow 1996. Na temat sposobu skonstruowania historii w *Brookside* i cechach wyróżniających ten serial spośród innych rywalizujących z nim oper mydlanych wypowiada się scenarzysta Andrew Lynch w: S. Levy, *A lynch pin at the close*, „Television Today”, 19 March 1992, s. 17. Producent Phil Redmond krytykuje reakcje doszukujące się sensacji w serialu oraz przedstawia swój pogląd na temat miejsca *Brookside* w kontekście innych brytyjskich oper mydlanych w J. McReady, *Laugh? I nearly watched „Brookside”*, „New Musical Express” 11 November 1987, s. 16.
- ⁴⁸ Hrabstwo w północno-zachodniej Anglii, w którym znajduje się Liverpool. Kiedyś było to ważne centrum przemysłowe z wieloma dokami. Dziś prawie wszystkie zostały zamknięte i panuje tam duże bezrobocie.
- ⁴⁹ Zarzuty te odpiął producent serialu Phil Redmond w: K. Sutcliffe, *Soap scam*, „City Limits” 165, 30 November 1984.
- ⁵⁰ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 18.
- ⁵¹ L. Holmwood, *Redmond's Brookie plans*, „Broadcast”, 15 February 2002, s. 2-3.
- ⁵² Serial zaczął się pilotem *Woodentop*, pokazującym pierwszy dzień na rewirze młodego Carvera (postać do dziś pozostaje w serialu). Pierwsze 60-minutowe odcinki pokazywano raz w tygodniu, ale kiedy okazało się, że serial budzi duże zainteresowanie, zaczęto pokazywać po dwa (i więcej) półgodzinne odcinki tygodniowo. Ostatnio serial chyba szuka nowego kierunku i powrócił do dłuższych odcinków, wprowadzając więcej elementów z prywatnego życia policjantów. Postacią, która ma najtrwalszy wkład w serial, jest twardy detektyw – inspektor Frank Burnside, który doczekał się własnego „odprysku” zatytułowanego *Burnside*. W maju 2003 pokazano inny „odprysk” serialu pt. *MT (Murder Investigation Team)*. Pierwszą sprawą grupy było dochodzenie w sprawie morderstwa od dawna stałej postaci głównego serialu sierżanta Matthew Boydena.
- ⁵³ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 19.
- ⁵⁴ East End tradycyjnie jest kojarzony jako dzielnicą klasy pracującej z ulicznymi targowiskami, wieloma tanimi, starymi domami lub blokami z mieszkaniami socjalnymi, w których żyją ludzie zwani *cockneys*. Jednak w latach 80. dzielnica zmieniła nieco charakter, zwłaszcza okolice doków, w związku z przenoszeniem się tu biznesu i ludzi z klasy średniej. Podaję za: *Longman Dictionary of English Language and Culture*, London 2000, s. 412-413.
- ⁵⁵ Y. Roberts, *Will Mo walk free?* „Radio Times” vol. 313, nr 4075, 13 April 2002, s. 24-26.
- ⁵⁶ Wątek nosicielstwa HIV wprowadzono w 1990 roku, dotyczył on Marka Fowlera.
- ⁵⁷ „Gay Times”, November 1996, s. 9-10. W wywiadzie aktor Mark Homer mówi o swojej roli geja Tony Hillsa.
- ⁵⁸ P. Peters, *East End Vice or Soap Box Virtue?* „Telegraph Magazine”, 30 August 1987, nr 566, s. 38-39.
- ⁵⁹ T. Daniels, J. Gerson (wyd.), *The colour black: black images in British television*, BFI, London 1989. Artykuły C. Geraghty, D. Buckingham i Lucy O „Brien; J. May, *Black square, white square*, „Vertigo”, nr 7, Autum 1997, s. 50. J. Pines (wyd.), *Black and white in colour: black people in British television since 1936*, BFI, London 1992.
- ⁶⁰ C. Brake, *EastEnders: The First 10 Years*, BBC Books, London 1994, s. 44.
- ⁶¹ Cytat za: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 57.
- ⁶² Tamże, s. 59-60.
- ⁶³ W podobnie drastyczny sposób Phil Redmond ratował *Emmerdale*, kiedy jego oglądalność zaczęła spadać. Wymyślił katastrofę lotniczą, w której na miejscowość, gdzie rozgrywa się akcja serialu spadł samolot, eliminując część

- postaci, ale znacznie podnosząc oglądalność. Odcinek z katastrofą zgromadził 18 milionową widownię – największą w historii.
- ⁶⁴ D. Doherty, *Dyke drama*, „Diva”, January 2003, s. 48-49. Wywiad z Nicky Talacko i Tannyą Franks na temat gejów w operze mydlanej.
- ⁶⁵ S. Aston, *Crossroads grows up as ITV cuts cast*, „Broadcast”, 28 June 2002, s. 2.
- ⁶⁶ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 22.
- ⁶⁷ P. Keighron, *Crossing over to camp*, „Broadcast”, 10 October 2003, s. 18; L. Holmwood, J. Rogers, *BBC soap boss knocks new look Crossroads*, „Broadcast”, 24 January 2003, s. 3; M. Brown, *Next week, Crossroads will be relaunches – again*, „Guardian”, 6 January 2003, s. 3-4.
- ⁶⁸ S. Pile, *Soap in their eyes*, „Radio Times” vol. 311, nr 4053, 3 November 2001, s. 43-44; J. Kibble-White, *Night and Day*, „Scripwriter”, nr 3, March 2002, s. 63.
- ⁶⁹ Patrz: I. Ang, *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, Methuen, London 1985.
- ⁷⁰ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 13.
- ⁷¹ J. Thynne, *Street-wise EastEnders*, „Financial Times”, 27 July 1996, s. 16.
- ⁷² D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 70.
- ⁷³ S. Crofts, *Why the Neighbours phenomenon in Britain*, „Metro”, nr 95, Spring 1993, s. 31-35; R. Brown, *Caring what the Neighbours say*, „Guardian”, 18 February 1989, s. 20.
- ⁷⁴ *Grade's good Neighbours. Brenda Maddox on the astonishing popularity of an Australian soap*, „Sunday Telegraph”, 17 July 1988, s. 21.
- ⁷⁵ M. Grade, *It Seemed Like a Good Idea at the Time*, MacMillan, London 1999, s. 239.
- ⁷⁶ *Spin-off* („odprysk”) to powtórzenie udanego programu w nowej wersji.
- ⁷⁷ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 14.
- ⁷⁸ P. Knightley, *Well, why are Australians sick of their Neighbours? From Charlene in 1986 to Annalise in 1994, it's been the world's greatest soap. But in its homeland, only 300 000 watch it*, „Mail on Sunday (Night and Day Supplement)”, 23 October 1994, s. 38-41.
- ⁷⁹ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 15.
- ⁸⁰ Tamże, s. 16.
- ⁸¹ *Hollyoaks* był najpopularniejszym serialem dramatycznym dla nastolatków, przyciągającym 3 miliony widzów tygodniowo. Pierwszy odcinek wyemitowano 23 X 1995. Kolejne odcinki pojawiały się w 1996 roku, w 1999, 2001 i 5 razy w tygodniu w listopadzie 2003.
- ⁸² S. Donnelly, *Strewth! Home&Away's all over the cutting room floor*, „Box” no. 2. June-July 1997, s. 32.
- ⁸³ J. M. Wober, S. Fazal, *Neighbours at home and away: British viewers' perceptions of Australian soap operas*, „Media Information Australia”, nr 71, February 1994, s. 74-87.
- ⁸⁴ Np. *Coronation Street* była prototypem wszystkich realistycznych społecznych oper mydlanych i modelem dla pierwszej niemieckiej opery mydlanej. Patrz: G. Frey-Vor, *Coronation Street: infinite drama and British reality: an analysis of soap opera as narrative and dramatic continuum*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1991.
- ⁸⁵ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. XI.
- ⁸⁶ Na temat różnic i podobieństw między brytyjskimi i amerykańskimi operami mydłanymi patrz w: D. C. Anger, *Other worlds: society seen through soap opera*, Broadview Press, Peterborough, 1999; M. Bywater, *Tastes like soap*, „Listener”, 21 April 1988, s. 4-6.
- ⁸⁷ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 32. O znaczeniu lokalizacji w operze mydlanej na przykładzie *EastEnders* czytaj w: D. Housham, „*EastEnders*”: *is there topical hope for a slice of life*, „Television Weekly”, 20 November 1984, s. 12-13 i na ten sam temat na przykładzie *Brookside* czytaj w: D. Hobson, *The real thing*, „Listener”, 28 March 1985, s. 32-33.
- ⁸⁸ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. XIII.
- ⁸⁹ Tamże, s. 71.
- ⁹⁰ S. Hoggart, *Down Among the Natives*, „New Society”, 28 February 1985.
- ⁹¹ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 72.
- ⁹² Tamże, s. 68.
- ⁹³ Tamże, s. 69.
- ⁹⁴ Tamże, s. 69.
- ⁹⁵ Tamże, s. 97.
- ⁹⁶ C. Geraghty, *Women and Soap Opera*, Cambridge 1991.
- ⁹⁷ Patrz. D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 63.
- ⁹⁸ Tamże, s. 64.
- ⁹⁹ Tamże, s. XII.
- ¹⁰⁰ David Liddiment – producent *Coronation Street*, dyrektor programowy Granada Television, szef ITV Network Centre. Przytoczone słowa pochodzą z wywiadu, którego udzielił w 1999 Dorothy Hobson, cyt. za: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 42.
- ¹⁰¹ Peter Salmon – kontroler BBC1. Przytoczone słowa pochodzą z wywiadu, którego udzielił w 1999 Dorothy Hobson, cyt. za: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 43.

- ¹⁰² Salmon czekał z pokazaniem historii o dinozaurach do pojawienia się najbardziej ekscytującego wątku serialu i „najgorętszego” odcinka, który podniesie temperaturę wokół serialu, tzn. procesu Steve’a i Matthew, licząc (i słusznie), że zgromadzi on najwięcej widzów.
- ¹⁰³ Michael Grade – dyrektor programowy BBC, główny producnet wykonawczy Channel 4, producent programów w telewizji brytyjskiej i amerykańskiej. Przytoczone słowa pochodzą z wywiadu, którego udzielił w 1999 Dorothy Hobson, cyt. za: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 45.
- ¹⁰⁴ Patrz: D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 50.
- ¹⁰⁵ Tamże, s. 68.
- ¹⁰⁶ Tamże, s. 5.
- ¹⁰⁷ M.in. R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Paterson, J. Stewart, *Coronation Street*, BFI, London 1981; D. Hobson, *Crossroads: The Drama of Soap Opera*, Hutchinson, London 1982; M. G. Cantor, S. Pingree, *The Soap Opera*, CA: Sage Publications, Beverly Hills 1983; R. Allen (red.), *To be continued... soap operas from around the world*, Routledge, London 1995; G. Freyvor, *Coronation Street: infinite drama and British reality: an analysis of soap opera as narrative and dramatic continuum*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991; D. C. Anger, *Other worlds: society seen through soap opera*, Broadview Press, Petersborough 1999; C. Geraghty, *Women and soap opera: a study of prime time soaps*, Polly Press, Cambridge 1991; R. C. Alen, *Speaking of soap operas*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1985; D. Blumenthal, *Women and soap opera: a cultural feminist perspective*, Westport, London 1997; M. E. Brown, *Soap opera and women's talk: the pleasure of resistance*, Thousand Oaks, CA: Sage, London 1994; Ch. Brunsdon, *Screentastes: soap opera to satellite dishes*, Routledge, London 1997; Ch. Brunsdon, *The Feminist, the housewife, and the soap opera*, Clarendon Press, Oxford 2000; P. Buckmann, *All for Love: a study in soap opera*, Secker&Warburg, London 1984; S. Frenzt (wyd.), *Staying tuned: contemporary soap opera criticism*, Bowling Green, University Popular Press, Bowling Green State 1992; R. Kilborn, *Television soaps*, B. T. Batsford, London 1992.
- ¹⁰⁸ Np. w celu rozwinięcia kilku niewykorzystanych w serialu *Brookside* wątków wydano płytę DVD specjal zatytułowaną *Brookside: Unfinished Business*.
- ¹⁰⁹ Na przykład soap bubble *Coronation Street* był *Coronation Street: After Hours* – 6 półgodzinnych odcinków nadawanych od 8 do 13 listopada 1999, w których pojawiły się aktualne (wówczas) postacie z głównego serialu, oraz film z 2000 roku *Coronation Street: Viva Las Vegas* w reż. Briana Millsa, zaś „bańką mdlaną” *EastEnders* był dwuczęściowy film (każda część po 30 min) *EastEnders: Ricky and Bianca* (2002) i film *EastEnders: Dot's Story*, reż. Joanna Hogg (2003). W 1980 roku Phil Redmond zainicjował nową formę „odprysku” swojej opery mydlanej *Brookside*. Była to „bańka mydlana” z wątkiem umiejscowionym poza stałą lokalizacją serialu. Postacie zostały wyprowadzone daleko od swojego osiedla i w nieprzyjaznym regionie kraju przeżywały przygody i nieszczęścia.
- ¹¹⁰ Patrz: przypis 24.
- ¹¹¹ O naturze zmian zachodzących w operze mydlanej na przykładzie m.in. *Coronation Street*, *Brookside* i *EastEnders* patrz C. Geraghty, *Women and soap opera: a study of prime time soaps*, Polly Press, Cambridge 1991.
- ¹¹² Np. Ian Beale z *EastEnders*, którego losy można było śledzić od jego szkolnych czasów przez lata finansowych sukcesów, a potem bankructwa i kłopotów uczuciowych i w końcu odbudowy biznesu i prywatnego życia.
- ¹¹³ D. Hobson, *Soap Opera...* dz. cyt., s. 35.