

Amelia Mandrewicz-Kanasugi

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 0009-0005-3007-6430

DOI <https://doi.org/10.21697/ucs.2023.32.2.04>

TELEWIZYJNE PORANKI W JAPONII – SOCJOLOGICZNE ASPEKTY *ASADORA*

Television morning in Japan: sociological aspects of *asadora*

Streszczenie

Za jeden z najważniejszych gatunków telewizyjnych uchodzi serial, który ze względu na dostarczanie informacji o otaczającej rzeczywistości może być uznawany za „fakt społeczny”, a jego konsumpcja staje się elementem codziennych praktyk. Odzwierciedleniem tego podejścia jest również metafora „medialnego lustra rzeczywistości”, którą opisywane są seriale telewizyjne. Podobnie myśli się o konkretnym gatunku serialu telewizyjnego w Japonii, czyli o porannych serialach znanych pod nazwą *asadora*. Celem artykułu jest przybliżenie historii japońskich seriali porannych, ich specyfiki, pełnionych funkcji, a także próba scharakteryzowania tego gatunku, odmiennego od opery mydlanej, sitcomu czy rodzimej telesagi. Punktem odniesienia są prace polskich badaczy seriali telewizyjnych oraz wykorzystana przez nich metodologia. Zwieńczeniem pracy jest przedstawienie serialu porannego *Chiritotechnin*, który można uznać za wzorcowy przykład omawianego gatunku.

Słowa kluczowe: Japonia, serial telewizyjny, japoński serial poranny, *asadora*

Summary

One of the most important television genres is considered to be the TV series. By providing information about the surrounding reality, it can be considered as a “social fact” and its consumption is becoming an element of everyday practices. This approach is also reflected in the description of TV series using the metaphor of a “media mirror of reality”. A particular genre of television series in Japan, also known as *asadora* (morning drama), is considered alike. The purpose of the article is to introduce the history of Japanese morning dramas, their characteristics, the functions they have. It also represents an attempt to define this genre as something different from soap opera, sitcom or domestic telesaga. The points of reference are the works of Polish researchers of television series and the methodology they used. The work concludes with a presentation of the morning drama *Chiritotechnin*, which can be considered a model example of the presented genre.

Keywords: Japan, TV series, Japan morning drama, *asadora*

Wprowadzenie

Seriale telewizyjne uznawane są za jeden z najważniejszych gatunków telewizyjnych. Wykorzystują one w kreacji przedstawionego świata zapożyczenia z *social reality*, która z kolei czerpie inspirację od nich. Serialowe produkcje cechują się zdolnością współtworzenia rzeczywistości i bezpośredniego oddziaływania na nią. Jako przykład relacji między serialem a widzom Dariusz Baran wymienia zjawisko powstawania wspólnot w przestrzeni internetowej, utożsamiania się widzów z bohaterami czy akcentowanie problemów społecznych. Co więcej, uważa on, że każdy serial pozytywnie oceniony przez publiczność staje się elementem kultury (Baran 2016: 14–15). Sam akt oglądania programu telewizyjnego może być wykorzystany do wyróżnienia

czasu produktywnego, poświęconego na pracę czy obowiązki, oraz czasu odpoczynku. Rezultatem takiego podziału jest właściwość telewizji polegająca na organizowaniu czasu widzów.

W badaniach Mateusza Halawy respondenci podkreślali wagę programów takich jak: wiadomości poranne, wieczorne oraz pasmo telewizji śniadaniowej, uznając je za określony punkt na osi swego dziennego czasu. Halawa zauważa, że telewizyjne programy informacyjne nadawane o tej samej porze w tej samej formie mogą stać się treścią odbieraną rytualnie (Halawa 2006: 53–60). Rytualność oglądania seriali oraz traktowanie serialu jako źródła informacji podkreśla również Łukasz Sokołowski, stwierdzając, że: „dla obiorców serialowy przekaz fabularny nie jest wyłącznie źródłem fikcji, ale dostarcza też ważnych informacji o otaczającej rzeczywistości i w dalszym ciągu pomaga ją regulować. Dlatego serial staje się dziś faktem społecznym, a jego oglądanie elementem codziennych praktyk społecznych widzów” (Sokołowski 2011: 188).

Polski serial telewizyjny jest częstym przedmiotem zainteresowań badaczy reprezentujących nauki społeczne i humanistyczne, w tym socjologów. Wśród znaczących publikacji można wyróżnić następujące: *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”* Wiesława Godzica z 2004 r., *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach* Krzysztofa Arcimowicza, wydaną w 2013 r. przez Wydawnictwo Akademickie Żak, czy pozycje Beaty Łaciak, takie jak: *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem* wydana w 2007 r. w wydawnictwie Trio czy *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych* wydana w tym samym roku oraz nakładem tego samego wydawnictwa co praca Arcimowicza. Według Wiesława Godzica serial telewizyjny, jako jeden z najważniejszych gatunków telewizyjnych, obejmuje także inne kategorie, takie jak: opera mydlana, telenowela oraz telenowela dokumentalna, a także fabularne serie i miniserie. Autor zwraca uwagę na wydłużanie się czasu trwania jednego odcinka – od 15 minut do obecnie przyjętego standardu 50 minut – oraz podkreśla edukacyjny, prospołeczny charakter większości seriali. Proponuje również rozróżnienie serialu i serii na przykładzie opery mydlanej oraz sitcomu. Za ten pierwszy, na podstawie pracy Johna Fiske’a z 1987 r. pt. *Television Culture*, można uznać serial, który cechuje się brakiem narracyjnego zamknięcia, mnogością wątków oraz postaci. W centrum wydarzeń znajduje się dialog, w tym rozmowy intymne, a także rozwiązywanie problemów. Postaci kobiece charakteryzują się wysoką, prestiżową pozycją zawodową, co przekłada się na pewien rodzaj uczestnictwa w hierarchii władzy, poza domem. Mężczyźni przedstawiani są jako jednostki „wrażliwe”. Sama akcja serialu rozgrywa się najczęściej w przestrzeni domowej lub domopodobnej, natomiast czas wydarzeń płynie równoległe do czasu rzeczywistego. Sprawia to, że pojedyncze epizody serialu nie mogą istnieć samodzielnie, gdyż wspólnie tworzą całość. Seria przedstawia natomiast małą grupę tych samych bohaterów, których losy można śledzić bez znajomości poprzednich odcinków, gdyż wystarczy wiedza o kontekście kulturowym bądź rozpoznanie charakterów postaci (Godzic 2004: 37–40).

Beata Łaciak oraz Krzysztof Arcimowicz podkreślają problemy definicyjne dotyczące polskiego serialu, m.in. brak spełniania wszystkich cech opery mydlanej jako gatunku, brak odpowiednika klasycznych południowoamerykańskich telenowel czy zamiennego stosowania terminów „telenowela”, „serial obyczajowy” oraz „serial fabularny” (por. Łaciak 2013: 24–25). Arcimowicz uzupełnia problem definicyjny, wskazując na obecność cech typowych dla opery mydlanej w polskich serialach. Na podstawie prac badawczych Alicji Kisielewskiej nad telesagą oraz własnego doświadczenia badacz ten proponuje termin polskiej telesagi w celu klasyfikacji treści serializowanych. Telesaga charakteryzuje się następującymi cechami formalnymi: „(1) osadzeniem fabuły w polskich realiach społeczno-kulturowych; (2) brakiem narracyjnego zamknięcia (teoretycznie mogą trwać w nieskończoność); (3) wielością wątków i dużą liczbą protagonistów; (4) brakiem wyrazistego wątku głównego – rozgrywa się tu wiele historii równoległych („równorzędnych”); (5) zogniskowaniem wątków na życiu rodzinnym, relacjach interpersonalnych oraz problemach dnia codziennego; (6) oparciem scen na dialogu; (7) realizowaniem tychże zwykle w przestrzeniach zamkniętych; (8) długością odcinka od 20 do 50 minut; (9) zakończeniem odcinka często w najbardziej emocjonującym momencie (*cliffhanger*); (10) w przypadku polskich telesag rzadkimi odniesieniami do wydarzeń politycznych czy wspieraniem konkretnych partii, co nie pociąga jednak za sobą neutralności światopoglądowej i ideologicznej” (Arcimowicz 2014: 22–23).

Kwestia bycia „medialnym lustrem rzeczywistości”, wzajemnego oddziaływania życia społecznego oraz seriali telewizyjnych czy trudności definicyjnych jest zjawiskiem obserwowalnym również w Kraju Kwitnącej Wiśni. Rodzime seriale nazywane są tam terminem *dorama*, opartym na zapożyczonym z języka angielskiego

słowie *drama*. Szczególnym typem, niedającym się jednoznacznie zakwalifikować, jest produkowany przez japońskiego nadawcę publicznego NHK (Nippon Hōsō Kyōkai) serial należący do kategorii *renzoku terebi shōsetsu* (jap. 連続テレビ小説). Ze względu na poranną godzinę emisji gatunek ten nazywany jest potocznie *asadora*. Stanowi połączenie japońskiego słowa określającego ranek – *asa* oraz wcześniej wspomnianego terminu *dorama*. Seriale poranne są nieodłącznym elementem początku dnia w kulturze japońskiej od 1961 r. Ich produkcją zajmują się na przemian dwa studia filmowe NHK – studio w Tōkyō oraz w Ōsace. Chociaż na przestrzeni lat zmniejszyła się średnia oglądalność seriali, dominują one w rankingach ogólnej oglądalności programów telewizyjnych NHK. Seriale te w realny sposób oddziałują na rzeczywistość, co przejawia się w wielu praktykach o charakterze indywidualnym oraz lokalnym. Niektórzy badacze zwracają uwagę, że japońskie seriale poranne są rodzajem *home drama*, czyli opery mydlanej, bądź tworzą odbiegający od niej gatunek (Harvey 1998: 135).

W niniejszym tekście podjęto próbę odpowiedzi na kilka pytań, m.in.: w jaki sposób bada się seriale telewizyjne; na czym polega specyfika *asador* i związana z nimi popularność; jakie cechy ma ich publiczność; wreszcie – jakie funkcje społeczne i kulturowe można przypisać japońskim serialom porannym? Wydaje się, że problematyka podjęta w niniejszym tekście może być interesująca także dla polskich czytelników/widzów, uczestników globalnej popkultury – eksponującej zarówno uniwersalne, jak i lokalne (egzotyczne, orientalne) imponderabilia życia codziennego.

Metodologiczne aspekty badania seriali telewizyjnych

W kontekście analizowanej problematyki warto odwołać się do kwestii metodologicznych obecnych na rodzimym gruncie. Wśród sposobów analizy polskich seriali telewizyjnych dominuje model triangulacyjny. Polega on na łączeniu kilku podejść badawczych, może to być wykorzystanie tylko metod jakościowych, ilościowych lub łączenie obu podejść. Celem jest wieloaspektowe ujęcie badanego zjawiska, dalsza analiza oraz potwierdzenie jego występowania na podstawie zebranych danych (Denzin, Lincoln 2005: 5; Stake 2005: 454). Beata Łaciak oraz Krzysztof Arcimowicz przeprowadzili w swoich pracach synkretyczną analizę produkcji telewizyjnych z wykorzystaniem optyki triangulacyjnej.

Beata Łaciak nie zajmuje się bezpośrednią analizą serialu jako gatunku, lecz bada przedstawione w nich kwestie społeczne – ich konstrukcję, sposób prezentacji oraz odbiór. Próbuje uzyskać odpowiedź na pytanie o wytworzony przez serial obraz świata społecznego. Analizie zostały poddane wybrane seriale polskie, niebędące adaptacją programów pochodzących z innych krajów. Przeanalizowano wszystkie odcinki seriali takich jak: *Klan*, *Plebania*, *Na dobre i na złe*, *Na Wspólnej*, *Barwy szczęścia* czy *Prawo Agaty* wyemitowane do końca 2012 r. Przeprowadzone analizy zestawiono z wynikami wywiadów dotyczących odbioru serialowych treści przez widzów (Łaciak 2013: 57–59). Wyodrębniono główne kategorie dotyczące m.in.: starych i nowych problemów społecznych (np. przestępczości, korupcji w polityce, służby zdrowia czy przemocy seksualnej), dyskursów o drażliwych kwestiach (np. adopcji, aborcji, transseksualizmu) czy ogólnie rozumianych zjawisk nowych (np. migracji w związku z pracą zawodową, ekologii czy internetu). W swojej pracy Beata Łaciak (2013) przywołuje konkretne sceny ilustrujące dane zjawisko społeczne, często opatrzone cytatem z serialu.

Krzysztof Arcimowicz stawia pytania badawcze podobne do sformułowanych przez Beatę Łaciak. Zaproponowana przez niego metoda polega jednak na krytycznej analizie dyskursu opartej na ilościowej charakterystyce zawartości. Autor dokonuje rozkładu przekazu, komunikatów na czynniki pierwsze, wyodrębnia elementy składowe oraz kataloguje je wedle przyjętego klucza. Ilościowa analiza treści dokonana przez Arcimowicza składa się z dwunastu etapów, wzajemnie ze sobą powiązanych. Pierwszym krokiem jest określenie problemu badawczego i sformułowanie pytań, hipotez badawczych. Do następnych kroków należy określenie i zgromadzenie materiału badawczego, zdefiniowanie zmiennych, wskaźników, skal oraz jednostek analizy, a także ustalenie próby i jej doboru. Arcimowicz zaleca przeprowadzenie badań pilotażowych w celu weryfikacji ostatecznej wielkości próby i korekty kategorii w kluczach kategoryzacyjnych. Ostatnie kroki dotyczą kodowania, grupowania materiału, analizy i interpretowania danych, tak by na końcu móc wyciągnąć wnioski (Arcimowicz 2013: 157–159).

Badacz ten uważa, że w kontekście telesag kluczowym zadaniem jest odpowiednia kategoryzacja postaci oraz rodzin zgodnie z ich znaczeniem w serialu – m.in. ze względu na pierwszo- i drugoplanowość, wykonywany zawód czy miejsce zamieszkania. „Aby zrekonstruować obraz kobiecości i męskości oraz rodziny w serialach, trzeba przeprowadzić staranną analizę cech społeczno-demograficznych przypisywanych postaciom, »wyłowić« dominujące tematy prowadzonych przez nich rozmów, dokonać analizy zachowań bohaterów i bohaterów oraz zbadać modele rodzinne występujące w serialach” (Arcimowicz 2013: 160). W badaniu serialu autor wykorzystał krytyczną analizę dyskursu, w trakcie której doszukiwał się sposobu przedstawiania kobiecości i męskości, stereotypów płci i potencjalnych problemów generowanych ze względu na płeć. Podobnie jak B. Łaciak, przeprowadził wywiady z widzami seriali. Były to zogniskowane wywiady grupowe dotyczące odbioru konkretnej sceny z wybranej polskiej telesagi. Wstępny wywiad został przeprowadzony z pracownikami badawczo-dydaktycznymi uczelni wyższej (w celu zminimalizowania subiektywizmu przy nadawaniu kodów), a kolejne – ze studentami kierunków społecznych i humanistycznych (2013).

Metody zaprezentowane przez Beatę Łaciak oraz Krzysztofa Arcimowicza, oparte na triangulacji metod, wydają się być również odpowiednie w kontekście badania percepcji japońskich seriali porannych przez tamtejszych widzów. Z kolei prowadzenie wywiadów o charakterze jakościowym wśród polskich odbiorców byłoby bardzo trudne m.in. ze względu na problem dostępności japońskich seriali porannych w Polsce, a także konieczność znajomości kontekstu kulturowego (odmiennego od rodzimego) oraz języka japońskiego, a co za tym idzie, potrzebę tłumaczenia fragmentów wywiadów na język polski w celu poznania opinii respondentów. Być może jednak przyszłość należy do produkcji japońskich, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę losy seriali latynoamerykańskich (bardzo popularnych na początku XXI w.) czy tureckich, które są aktualnie hitem w opinii polskich widzów. O ile telenowele latynoamerykańskie mają charakter baśniowy, związany z romantycznymi balladami i w znacznej mierze fikcyjny, o tyle seriale tureckie oparte są na wątkach dramatycznych i realizmie życia codziennego (Telenowele... 2024).

Charakterystyka konsumpcji mediów w Japonii

Telewizja w Japonii początkowo nie była elementem przestrzeni domowej, lecz szeroko rozumianej przestrzeni społecznej. Traktowano ją jak dobro luksusowe, na które nawet przedstawiciele klasy średniej nie mogli sobie pozwolić. W spopularyzowaniu telewizji jako medium grupotwórczego ważną rolę odegrała prywatna stacja telewizyjna Nippon Terebi, która instalowała odbiorniki w różnych lokalizacjach, głównie przy stacjach kolejowych. Szczególnie wydarzenia sportowe przyczyniły się do wzrostu popularności telewizji samej w sobie. Yoshimi Shun'ya podkreśla znaczenie Rikidōzana, japońskiego wrestlera koreańskiego pochodzenia, którego medialność i symboliczna walka z Ameryką (poprzez walkę z amerykańskimi zawodnikami) przyczyniła się do zainteresowania się przechodniów telewizyjnym medium (Yoshimi, Beck 2014: 128–129).

W dalszej kolejności sklepy oraz lokale usługowe zauważyły potencjał telewizji w przyciąganiu klientów, co doprowadziło do instalacji odbiorników w witrynach sklepów, a także w domach, przez co od przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stawały się stałym elementem wyposażenia wnętrz. Innym kluczowym zdarzeniem, dzięki któremu telewizja zyskała na popularności, była transmisja ślubu obecnego cesarza emeryta Akihito z emerytowaną cesarzową Michiko oraz emisja programów okolicznościowych związanych z ceremonią. Yoshimi podkreśla udział telewizji w tworzeniu światopoglądu widzów oraz to, jak transmisja sama w sobie konstruuje społeczną rzeczywistość, co następnie przyczynia się do stworzenia pewnej relacji, powiązania życia codziennego z telewizją (Yoshimi, Beck 2014: 133–135).

Japoński NHK Broadcasting Culture Research Institute przeprowadza badania dotyczące czasu poświęconego na słuchanie radia oraz oglądanie telewizji z uwzględnieniem średniego zaangażowania widzów w konsumpcji konkretnych programów w konkretnym czasie. W badaniu z 2004 r. ankietowani słuchali radia średnio przez 36 minut dziennie, w tym 15 minut radia należącego do NHK. Różnica w przypadku telewizji jest znacząca, gdyż średni wynik dzienny wyniósł 4 godziny i 11 minut na oglądanie telewizji, w tym godzina i 15 minut została poświęcona telewizji państwowej NHK. Respondenci deklarowali również, w jakich godzinach oglądali telewizję. Można wyróżnić trzy bloki, w których najczęściej badanych poświęciło czas na konsumpcję tego medium: 1) od ok. godziny 6.00 do ok. godziny 9.00 (z najwyższym wynikiem

między 7.00 a 8.00); 2) między 12.00 a 13.00; 3) od 18.30 do 23.00. Największą oglądalność w pierwszym bloku odnotowano o godzinie 7.30 (ok. 35% badanych), podczas gdy drugi i trzeci blok cechują się stałą wysokością oglądalności – ok. 25% w drugim bloku, w trzecim ok. 45% badanych. Przy uwzględnieniu tylko głównego kanału NHK udział oglądalności badanych, bez względu na czas konsumpcji, nie przewyższa 15% (NHK 2004: 1–2).

W badaniach z 2012 oraz 2015 r. przedstawiono również średni dzienny czas konsumpcji telewizji w podziale ze względu na płeć i wiek. Kobiety spędzają średnio więcej czasu przed odbiornikiem niż mężczyźni i wzrasta on niezależnie od płci do ponad pięciu godzin dziennie u osób powyżej 60. roku życia. Im młodsze osoby, tym częściej poświęcają czas na oglądanie telewizji prywatnych (do 49. roku życia czas poświęcony na oglądanie NHK wynosi średnio dziennie mniej niż 25 minut w obu edycjach badania), u osób starszych również dominują telewizje prywatne. Można jednak zauważyć, że wraz z wiekiem zwiększa się udział oglądalności NHK, chociaż nie jest on nigdy równy lub większy niż oglądalność telewizji prywatnych (NHK 2012; NHK 2014).

W ciągu niecałych dwudziestu lat oglądalność telewizji zmieniła się nieznacznie. Sam wzorzec trzech bloków największej oglądalności pozostaje bez zmian, lecz z każdą edycją badania zmniejszał się średni dzienny czas poświęcony telewizji. W odniesieniu do edycji z 2004 r. różnica względem 2022 r. wynosi 30 minut (NHK 2022). Może to wynikać z rosnącej popularności platform streamingowych, coraz większego zainteresowania nimi, a także wiązać się z prognozą coraz większej liczby osób z nich korzystających (Impress Sōgō Kenkyū 2023). Co więcej, zauważalna jest tendencja do rezygnacji z tradycyjnej konsumpcji treści telewizyjnych właśnie na rzecz platform streamingowych, co obserwowane jest m.in. w Stanach Zjednoczonych Ameryki (Tefertiller 2018).

Specyfika japońskich seriali porannych (telewizowie)

Pierwszy serial poranny pt. *Musume to watashi* (*Moja córka i ja*), będący adaptacją słuchowiska o tym samym tytule z 1958 r., był emitowany od początku kwietnia 1961 r. do końca czerwca 1962 r. Kolejne odcinki nadawano od poniedziałku do soboty o godzinie 8.40, a każdy odcinek trwał 20 minut. Fabuła jest swego rodzaju autobiografią tytułowego „ja”, czyli ojca, z którego perspektywy obserwujemy dorastanie jego jedynej córki, od wczesnego okresu Shōwa (1926-1989) do czasów powojennych (NHK, 第1作). Emisja serialu trwała rok, każda kolejna seria powstawała na podstawie książki bądź powieści odcinkowych publikowanych w gazetach. Kolejne pojedyncze historie pojawiały się od poniedziałku do soboty, lecz od drugiego serialu *Ashita no Kaze* (*Wiatr jutra*) czas odcinka skrócono do 15 minut, a jego premierę przesunięto na godzinę 8.15.

Po zakończeniu czternastej *asadora* o nazwie *Hatoko no Umi* (*Morze Hatoko*) zmieniono tryb emisji. Został on skrócony z całego do połowy roku. Skutkowało to przede wszystkim redukcją ze średnio 305 odcinków do ok. 150 odcinków przypadających na jeden serial. Drugą konsekwencją była możliwość podziału na dwie kategorie organizacyjne: opowieści rozpoczynające się wiosną, a kończące jesienią oraz zaczynające się jesienią i kończące wiosną. Między serialami nie ma przerwy, gdy jeden się kończy, drugi zaczyna się od razu, zastępując poprzedni. Podział ten obecny jest w sposób ciągły, jednak zaszły w nim drobne modyfikacje. Wraz z początkiem emisji osiemdziesiątej drugiej *asadora*, *Gegege no Nyōbō* (*Żona Gegege*) w 2010 r., został zmieniony czas premiery odcinka na godzinę 8.00. Kolejną modyfikacją, wprowadzoną wraz z premierą serialu *Ēru* (*Okrzyk wsparcia*) w 2020 r., było zredukowanie dni emisyjnych tylko do dni powszednich, co skutkowało kolejnym zmniejszeniem liczby odcinków do ok. 120. Obecnie zostało wyemitowanych 109 seriali porannych. Najnowsza *asadora* – sto dziesiąta, pod tytułem *Tora ni tsubasa* (tytuł można przetłumaczyć jako *Skrzydła dla Tygrysa*, co oznacza uczynienie silnej jednostki jeszcze silniejszą), rozpoczęła emisję na początku kwietnia 2024 r.

Wyróżnia się kilka elementów konstytuujących japoński serial poranny. Pierwszym z nich jest lokalizacja, miejsce akcji prezentowanej historii. Japonia składa się z czterdziestu siedmiu jednostek administracyjnych, wśród których można wyróżnić cztery specjalne – region Hokkaidō, metropolię Tōkyō oraz regiony miejskie Kyōto oraz Ōsaka. Wraz z emisją w 2009 r. osiemdziesiątego serialu porannego *Tsubasa* każda prefektura została przedstawiona w nich chociaż raz (NHK, 第80作). Najczęściej miejscem zdarzeń są większe miasta

Japonii, co skutkuje dużą liczbą seriali, których akcja toczy się w stolicy kraju (57 seriali) oraz w regionie miejskim Ōsaka (39 seriali) i Kyōto (19 seriali). Zaraz po nich plasują się Hokkaidō (9 seriali), Hyōgo (7 seriali), *ex aequo* Fukuoka oraz Kanagawa (6 seriali), Hiroshima (5 seriali), *ex aequo* Miyagi oraz Shizuoka (4 serie). Pozostałe trzydzieści siedem prefektur było miejscem od jednej do trzech dram (NHK, ご当地マップ).

Kolejne zróżnicowanie seriali, związane bezpośrednio z reprezentacją prefektur, dotyczy przedstawionych dialektów. Pomimo różnic dialekty mają wspólną strukturę zdania, deklinację czasowników, użycie partykuł czy strukturę fonologiczną (Onishi 2018: 559–560). Według klasyfikacji Tōjō Misao można wyróżnić dwie podstawowe grupy dialektyczne: dialekty kontynentalne, lokalizacyjnie odpowiadające największym wyspom Japonii (Hokkaidō, Honshū, Shikoku, Kyūshū) oraz Ryūkyū (Okinawa). Dialekty kontynentalne można podzielić na kolejne trzy kategorie: wschodnie, do których Misao zalicza m.in. dialekty Hokkaidō, Aomori, Sendai, Tōkyō, Nagoyi, Niigaty; zachodnie, czyli m.in. dialekty Kyōto, Ōsaki, Okayamy, Hiroshimy, Matsue, Kōchi oraz dialekty Kyūshū, do których zalicza m.in. Fukuokę, Nagasaki, Kumamoto, Miyazaki oraz Kagoshimę (Hattori 1973: 368–369). Dialekty, związane z miejscem akcji serialu, są nieodłącznym elementem *asadora*. Przykładowo serial z 1996 roku *Himawari (Słonecznik)* uwzględnia dialekt z Tōkyō, które jest centrum historii oraz Fukushimy (babcia głównej bohaterki pochodzi z tego regionu i jest on często odwiedzany przez pozostałe postacie).

Na stronie 51 zaprezentowano poziom zainteresowania japońskimi serialami porannymi (mierzony wskaźnikami oglądalności) w 2024 r. (wykres 1).

Nie mniej ważnym elementem jest umiejscowienie serialu w przestrzeni historycznej. NHK przygotowało specjalną witrynę internetową, która pozwala zapoznać się widzom z czasem akcji trwania seriali. Wykorzystano do tego celu oś czasu, na której lata liczone są zgodnie z kalendarzem gregoriańskim, ale również według er japońskich. Najwcześniej umiejscowiona historia zaczęła się w 1857 r., w dziewięćdziesiątej trzeciej *asadorze* *Asa ga Kita (Nadchodzi Asa)*, a najpóźniej w 2012 r., w osiemdziesiątym siódmym serialu pt. *Jun to Ai (Jun i Ai)*. Zatem japońskie okresy historyczne, które znalazły swoje odwzorowanie w serialach porannych to Meiji (1868–1912), Taishō (1912–1926), Shōwa (1926–1989), Heisei (1989–2019) oraz Reiwa (2019–). Seriale trwają dekadami, przykładem może być trzydziesta pierwsza *asadora* *Oshin*, której akcja rozgrywa się w latach 1907–1983. Z drugiej strony część seriali ma miejsce na przestrzeni roku lub kilku lat, jak np. wcześniej wspomniana seria *Jun to Ai* (NHK, 舞台年表).

Oglądalność *asador* zmieniała się w ciągu lat. Pomimo nieosiągnięcia tak wysokiego poziomu jak w początkowych latach emisji *asadora* nadal uznawana jest za siłę napędową japońskiego nadawcy publicznego i najbardziej udany gatunek serialu telewizyjnego (Scherer, Thelen 2017: 3). We wcześniej przywołanych badaniach przeprowadzonych przez NHK Broadcasting Culture Research Institute, dotyczących czasu poświęconego na oglądanie programów telewizyjnych, ankietowani (średnio od 2004 r.) byli zaangażowani ok. czterech godzin dziennie, z czego mniej niż godzinę na kanałach NHK. W każdej z edycji tego badania japońskie seriale plasowały się bardzo wysoko w rankingach oglądalności respondentów. Tylko w edycji z 2004 r. aktualnie wychodząca *asadora* przegrała z wiadomościami. Dodatkowo reemisje niektórych seriali na kanałach satelitarnych (przykładowo w 2015 r. ponowna emisja serialu z 2013 r. *Ama-chan*) również cieszyły się popularnością (放送文化研究所2004; 放送文化研究所2022; NHK Broadcasting Culture Research Institute 2012; NHK Broadcasting Culture Research Institute 2015).

Inne badanie, przeprowadzane od 1964 r., dotyczy ogólnej oglądalności seriali porannych (wykres 1). Zbierane są informacje na temat oglądalności pierwszego oraz ostatniego odcinka, a także obliczana jest średnia oglądalność dla całego serialu. Początkowo obserwowano bardzo dużą różnicę między poziomem oglądalności pierwszego i ostatniego odcinka. W niektórych przypadkach była to różnica rzędu 25 punktów procentowych. Przez dłuższy okres ostatnie odcinki miały znacząco wyższą oglądalność niż odcinki pierwsze. W ciągu kilku pierwszych lat badania średnia oglądalność wzrosła z 23,2% do 40,5%. Poziom oglądalności poszczególnych seriali nie jest równy i można zauważyć, że charakteryzuje się trendem negatywnym do ok. 2009 r. W późniejszych latach średni poziom oglądalności oraz oglądalność pierwszego i ostatniego odcinka zaczęły się upodabniać. Do tej pory rekordową oglądalność zdobyła już wcześniej wspomniana *asadora* przedstawiająca losy tytułowej *Oshin*. Średnia oglądalność wyniosła 52,6%, a ostatni odcinek uzyskał prawie 63%.

Współczesne produkcje utrzymują oglądalność na poziomie 15–25%. Najnowszy serial poranny *Tora ni Tsubasa* uzyskał oglądalność pierwszego odcinka na poziomie 16,4% (VideoResearch 2024).

Co więcej, konsumpcja seriali porannych jest swego rodzaju rytuałem będącym nieodłącznym elementem codzienności, który wykracza poza samą czynność oglądania serii. Cykliczność seriali oraz wydarzenia związane z okresem przejścia między jedną asadorą a kolejną wskazują na pewną rytualizację. Elisabeth Scherer na podstawie asadory *Hiyokko* emitowanej w 2017 r. pokazuje, w jaki sposób serial poranny może oddziaływać na widzów oraz otaczającą rzeczywistość. Za pomocą mediów społecznościowych, czasopism czy stron internetowych widzowie są zachęceni do angażowania się w tematykę bezpośrednio nawiązującą do serialu. Scherer opisuje inicjatywę stworzenia w przestrzeni internetowej „narodowego albumu zdjęciowego”, na który składałyby się zdjęcia w stylistyce lat sześćdziesiątych autorstwa widzów. Między innymi dzięki takim aktywnościom czy umiejscowieniu akcji w danym okresie historycznym seriale poranne mają moc pobudzania nostalgii za minionymi czasami. Skupiają się na pozytywnych aspektach przeszłości przy jednoczesnym unikaniu wydarzeń o charakterze politycznym (takich jak protesty studenckie z lat sześćdziesiątych XX w.). Według Scherer celem tego zabiegu jest konstruowanie spójnej tożsamości narodowej. Autorka sugeruje, że dzięki temu publiczny nadawca (NHK) jest w stanie podtrzymać uwagę widzów przy jednoczesnej konsolidacji narodowego ducha (Scherer 2019).

Próba zdefiniowania *asadora*

Paul Harvey podjął próbę opisu *asadora* jako gatunku telewizyjnego, a na podstawie czterdziestego serialu porannego *Non-chan no Yume* (*Marzenie Non-chan*) jako formy przedstawienia aspiracji młodych kobiet w powojennej Japonii. W dyskusji nad charakterystyką *asadora* wyróżnia kilka elementów konstytuujących większość seriali. Pierwszym z nich jest przedstawienie historii, w której główną postacią jest kobieta, chociaż w ośmiu *asadora* w centrum wydarzeń znajduje się małżeństwo lub figura mężczyzny (Harvey 1998: 136; NHK Archives). W zdecydowanej większości seriali główna bohaterka definiowana jest w kontekście relacji ze swoją rodziną oraz poprzez przeszkody, które musiała pokonać. Nierzadko trudności, z którymi bohaterka się mierzy, spowodowane są dramatycznymi okolicznościami „okołorodzinnymi”, takimi jak pochodzenie z niepełnej rodziny czy śmierć ojca lub matki. Inne trudności związane są z marzeniami, których realizacja wymaga konstruktywnego wkładu w życie danej społeczności. Harvey podkreśla, że nie chodzi tylko o znalezienie się w społecznej sytuacji żony czy matki, ale o podjęcie „niekonwencjonalnej roli”, przez którą rozumie wejście bohaterki do „świata typowo męskiego”. Skutkuje to również dyskursem wokół rodziny oraz małżeństwa jako wiarygodnych społecznie propozycji dla bohaterek seriali porannych (Harvey 1998: 136).

Kwestie te uwidacznia serial z 2022 r. pt. *Mai Agare!* (*Mai, leć!*), w którym główną bohaterką jest Mai, córka dyrektora lokalnej fabryki śrub. Dziewczyna marzy, aby zostać pilotem linii komercyjnych, a krokiem niezbędnym do realizacji tego celu jest uzyskanie licencji lotniczej. Rodzice są niezbyt przychylni tym planom i obawiają się, że Mai nie podoła zadaniu, gdyż łączy się to z wejściem do „męskiego świata” (kobiet pilotów jest w Japonii niewiele). Co więcej, w pewnym momencie ojciec Mai umiera. Bohaterka wraz z matką zastanawiają się, co stanie się z fabryką, i wspólnie podejmują decyzję przejęcia prowadzenia firmy. Mai rezygnuje z zatrudnienia w linii lotniczej, a matka przejmuje rolę dyrektorki firmy. Przez wielu wcześniejszych partnerów biznesowych jest oceniana negatywnie, bo do tej pory pełniła przede wszystkim rolę żony. Mai widząc to, zyskuje silniejszą motywację do nauki i pracy. Wspólnie z matką odbudowują pozycję fabryki, rozwijają ją i otrzymują coraz więcej zleceń.

Harvey konkluduje, że asadory są ukierunkowane na przyszłość, a ich celem jest ukazanie możliwości oraz sposobu połączenia marzeń głównych bohaterek z „naprawieniem przeszłości”, co łączy się m.in. z założeniem rodziny na własnych zasadach. Badacz ten uważa, że w centrum jest właśnie kompromis między „tradycyjnymi strukturami społeczeństw, a nowoczesnością marzeń”. Chociaż pojawiają się motywy związane z relacjami rodzinnymi, to w dalszym ciągu praca i zindywidualizowane plany życiowe są dominującymi motywami. Co więcej, Harvey zwraca uwagę na utopijny charakter seriali porannych, gdyż bohaterki zawsze pokonują trudności i osiągają sukcesy. Asadory przedstawiają świat takim, jaki powinien być, a nie takim, jaki jest naprawdę (Harvey 1998: 136–138).

Jest jeszcze jeden element, na który badacz ten zwrócił uwagę. Seriale poranne NHK, w przeciwieństwie do programów stacji komercyjnych, nie kierują się wyłącznie pozyskiwaniem widzów w celu zdobywania kolejnych sponsorów. Paul Harvey zauważa, że chociaż wysoka oglądalność *asadora* jest dla NHK ważna, to nie jest priorytetem. Uważa, że seriale poranne realizują edukacyjną misję wpisaną w działalność nadawcy publicznego. Seriale wykorzystywane są jako medium w prezentowaniu danego regionu i okresu historycznego w dziejach Japonii oraz ich kontekstualnego wpływu na doświadczenia bohaterów. *Asadory* odwołują się do tradycji japońskiej, realizując przy tym funkcję edukacyjną, ukazując mechanizmy socjalizacji kobiet i formy codziennych praktyk (Harvey 1998: 138–140). Podkreślając rolę tradycji oraz relacji między bohaterami, Elisabeth Scherer i Timo Thelen uważają, że seriale poranne zwracają się do widzów z założeniem podkreślającym ich „japońskość” jako członków jednej „narodowej” rodziny (Scherer, Thelen 2017: 4).

Miejsce akcji serialu jest jednym z kluczowych elementów *asadora*. Scherer wraz z Thelenem argumentują, że wraz z pojawieniem się w latach siedemdziesiątych programu *Odkryj Japonię (Discover Japan)* dokonany został podział na współczesną, wielkomiejską, zwesternizowaną Japonię oraz na tę „prawdziwą”, czyli wiejską. W połączeniu z regionalizacją seriali porannych wpłynęło to na popularyzację oraz idealizację życia wiejskiego, opisywaną przy pomocy terminu *furusato*, który oznacza miejsce pełne nostalgii, związane z rodziną i pochodzeniem. Dla podkreślenia wiarygodności i autentyczności wykorzystywane są elementy typowe dla danego regionu, takie jak potrawy, zwyczaje czy dialekt. Zdarza się, że dla wzmocnienia ogólnego wyobrażenia lokalnej przestrzeni wprowadzane są małe zmiany lub modyfikacje. Przykładowo dla krajowej widowni dialekt jest zbyt trudny do zrozumienia. Początkowo wybrane elementy dialektu były więc łączone ze standardowym językiem japońskim, czyli tokijskim, lecz od początku XXI w. NHK zaangażowało do produkcji konsultantów w celu zwiększenia autentyczności języka oraz jego niuansów. Od tamtej pory niektóre wyrażenia zyskały ogólnokrajową popularność, jak w przypadku słowa *jejeje* (jest to określenie zaskoczenia, wzburzenia emocjonalnego) z serialu *Ama-chan*, którego akcja dzieje się w prefekturze Iwate (Scherer, Thelen 2017: 5–7).

Na podstawie przedstawionych badań można podjąć próbę zdefiniowania japońskich seriali telewizyjnych. *Asadora* ma wiele cech wspólnych z operą mydlaną oraz polską telesagą, lecz nie są to gatunki tożsame. Wyróżnia się ona zamknięciem fabularnym, a także mniejszą liczbą bohaterów czy równoległych wątków, a w przypadku tworzenia osobnej całości przypomina hybrydę sitcomu i opery mydlanej. Bohaterów jest zdecydowanie mniej, można wyróżnić grupę postaci, których losy śledzi się bez oglądania poprzednich odcinków (pozwala na to obecność narratora czy retrospekcji przypominających ważny kontekst fabularny). Japoński serial poranny ze względu na niektóre cechy formalne przypomina telesagę osadzoną w lokalnych realiach. Podobnie telesagę polską można scharakteryzować poprzez: fabułę umieszczoną w określonych realiach społeczno-kulturowych; wątki skupione na życiu rodzinnym, relacjach interpersonalnych oraz problemach dnia codziennego; dialogi jako podstawę scen w większości realizowanych w przestrzeniach zamkniętych; rzadkie podnoszenie kwestii związanych z wydarzeniami politycznymi oraz wspieraniem konkretnych partii, lecz niepozostających neutralnymi światopoglądowo oraz ideologicznie; ujednolicenie formatu do 15 minut. Żeby w pełni opisać *asadore*, należy uzupełnić wyżej wymienione elementy o: przedstawianie lokalnych widoków, będących reprezentacją *furusato* (np. wyspa Gotō w serialu *Mai Agare!* czy miasto Obama w *Chiritotechnin*); obecność lokalnej kultury w postaci dialektu i/lub rękodzieła, sztuki zwyczajów z danego regionu (np. *ka-migata rakugo* oraz *Wakasa nuribashi* w *Chiritotechnin* czy *Kita no Ama* z *Ama-chan*).

Funkcje japońskiego serialu porannego na przykładzie *Chiritotechnin*

Chiritotechnin to siedemdziesiąta siódma seria *asadora*. Serial miał premierę pierwszego dnia października 2007 r. i był emitowany do końca kwietnia 2008 r., na całość historii składa się 151 odcinków. Tytuł serialu odnosi się do opowieści *rakugo* o tym samym tytule. *Rakugo* „[...] to przykład japońskiej sztuki opowiadania historii, którego nazwa pochodzi od »ochi« będącego zwieńczeniem historii. Artysta *rakugo* – *rakugoka* – ubrany w tradycyjne japońskie ubranie siada w pojedynkę na podwyższonej scenie *kōza*, wykorzystuje wachlarz *sensu* oraz materiałową chustkę *tenugui* w celu zabawienia publiczności humorystycznymi wypowiedziami czy głęboko poruszającym występem” (Nipponika *Rakugo*).

Przykładem jednej z najbardziej znanych *rakugo* jest opowieść o tytule *Jugemu*. Historia przedstawia rodziców nowo narodzonego dziecka. Mają oni problem, gdyż nie wiedzą, jakie imię nadać dziecku, zatem idą zasięgnąć rady u buddyjskiego mnicha. Proszą go o wspaniałe imię dla syna. Dostają wiele propozycji, lecz żadna nie satysfakcjonuje ich w sposób wystarczający. W rezultacie łączą wszystkie imiona w jedno, aby nazwać syna Jugemu Jugemu Go-Kō-no-Surikire Kaijari-suigyō no Suigyō-matsu Unrai-matsu Fūrai-matsu Kū-Neru Tokoro ni Sumu Tokoro Yaburakōji no Burakōji Paipo Paipo Paipo no Shūringan Shūringan no Gūringai Gūringai no Ponpokopii no Ponpokonā no Chōkyūmei no Chōsuke. Dalsza część historii przedstawia Jugemu jako ucznia szkoły podstawowej, a pełne imię chłopca wykorzystywane jest jako element komediowy (Katsura).

Rakugo jest elementem łączącym bohaterów *Chiritotechin*. Autorką scenariusza jest Fujimoto Yuki. W głównej roli została obsadzona Kanjiya Shihori (Wada Kiyomi/Bi-ko/Tsurezuretei Wakasa), w roli jej rodziców Matsushige Yutaka (Wada Masanori) oraz Wakui Emi (Wada Itoko). W rolę mistrza *rakugo* wcielił się zmarły w 2017 r. Watase Tsunehiko (Tsurezuretei Sōjaku), znany być może polskim widzom z asadory *Oshin*, w której zagrał pierwszego ukochanego tytułowej bohaterki. Wśród aktorów grających *rakugoka* można wymienić Munetakę Aokiego (Tsurezuretei Sōsō/Aoki Hajime), Toranosuke Katō (Tsurezuretei Shiisō), Shigeyamę Motohiko (Tsurezuretei Kosōjaku/Yoshida Hitoshi) oraz Katsurę Kichiyę (Tsurezuretei Sōgen). Ostatni z nich jest profesjonalnym artystą *kamigata rakugo*¹. Okazjonalnie, w trakcie różnych momentów serii, pojawia się również Itsuki Hiroshi, znany artysta pieśni *enka*², wcielający się w samego siebie.

Akcja przez większość czasu trwania serialu toczy się równolegle w dwóch miejscach. Pierwszym z nich jest miasto Obama w prefekturze Fukui, drugim – Ōsaka. Jest to pierwsza *asadora*, której akcja dzieje się w prefekturze Fukui. Historia rozpoczyna się w 1982 r., a kończy ponad trzydzieści lat później, w 2007 r. NHK następująco przedstawia opis fabuły: „Wada Kiyomi jest dziewczynką, której towarzyszą zmartwienia, zakładająca najgorsze scenariusze. Dzień przed ceremonią ukończenia liceum decyduje się opuścić swoją rodzinną miejscowość Fukui, swoje *furusato*, na rzecz Ōsaki, w którym natrafia na *kamigata rakugo*. Pomimo obiekcji ze strony swojej rodziny, zostaje uczennicą pod opieką mistrza *rakugo* Tsurezuretei Sōjaku. Po ukończeniu szkolenia rozpoczęła pracę *rakugoka* i wychodzi za mąż za Sōsō, starszego stażem ucznia Sōjaku. Kiyomi, pod wpływem lekkodusznego i optymistycznego nastawienia do życia swojej mamy Itoko, sama zaczyna cieszyć się własnym życiem. Jest to *asadora* o egzystencjalnej kondycji człowieka – pełna miłości, śmiechu, ale także i łez – a w jej centrum znajduje się *rakugo* oraz relacja matki z córką” (NHK, 第77作). *Chiritotechin* w 151 odcinkach porusza wiele kwestii społecznych, takich jak: rola i obowiązki matki oraz żony, praktykowanie oraz promowanie tradycyjnych sztuk japońskich (zarówno performatywnych, jak i rękodzielniczych), hierarchia społeczna czy kwestia tożsamości jednostki w kontekście *furusato*.

Większość tych sytuacji społecznych obserwowana jest z poziomu głównej bohaterki Kiyomi. Najmocniej wyeksponowaną kwestią poruszoną przez *Chiritotechin* jest rola matki oraz żony na przykładzie relacji Kiyomi z jej matką Itoko. Pierwotnie Itoko wraz z mężem (byłym czeladnikiem u swego ojca, mistrza tworzenia tradycyjnych pałeczek z laki japońskiej), prowadziła odziedziczony sklep z różnymi drobiazgami. Dopiero gdy Masanori zdecydował o powrocie do rzemiosła i przeprowadzce do rodzinnego domu w Obamie, Itoko została pełnoetatową gospodynią domową. Do jej zadań należało m.in. planowanie oraz przygotowywanie posiłków dla całej rodziny, zakupy żywności, dbanie o budżet rodzinny, porządek, edukację dzieci oraz wspieranie męża w pracy zawodowej (rzemiosło). W momencie gdy Kiyomi wyprowadziła się do Ōsaki, matka rozpoczęła regularne podróże do córki (jedno- lub wielodniowe). W ich trakcie często przywoziła Kiyomi ubrania, przygotowywała dla całej rodziny *rakugo* (obiady) i dbała o chorego mistrza Sōjaku. Gdy córka zaszła w ciążę, dbała, by ta nie przemęczała się i zdrowo odżywiała.

Bohaterowie serialu nie przekazali Itoko informacji o roli, jaką zobowiązana była przyjąć po przeprowadzce. Wartości te oraz normy były przez Itoko zinternalizowane, wiedziała, jak ma zachowywać się w nowej sytuacji społecznej. Jedynie gdy zbyt długo przebywała poza domem rodzinnym (w trakcie opieki nad Sōjaku),

1 *Kamigata rakugo* jest odmianą sztuki *rakugo* z obszaru obecnej Ōsaki oraz Kyōto.

2 Rodzaj utworów estradowych. Por. J. Tubielewicz (1996), *Kultura Japonii. Słownik*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 69–70.

teściowa dzwoniła do niej z przypomnieniem, że powinna wrócić do Obamy w celu uporządkowania chaosu powstałego pod jej nieobecność. Choć Itoko nie otrzymała instrukcji dotyczącej nowej roli gospodyni domowej, to gdy Kiyomi wyszła za mąż, zaczęła przekazywać jej wiedzę o tym, jak ma zachowywać się jako żona oraz gospodyni domowa. Dodatkowo Kiyomi już wówczas była pełnoprawną artystką *rakugoka*, zatem stało przed nią wyzwanie połączenia tych trzech ról społecznych. Kiyomi od początku nie chciała stać się taka jak matka, o czym informowała ją regularnie. Przyczyną opuszczenia Obamy było potrzeba odnalezienia własnej drogi, co udało się zrealizować. Jednak ostatecznie bohaterka serialu stwierdza, że choć *rakugo* dało jej możliwość samorealizacji na polu zawodowym, to spełnienie łączy się z byciem podobną do matki – Itoko. Korzystając z typologii przedstawionej przez Alicję Kisielwską, można powiedzieć, że postać Itoko jest japońskim odpowiednikiem mitu matki Polki, kreując swój własny mit matki Japonki (Kisielewska 2016: 101).

Chiritotechnin w pełni odzwierciedla to, co asadory chcą przekazać. Ukazuje charakter regionalny prefektury Fukui w kontraście do teoretycznie współczesnej Ōsaki. Miasto kreowane jest jako stolica sztuki *rakugo* i w tym aspekcie ukazana jest Ōsaka. Konflikt między nowoczesnym typem działania, zgodnego z indywidualnymi potrzebami, a tradycyjnymi wartościami osadzony jest w sztuce performatywnej oraz w relacjach rodzinnych. One są osią fabuły *Chiritotechnin*, co sprawia, że dalsza analiza treści tego serialu mogłaby ukazać wartości głęboko zakorzenione w kulturze japońskiej. Już na podstawie powyższego, narracyjnego fragmentu można dojść do wniosku, że japoński nadawca publiczny chce podtrzymać słabnący wzór kulturowy, jednocześnie przekazując „wiadomość”, że kobieta uzyskuje spełnienie w sferze domowej, a nie artystycznej i zawodowej. Ukazuje ideał matki i żony na przykładzie Itoko, która „zawsze jest” dla Kiyomi i ważnych dla niej osób. Jej oddanie, jako wyraz miłości do rodziny, może być wzorem do naśladowania.

Podsumowanie

Japoński serial poranny można częściowo porównać z polską telesagą (określenie Krzysztofa Arcimowicza). Kluczowym elementem serialu porannego jest główna bohaterka oraz wybrany region, który prezentowany jest przez pryzmat lokalnej kultury i tradycji, zwyczajów, potraw, dialektu czy sztuki. W ten sposób kreuje się wyidealizowaną wizję życia w „prawdziwie japońskim” *furusato*. Patrząc z perspektywy krajowych mediów, asadory upodabniają się do polskich telesag, chociaż jednocześnie mają wiele cech wspólnych z innymi typami seriali telewizyjnych. Tak samo jak opery mydlane są skupione na dialogu i relacjach między bohaterami, fabuła prowadzona jest liniowo, natomiast z telenowelami łączy je realizm życia codziennego. Może to wskazywać na pewien uniwersalizm wartości przekazywanych w asadorach, związanych z takimi instytucjami społecznymi, jak małżeństwo czy życie rodzinne. Z drugiej strony ważny jest kontekst indywidualny widoczny w realizacji kariery, w kreowaniu więzi i relacji interpersonalnych.

Seriale poranne są wyjątkowym, kompleksowym gatunkiem telewizyjnym na skalę światową. Historie młodych kobiet dzieją się na tle kulturowego bogactwa Japonii. Skupiając się na indywidualnych marzeniach kobiet oraz prezentując różnorodność regionalną, ukazują dylemat między tym, co „nowoczesne”, a tym, co „tradycyjne”. Dzięki temu mogą być bogatym źródłem wiedzy na temat przemian tego, co w danym okresie powojennego rozwoju Kraju Kwitnącej Wiśni uważa się za bardzo cenne. Może to być promocja danego regionu, wskazanie drogi młodemu pokoleniu czy umocnienie konkretnych wartości i norm.

W artykule wzięto pod uwagę cechy gatunku, jakim jest *asadora* (w tym długi czas emisji), a także przedstawiono serial poranny na przykładzie *Chiritotechnin*. Od strony socjologicznej *asadora* prezentuje się jako interesujący materiał badawczy, pozwalający na zapoznanie się z przemianami współczesnego społeczeństwa japońskiego oraz na dokonanie częściowej diagnozy w obszarze dylematów stojących przed młodymi kobietami. Służy temu ukazanie aspektów biograficznych, motywów zachowań i ich konsekwencji oraz problemów stawianych przed główną bohaterką.

Choć prowadzenie badań jakościowych, polegających na poznaniu opinii widzów japońskich seriali porannych, może być trudne czy wręcz niemożliwe do wykonania w polskich warunkach, to samo badanie tychże seriali jest możliwe. Poprzez wykorzystanie danych ilościowych i jakościowych w ramach krytycznej analizy dyskursu możliwe jest uchwycenie tego, co nadawca publiczny chciał przekazać – cech społeczeństwa, aspektu kobiecości i męskości czy charakteru życia rodzinnego. Zarówno analiza treści asador, jak

i odwołanie się do danych demograficzno-społecznych pozwalają na przynajmniej częściową odpowiedź na pytania dotyczące charakterystyki seriali, trwałości i przeobrażeń publiczności oraz pełnionych przez nie funkcji. Asadory wpisują się w jakiś sposób w zjawisko indygenizacji, gdyż pewne uniwersalne, ale poddane procesowi globalizacji praktyki życia codziennego dostosowują się do warunków społeczno-kulturowych Japonii i jej regionów. Pytanie, czy są także „lustrem” społecznej rzeczywistości, czy raczej formą utopii, do której dąży japoński nadawca NHK?

Bibliografia

– w języku polskim

- Arcimowicz K. (2013), *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- Arcimowicz K. (2014), *Przemiany męskości i relacji rodzinnych w polskich telesagach*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica”, nr 54: 21–38, https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/bitstream/handle/11089/8696/021_038_arcimowicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp 18.04.2024].
- Baran D. (2016), *Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego* [w:] D. Bruszevska-Przytuła, A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki – motywy – mutacje*. Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, s. 1–18, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9847/II_tom_gatunki.pdf?sequence=2&isAllowed=y [dostęp 15.04.2024].
- Barbasiewicz O. (2015), *Modernizacja tradycyjnych ról społecznych kobiet w Japonii*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 11(2), s. 18–25.
- Godzic W. (2004), *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Halawa M. (2006), *Życie codzienne z telewizorem. Z badań terenowych*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Łaciak B. (2007), *Obyczajowość polska czasów transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Łaciak B. (2013), *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- Kisielewska A. (2016), *Seriale telewizyjne jako wspólnoty symboliczne*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXVIII/2: 91–106.
- Sokołowski Ł. (2011), *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, rok LV, 2–3: 187–208.
- Telenowełe tureckie i latynoskie – czym się różnią? Które są lepsze?*, <https://www.eska.pl/cinema/news/telenowele-tureckie-i-latynoskie-czym-sie-roznia-ktore-sa-lepsze-sprawdz-aa-fDtB-e3ge-ab2j.html> [dostęp 15.07.2024].

– w języku angielskim

- Denzin N.K., Lincoln Y.S. (2005), *Introduction* [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research. Third Edition*. Thousands Oaks: SAGE.
- Harvey P.A.S. (1998), *Nonchan's Dream. NHK morning serialized television novels* [w:] D. Martinez (red.), *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press: 133–151.
- Hattori S. (1973), *Japanese Dialects* [w:] H.M. Moeningswald (red.), *Diachronic, Areal, and Typological Linguistics*. Berlin–Boston: De Gruyter Mouton: 368–400.
- NHK Broadcasting Culture Research Institute (2012), *Present Situation Regarding Television Viewing and Radio Listening*, https://www.nhk.or.jp/bunken/english/reports/pdf/report_13020101-2.pdf [dostęp 25.04.2024].
- NHK Broadcasting Culture Research Institute (2015), *Present Situation Regarding Television Viewing and Radio Listening*, https://www.nhk.or.jp/bunken/english/reports/pdf/report_15091501.pdf [dostęp 25.04.2024].
- Onishi T. (2018), *Dialects of Japanese* [w:] C. Boberg, J. Nerbonne, D. Watt (red.), *The Handbook of Dialectology*. Oxford: Wiley Blackwell: 559–570.
- Scherer E., Thelen T. (2020), *On countryside roads to national identity: Japanese morning drama series (asadora) and contents tourism*. „Japan Forum” 32(1): 6–29.
- Stake R.S. (2005), *Qualitative Case Studies* [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research. Third Edition*. Thousands Oaks: SAGE.

Tefertiller A. (2018), *Media Substitution in Cable Cord-Cutting: The Adoption of Web-Streaming Television*, "Journal of Broadcasting & Electronic Media" 62(3): 390–407.

Yoshimi S., Beck J. (2014), *From Street Corner to Living Room: Domestication of TV Culture and National Time/Narrative*, "Mechademia" 9: 124–142.

– w języku japońskim

Impress Sōgō Kenkyū (2023), 【2023年度版】動画配信サービスの市場レポート（市場規模、トレンド）, <https://research.impress.co.jp/internetvideo-report> [dostęp 13.07.2024].

Katsura Shinji, *Jugemu*. <https://www.katsura.to/words/153.html> [dostęp 25.04.2024].

NHK, 第1作「娘と私」, https://www.nhk.or.jp/archives/bangumi/special/asadora/drama/d_001.html [dostęp 18.04.2024].

NHK, 第77作「ちりとてちん」,

https://www.nhk.or.jp/archives/bangumi/special/asadora/drama/d_077.html [dostęp 18.04.2024].

NHK, 第80作「つばさ」,

https://www.nhk.or.jp/archives/bangumi/special/asadora/drama/d_080.html [dostęp 20.04.2024].

NHK, ご当地マップ, <https://www.nhk.or.jp/archives/bangumi/special/asadora/map/index.html> [dostęp 20.04.2024].

NHK, 舞台年表, <https://www.nhk.or.jp/archives/bangumi/special/asadora/chronology/area.html> [dostęp 24.04.2024].

NHK 放送文化研究所 (2004), 2004年9月全国個人視聴率調査, <https://www.nhk.or.jp/bunken/Summary/yoron/rating/pdf/040901.pdf> [dostęp 25.04.2024].

NHK 放送文化研究所 (2022), テレビ・ラジオ視聴(リアルタイム)の現況, https://www.nhk.or.jp/bunken/research/yoron/pdf/20221001_7.pdf [dostęp 25.04.2024].

NHK Archives, 【日本の朝を活気づける!】男性が主人公の“朝ドラ”特集, <https://www2.nhk.or.jp/archives/articles/?id=C0011125> [dostęp 23.04.2024].

Nipponika, *Rakugo*, <https://kotobank.jp/word/%E8%90%BD%E8%AA%9E-146992> [dostęp 20.04.2024].

VideoResearch (2024), *NHK 朝の連続テレビ小説【関東地区】*, https://www.videor.co.jp/tvrating/past_tvrating/drama/02/nhk.html [dostęp 21.04.2024].