

SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM
GATUNKI – MOTYWY – MUTACJE

SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM

GATUNKI – MOTYWY – MUTACJE

pod redakcją
Darii Bruszewskiej-Przytuły
Aliny Naruszewicz-Duchlińskiej

Olsztyn 2016

Seriale w kontekście kulturowym Gatunki – motywy – mutacje

Recenzje:

Bernadetta Darska

Arkadiusz Dudziak

Lidia Gąsowska

Elżbieta Rokosz-Piejko

Projekt okładki:

Piotr Przytuła

Treść publikacji (z wyłączeniem materiałów wizualnych, które zostały wykorzystane przez autorów jako przykłady i wizualizacje w celach badawczo-naukowych) udostępniana jest na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 3.0 Polska.



Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autorów jako właścicieli praw do tekstów.

Tekst licencji jest dostępny na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/pl/legalcode>

Wydawca:

Instytut Polonistyki i Logopedii

Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

Ul. K. Obitza 1

10-725 Olsztyn

e-mail: filpol.human@uwm.edu.pl

ISBN 978-83-942720-2-9

SPIS TREŚCI

ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA , Alchemia słów, obrazów, rodzajów.....	vii
DARIUSZ BARAN , Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego.....	1
MAGDA MARTA CIERESZKO , Quasi-seriale? <i>Miłość na bogato</i> na tle gatunków telewizyjnych.....	19
ANNA DWOJNYCH , Polskie seriale obyczajowe – między mimetyzmem a kreacją	33
DARIA BRUSZEWSKA-PRZYTUŁA , <i>Współczesna rodzina</i> , czyli gra (ze) stereotypem	47
MAGDALENA OCHMAŃSKA , Komiks serialem – kryzys twórczy, powiew świeżości czy znana procedura	65
JUSTYNA BUCKNALL-HOŁYŃSKA , Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali	79
ALEKSANDRA DRZAŁ-SIEROCKA , Przepis na soczysty prequel. <i>Hannibal</i> jako serial kulinarny	97
ALEKSANDRA BĄCZEK , Tworzywo, Mięso, Życie, czyli ciało w serialu <i>Hannibal</i>	111
PIOTR PRZYTUŁA , Człowiek w <i>Czarnym lustrze</i> mediów. Dystopijna wizja świata w brytyjskim serialu telewizyjnym	123
ALEKSANDRA RÓŻAŁSKA , Wojna z terroryzmem w amerykańskich serialach telewizyjnych.....	135
MICHAŁ RÓŻYCKI , <i>Czarna lista</i> – noir, sekrety i szpiegdy w erze wojny z terrorem	151
AGNIESZKA SMOREDA , Apokalipsa w amerykańskich serialach telewizyjnych.....	163
MICHAŁ KOTLIŃSKI , Cyborgi i ludzie. O kontekstach kulturowych i recepcji serialu <i>Ghost in the Shell: Stand Alone Complex</i>	179

Anna Krawczyk-Łaskarzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Alchemia słów, obrazów, rodzajów

Drugi tom monografii *Seriale w kontekście kulturowym* stanowi próbę przekrojowego ujęcia seriali z punktu widzenia ich cech gatunkowych, dominujących motywów i/lub (trans)mutacji, jakim owe cechy i motywy ulegają w zależności od intencji twórców, kontekstu społeczno-kulturowego i mechanizmów rynkowych rządzących produkcjami telewizyjnymi, zwłaszcza jeśli chodzi o adaptowanie formatów i francyz. To sprzężenie zwrotne, zwłaszcza w wymiarze polityczno-ideologicznym, wywiera ogromny wpływ na ostateczny kształt seriali i sposoby filtrowania, dramatyzowania i interpretowania świata rzeczywistego.

Paleta badanych gatunków i mediów jest względnie szeroka, zwłaszcza biorąc pod uwagę szczupłe ramy niniejszej publikacji. Zawsze są one jednak traktowane nieco instrumentalnie, bo przecież gatunkowe reguły i chwytły niemal nigdy nie istnieją same dla siebie, w estetycznej próżni, lecz pomagają realizować nadrzędne cele scenariuszowe. Czytelnik znajdzie więc tutaj rozważania na temat anime, seriali opartych na mandze i komiksach, sitcomów, politycznych thrillerów, science fiction w jej skrajnie przygnębiających odsłonach, telenowel, a nawet seriali kulinarnych. Autorzy tekstów badają sposoby, w jaki produkcje reprezentujące wspomniane wyżej gatunki czerpią inspirację z innych gatunków, a także innych mediów (w tym społecznościowych), czego rezultatem są nieraz trudne do wyobrażenia hybrydy: seriale na opak, których „opaczność” skłania widownię do myślenia o konwencjach gatunkowych w kategoriach inteligentnej, frapującej gry, a nie sztywnych ograniczeń.

Wśród analizowanych wątków tematycznych na pierwszy plan wysuwa się wojna z terroryzmem i wiążąca się z nią mniej lub bardziej krótkowzroczna wizja wspólnot zawodowych, narodowych i religijnych. Sposoby ich przedstawiania w popularnych angloamerykańskich serialach XXI wieku dobitnie świadczą o tym, że oprócz funkcji rozrywkowej telewizja w dalszym ciągu

stanowi narzędzie kształtowania rzeczywistości zgodnie z interesami klas posiadających i sprawujących władzę. Wydaje się, że bardziej złożoną i krytyczną refleksję na temat świata, w jakim żyjemy tu i teraz, proponują seriale klasyfikowane jako science fiction i nie jest to żadnym zaskoczeniem dla nawykłych do futurystycznego sztafażu widzów: zarówno w literaturze, jak i w filmie, motywy apokaliptyczne i postapokaliptyczne oraz dystopijne wizje przyszłości zawsze służyły twórcom do komentowania i kontestowania bieżących wydarzeń.

Analiza gatunkowa fabularnej telewizji, przyglądanie się serialowym motywom i ich zmutowanym wersjom pozwala również skupić uwagę na specyficznych właściwościach narracji realizowanej w medium wizualnym. Szczególnie interesujący jest tu przypadek serialu *Hannibal*. Łączy on wszak pozornie niepasujące do siebie konwencje horroru, dramatu, kryminalnego procedurala, thrillera i komedii, a nawet programu kulinarnego, a przy tym nie stroni od refleksji o charakterze antropologicznym i poetyckiej alegorii, która pomaga zwizualizować przeistaczanie się postaci i łączących je związków. W planie ogólniejszym *Hannibal* ilustruje coraz powszechniejszą tendencję do wskrzeszania i przerabiania ikonicznych franczyz. Ów *prequel*, czy, jak woli Andrew Scahill, *preboot* opiera się na geście twórczego powtórzenia: dosłownie przepisuje oryginał, niejako „potwierdzając jego kompletność i spójność” (Scahill 2016: 333), lecz jednocześnie poszerza i komplikuje ramy opowieści, nagradzając tę część widowni, która pamięta tetralogię Thomasa Harris’a i jej adaptacje filmowe, równoważąc elementy nowatorskie i przewidywalne, celebrując odmienność tego, co teoretycznie powinno być znane, oswojone, podobne czy wręcz identyczne (por. Klein, Palmer 2016: 3).

Przykład *Hannibala* pokazuje „twórczy potencjał gatunków” (Klein, Palmer 2016: 4), paradoksalną oryginalność reiteracji i re-interpretacji oraz przyjemność, jaką ta transtekstualna zabawa w chronologię i charakterologię oferuje widzom. Przy okazji warto jednak spojrzeć na tego rodzaju przeróbkę w szerszym kontekście przetwarzania tekstów, mnożenia ich zgodnie z logiką kapitalistycznego nadmiaru, ustawicznego niezadowolenia z „oryginałów”, które jednak stanowią niewygodny punkt

odniesienia, bo przypominają adaptującym, że ich teksty tak naprawdę nigdy całkiem nowe nie będą – że nie mają szansy zaistnieć jako teksty bez precedensu. Z drugiej strony, mają za to zdolność rozrastania się, przekraczania granic tekstualnych pierwowzorów i granic mediów, w których będą się replikowały (Klein, Palmer 2016: 4). To z myślą o praktykach współczesnego filmu i telewizji, ich zdolności do zapożyczania, wchłaniania i przetwarzania materiału z rozmaitych, nieraz zaskakujących źródeł Amanda Klein i R. Barton Palmer proponują stosowanie terminu „wielorakości” (*multiplicities*) (Klein, Palmer 2016: 2). I chociaż Lynda Hutcheon i Siobhan O’Flynn podkreślają wagę samego procesu adaptacji, argumentując, że jego zasady można sprowadzić do wspólnego mianownika, bez względu na medium czy granice gatunkowe (2013: xvi), to nie będzie wielkim nadużyciem teza, iż pytania o przyszłość telewizji – o to, jak długo będzie jej dane przeżywać złoty wiek i zaspokajać „rozbudzony apetyt na jakość”¹ – są w gruncie rzeczy pytaniami o logikę transformacji, ekspansji, konsumpcji i recepcji gatunków.

Bibliografia:

- Hutcheon Lynda, O’Flynn Siobhan, 2013, *A Theory of Adaptation*, London, New York.
- Klein Amanda Ann, Palmer R. Barton, red., 2016, *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin.
- Scahill Andrew, 2016, *Serialized Killers: Prebooting Horror in „Bates Motel” and „Hannibal”*, w: *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, red. Amanda Ann Klein, R. Barton Palmer, Austin, s. 316-334.
- Sepinwall Alan, 2012, *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New York.

¹ Sformułowanie amerykańskiej scenarzystki i producentki Jane Espenson (Sepinwall 2012: 425).

Dariusz Baran

Krakowska Akademia im. A.F. Modrzewskiego

Wymiary współczesnego serialu telewizyjnego

Abstrakt:

W artykule omówiona została kwestia popularności i odbioru współczesnego serialu, zarówno w wymiarze kulturowym, społecznym, jak i technologicznym. Podjęto w nim również próbę usystematyzowania etapów rozwoju tego gatunku na przestrzeni ostatnich trzech dekad, z uwzględnieniem jego roli, głównych tematów, a także transferu kulturowego. W tekście pojawiają się liczne przykłady produkcji, które odcisnęły największe piętno na wizerunku serialu jako produktu telewizyjnego najwyższej jakości, a także tych, które zdobyły globalną popularność lub zostały przeszczepione na inny grunt kulturowy.

Słowa kluczowe:

serial, kultura serialu, wpływ seriali, transfer kulturowy

1. Wstęp, czyli serialowy „pilot”

Uczestniczymy w rewolucji seriali, którym zarzucano niegdyś, że jako element świata mediów upraszczają i wulgaryzują treści intelektualne i estetyczne, i które jeszcze do niedawna były uważane za „tańszą w produkcji i uboższą dramaturgicznie namiastkę filmowych fabuł” (Uszyński 2004: 64). Nie przypisywano im szczególnej funkcji, poza rozrywkową i relaksacyjną. Wyróżniały się powtarzalną estetyką, strukturą fabuł i konstrukcją postaci. Stosunkowo rzadko pojawiały się produkcje na poziomie artystycznym, który wybijał je ponad telewizyjną przeciętność.

Do końca lat 80. w Europie dominowały stacje publiczne, które do ramówek wprowadzały raczej uniwersalne w przekazie amerykańskie produkcje rozrywkowe lub dramatyczne, takie jak *Dynastia*, *Dallas*, *Więzy rodzinne* czy *Alf*. Rodzime produkcje w poszczególnych krajach ogniskowały się głównie na sprawach lokalnych (narodowych), i tylko nieliczne z nich miały kulturo-

twórczy charakter, natomiast jeśli chodzi o gatunki, emitowano przede wszystkim seriale obyczajowe, kryminalne lub komediowe. Zmiany nastąpiły wraz z rozwojem kanałów satelitarnych i kablowych.

Ów rozwój przebiegał w Europie adekwatnie do typu i jakości systemu medialnego. Część krajów do początku lat 90. utrzymywała monopolistyczny system mediów publicznych (Włochy, Portugalia), choć państwa nordyckie tworzyły pierwsze sieci kablowe (o zasięgu regionalnym) już w połowie lat 80. Prawdziwym przełomem okazało się wejście czołowych stacji amerykańskich do ofert europejskich platform satelitarnych i sieci kablowych. Istniejący od 1972 roku HBO w Europie zadebiutował w 1991 roku (na Węgrzech; w Polsce rozpoczął działalność 12 lipca 1996¹), natomiast założony w 1986 roku FOX – w 2002 (w Hiszpanii; w Polsce jest obecny od grudnia 2010). Niepodważalny wpływ na „przemysł serialowy” miał po 2000 roku Internet i związane z nim interakcje twórców i odbiorców.

W niniejszym artykule rozważania na temat seriali prowadzone będą z podziałem na:

- kontekst gatunkowy, obejmujący ewolucję produkcji telewizyjnych, w tym trendy;
- kontekst transnarodowy, związany z produkcją remake'ów i odbiorem seriali za granicą;
- kontekst kulturowy, związany z przeszczepianiem wzorców, kreowaniem ról społecznych, antybohaterów, tematami tabu;
- kontekst komercyjny, obejmujący ekspansję kanałów i sukces udzielanych licencji;
- kontekst narracyjny, na który składa się kultura języka w serialach, ale także treść przekazu;
- kontekst technologiczny, czyli życie seriali w nowych mediach.

¹ Wcześniej dostępny w wersjach językowych dla krajów Ameryki Południowej, niektóre programy w Europie kupowały stacje publiczne, jak np. fiński YLE. Więcej informacji: <http://www.hbo.com>.

2. Serial dawny a współczesny

Serialem jest „program telewizyjny, najczęściej fabularna opowieść filmowa (rzadziej dokument lub film animowany), prezentowana w regularnych odstępach czasu; ukazuje w skończonej liczbie odcinków jedną opowieść, tworzącą fabularnie całość” (Pisarek 1996: 94). Jest on narracyjną formą telewizyjną, prezentującą w sposób regularny epizody zawierające symultanicznie rozgrywające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. Epizody łączą się w nim związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają fabularnie (Godzic 2004: 37), a w każdym – zwłaszcza przy nieograniczonej liczbie odcinków – następuje jakby powrót do punktu wyjścia opowieści (Uszyński 2004: 63).

Współczesny serial ewoluował jednak w kierunku bardziej złożonej produkcji małoekranowej; ma formę otwartą, elastyczną. Nie jest już tylko programem telewizyjnym, albowiem poszczególne odcinki mogą być po raz pierwszy wyemitowane w Internecie, bez regularnych odstępów (udostępnione od razu, w całości, jak *House of Cards*), oglądane w ramach płatnych serwisów online, kanałów „na żądanie” lub w serwisach ogólnodostępnych (YouTube). Poszczególne sezony nie muszą też tworzyć jednej opowieści, jak proceduralne; alternatywą może być antologia, najczęściej w ramach jednego gatunku. Dla przykładu, serię *Czarne lustro* tworzą luźne opowieści ze wspólnym przesłaniem (zagrożenia technologiczne i cywilizacyjne XXI wieku), oba sezony *Detektywa* łączy jedynie gatunek, a w *American Horror Story* wspólnym mianownikiem są powtarzający się aktorzy. Sama kwestia gatunków jest tożsama ze zmianami zachodzącymi w innych mediach na skutek przenikania i konwergencji.

Definicja *serialu* stanowi więc zaledwie punkt wyjścia, albowiem związana jest z nim nowa nomenklatura pojęciowa, bez której trudniej ocenić jego znaczenie jako fenomenu kulturowego.

Binge watching (*binge viewing*) oznacza ciągłe oglądanie serialu, najczęściej w ramach jednej serii. Wynika z pogłębionego przez nowe media stanu permanentnego „odczuwania braku”, wymogu natychmiastowości i zjawiska, które określane jest jako *Erlebniskultur*, czyli produkcja doznań na żądanie. *Binge watching* było do niedawna nieodłącznie związane z rozwojem

sieci *peer-to-peer*, jednak stacje telewizyjne również zaczęły eksperymenty z maratonami serialowymi, sprzedając w ramach VOD całe serie (platforma Seriale+) bądź prezentując kilka odcinków pod rząd (FOX). W tym przypadku uzależnienie od serialu będzie miało najwyższy stopień.

Sezon (ang. *season*) to w terminologii serialowej jedna seria, zawierająca określoną liczbę odcinków, najczęściej z przewodnim wątkiem (jeden wróg, bohater drugoplanowy, wydarzenie). Niektóre sezony bywają dzielone na tzw. *midseasons*, w innych liczba odcinków będzie różna, poszerzona np. o odcinki specjalne lub łączone.

Epizod (ang. *episode*) to synonim odcinka; według definicji z Encyklopedii PWN jest to „krótkotrwałe zdarzenie niemające większego znaczenia” lub „fragment (...) filmu luźno związany z główną fabułą”²; odcinek zaś stanowi wyodrębnioną część, „fragment utworu (...) prezentowanego w radiu, telewizji, w regularnych odstępach czasu”, ale także „samodzielny film, będący częścią jakiegoś cyklu”.

Spin-off oznacza produkt uboczny głównej produkcji, poszerzający pierwotną opowieść, oparty np. o przygody bohatera drugoplanowego lub zainicjowany w serialu wątek, nawiązujący lub nie do głównej fabuły, a jednocześnie rozwijający własną.

Zrozumienie fenomenu współczesnego serialu, poza obserwacją jego jakościowej ewolucji, wymaga wnikliwego spojrzenia na zmiany w nawykach odbiorców i możliwości jego odbioru, ale też refleksji nad jego statusem społecznym i kulturowym. W tym miejscu niezbędne jest jednak wprowadzenie pewnej systematyzacji.

3. Ewolucja seriali

Ową systematyzację należałoby zacząć od ewolucji gatunków i formatów, dzieląc je według okresów emisji, a przy tym opierając się na kryterium popularności. W artykule nie będą uwzględnione lata 60. (okres pierwszych masowych produkcji w telewizjach publicznych) i 70. (sukcesy seriali kryminalnych, policyj-

² www.pwn.pl [dostęp: 15.07.2015].

nych, czystych gatunkowo, a także powstanie pierwszych kanałów płatnych w USA). Świadomie pominięte zostały również seriale animowane, albowiem uznaje się, iż stanowią one osobne zjawisko w produkcji telewizyjnej. Wystarczy wspomnieć *South Park*, *Futuramę*, *Głowę rodziny*, a przede wszystkim *Simpsonów*, by zobaczyć w nich obrazoburczą i karykaturalną ekspozycję zjawisk społecznych, a także wieloznaczny komentarz do rzeczywistości. Tę wielowymiarowość trudno zestawić z zazwyczaj mocno skonkretyzowanymi seriami fabularnymi.

I tak, lata 80. to z jednej strony okres dominacji dramatów obyczajowych, rodzinnych sag, produkcji w przekazie raczej konserwatywnych. Sztandarowe pozycje tego okresu to *Dallas*, *Dynastia* i *Diukowie Hazardu*. Do grupy tej można też zaliczyć rodzinne *Cudowne lata*, *Zdrowko*, oraz sitcomy – *Bill Cosby Show*, *Pełna Chata*, czy *Świat według Bundych*³. Z drugiej strony popularność zdobywały produkcje kryminalno-sensacyjne, nierzadko z udziałem superbohaterów, takie jak *Nieustraszony*, *MacGyver*, *Policjanci z Miami* czy *Magnum*.

Lata 90. można uznać za epokę komediowych lub obyczajowych serii pokazujących życie grupy przyjaciół (nowej „rodziny”), związanych zawodowo lub uczuciowo, zogniskowanych wokół miłości, seksu, związków i kariery. Mając na uwadze propagowany styl życia można powiedzieć, że „testowały” one poglądy społeczne. Język bohaterów przenikał do świata rzeczywistego, a sam serial stawał się stylem życia. Najbardziej charakterystyczne dla tego okresu serie to *Beverly Hills 90210*, *Melrose Place* i przełomowi, podobnie jak *Ally McBeal*, *Przyjaciele*.

Na uwagę zasługują pierwsze serie wymykające się czystym gatunkom telewizyjnym i schematom serialowym, a ponadto wybitne pod względem realizacyjnym i fabularnym: *Miasteczko Twin Peaks*, *Przystanek Alaska*, *Z Archiwum X* czy nieanglojęzyczny miniserial wyprodukowany przez duńską telewizję publiczną DR, *Królestwo*. Nie można też zapomnieć o *Oz*, torującym drogę dla pierwszych wielkoformatowych produkcji, istot-

³ Emitowany był w latach 1987–97, wobec czego należałoby go zapewne uznać w głównej mierze za serial lat 90.

nym także ze względu na silnie akcentowany wątek gejowski. Listę uzupełnia pierwszy popularny serial medyczny *Ostry Dyżur* oraz komedio-horror *Buffy: Postrach wampirów*. Moda na te ostatnie dwa gatunki dopiero jednak się zaczyna.

Znamienna dla lat 90. jest dominacja seriali produkowanych dla płatnych kanałów amerykańskich – FOX i HBO. Hegemonia tego drugiego rozciągnie się na następną dekadę.

Lata 1998–2007 charakteryzował wyraźny progres. Pod względem fabularnym można zaobserwować większą zdolność do eksperymentów obyczajowych, estetyzowania tabu, konfrontacji poglądów; od strony technologii – widać coraz wyższe nakłady. To początek fabryki seriali wysokobudżetowych, utrzymanych w konwencji zbliżonej do filmu kinowego, a częściej przewyższających go jakością. Pierwszeństwo należy się tu serialom HBO, takim jak *Seks w wielkim mieście*, *Rodzina Soprano*, *Sześć stóp pod ziemią*, *Prawo ulicy*, *Rzym*, a także miniseriom: *Kompania Braci* i *Anioły w Ameryce*.

Przełomem w społecznym odbiorze głównej postaci był *Dexter*, wyprodukowany przez Showtime, który w tym czasie rozpoczął produkcję wysokobudżetowych seriali. Ten sam kanał nadawał dwa dość kontrowersyjne tytuły – *Trawkę* i *Californication*, łamiące przy okazji kolejne tabu obyczajowe. Serialową ekspansję rozpoczęła stacja AMC, emisją *Mad Men*; na szczytach telewizyjnych box office'ów znalazły się też seriale ABC: *Zagubieni* i *Gotowe na wszystko* oraz *Teoria wielkiego podrywu*. Rozwijał się serial medyczny lub paramedyczny, np. *Dr House*, *Chirurdzy*⁴, a także *Kości*. W Danii powstał wówczas *The Killing* (oryginalny tytuł: *Forbrydelsen*; w Polsce funkcjonuje również pod tytułem *Dochodzenie*), bodaj pierwszy serial, którego amerykański remake zdobędzie światową sławę.

W okresie tym wyróżniają się postaci o złożonych cechach osobowości, często bohaterowie negatywni. Serie charakteryzuje wielowątkowość, na którą składają się liczne motywy poboczne. Seriale odważniej podejmują kwestie związków jednopłciowych, szczególnie po sukcesie serii *Sześć stóp pod ziemią*.

⁴ Niemal równolegle powstał spin-off *Prywatna praktyka*.

Inną tendencją jest coraz częstsze angażowanie gwiazd dużego ekranu. Godne odnotowania jest również to, że coraz liczniejsze produkcje nie przekładają się na spadek jakości, zaś wśród odbiorców możemy mówić o początkach „serialoholizmu”.

Od roku 2008 żyjemy już w epoce antybohaterów i seriali gatunkowo nieostrych, łamiących kolejne stereotypy, obalających wartości i rozbijających dotychczasowe rytuały i obyczaje; coraz bardziej brutalnych i ordynarnych, także w formie i obrazach. Masową popularność zdobywają spektakularne widowiska, fabuły przepełnione przemocą i seksem, z jeszcze większą swobodą odnoszące się do kwestii estetyki języka czy afirmacji pozytywnych cech osobowości. Supremacja antybohaterów kontynuowana jest w *Breaking Bad*, *Zakazanym imperium*, *Detektywie*, *Grze o tron*, *Wikingach*, *House of Cards*, czy *American Horror Story*. Trudną bohaterką jest *Siostra Jackie*, z modelem tradycyjnej rodziny rozprawia się *Współczesna rodzina*, stereotypami wśród młodzieży – *Glee*, a stereotypami w ogóle – *Biuro*.

Na małym ekranie tryumfy święcą seriale fantasy, grozy i horroru. Wymieńmy tu *Dead Set*, *Czystą krew*, *Pamiętniki Wampirów*, *Penny Dreadful*, czy jeden z najważniejszych: *Żywe trupy*. Ten ostatni wpisuje się w jeszcze jeden trend – adaptacje komiksów, wśród których najważniejsze to *Gotham* i *Agenci T.A.R.C.Z.Y.* Do ponad 100 krajów sprzedano serial science fiction *Przebłyśki jutra*, przychylności widzów i krytyków na świecie zdobyły też serie brytyjskie: *Wyklęci*, *Czarne lustro*, *Luther* czy *Peaky Blinders*.

Panuje dość zgodne przekonanie o przełomie, jakiego dokonała w telewizji *Rodzina Soprano*, której premierowy odcinek HBO wyemitował 10 I 1999. Serial wybił się rozmachem realizacyjnym i niebanalnym podejściem do tematu. Nie bez znaczenia była tu obecność HBO w Europie. Późniejsza ekspansja innych kanałów w połączeniu z rozwojem Internetu umocniła markę serialu jako produktu o najwyższej kulturowo i technicznie jakości. Od czasów *Rodziny Soprano* jesteśmy świadkami „zalewu seriali eksperymentujących z tradycyjną formułą”, łamiących konwencje”, ale też stawiających przed odbiorcami niemałe wymagania (Filiciak 2011: 242-3).

4. Kontekst transnarodowy i kulturowy

Seriale telewizyjne stanowią doskonałe narzędzie transferu pewnych aspektów kultury, trendów i obyczajów, które mogą zakorzeniać się w innych społeczeństwach. Imperializm kulturowy, postrzegany dotąd głównie jako wpływ kultury amerykańskiej, jest dziś w przypadku seriali nawet bardziej wyrazisty i skuteczny, choć nie ma on takiego podłoża jak jeszcze kilkadziesiąt lat temu, a dominacja wynika raczej z nadpodaży, a nie jakości i samej treści produktu telewizyjnego. W wielu przypadkach rewolucje obyczajowe są wręcz rozbieżne z etosem amerykańskiej kultury.

Zagraniczna emisja serialu to najprostszy z przejawów kulturowej ekspansji. Drugim jest adaptowanie formatów i tworzenie lokalnych remake'ów. Zwrócić trzeba uwagę, iż w przypadku seriali w zasadzie obligatoryjne jest dostosowanie treści, przy przestrzeganiu podstawowych wymogów licencyjnych, do uwarunkowań kulturowych danego kraju. O sukcesie adaptacji serialu do innych warunków kulturowych decyduje w przeważającej mierze sposób tłumaczenia, zastosowanie w nim specyficznych, unikalnych odniesień językowo-kulturowych (nazwy sklepów, firm, nazwiska, tytuły filmów itp.) czy po prostu unikanie niezrozumiałego kodu związanego z narodowym poczuciem humoru (humor brytyjski czy czeski). Zależnie od stosowanej formy tłumaczenia – dubbing (Niemcy, Czechy), napisy (kraje nordyckie, Benelux) lub lektor (Polska) – translacja wymaga innych zabiegów przy przekładzie, zależna jest bowiem od formy percepcji. Nie zmienia się jedno – lokalność, która jest podstawowym determinantem właściwego tłumaczenia. W sytuacji gdy nie udaje się odtworzyć klimatu pierwowzoru lub powstaje za dużo rozbieżności w stosunku do niego, pozostaje produkcja remake'u (*Shameless: Niepokorni, Biuro*) i napisanie elementów fabuły od nowa. Humor brytyjski jest doskonałym przykładem barier powstających w przekładzie.

Kulturowe „umiędzynarodowienie” seriali sformatowanych do remake'ów amerykańskich produkcji można zilustrować licznymi przykładami. Oto niektóre z nich:

Świat według Bundych – sprzedany do 11 krajów, w tym: Wielkiej Brytanii, Argentyny, Armenii, Brazylii, Bułgarii, Chorwacji,

Niemiec, Węgier i Rosji. W Polsce do serii nawiązuje, choć nie jest produktem licencjonowanym, *Świat według Kiepskich*. Nie wszystkie wersje odniosły sukces na miarę pierwowzoru, np. brazylijska została anulowana po 20 odcinkach, w Niemczech – po 1 sezonie.

Pomoc domowa – serial doczekał się 10 edycji światowych, a za najbliższą pierwowzorowi uznano polską. W niektórych krajach, jak Włochy czy Polska, zmieniono żydowską narodowość bohaterki; kontekst narodowy, religijny i kulturowy przeważał, co tłumaczono oporem przeciw homogenizującym skutkom globalizacji kultury, która nie ma racji bytu w tak zróżnicowanym regionalnie kraju, jak Włochy (Ferrari 2010: 14).

Gotowe na wszystko – serial święcił triumfy przede wszystkim w państwach Ameryki Południowej: Argentynie, Kolumbii, Brazylii i Ekwadorze. Wyprodukowano też wersję turecką (jako *Zdesperowane kobiety*) oraz hiszpańskojęzyczną, w której zwiększono liczbę bohaterów pochodzenia hiszpańskiego. Serial doczekał się również edycji afrykańskiej, emitowanej w Nigerii.

Współczesna rodzina – kupiony m.in. do Chile, Grecji, Iranu i na Cypr. Ze względu na niestandardowe podejście do instytucji rodziny (wątek gejowski), serial doczekał się poważnych zmian fabularnych: w wersji chilijskiej gejowskie małżeństwo nie adoptuje dziecka (jeden z małżonków jest jego biologicznym ojcem), w irańskiej homoseksualne relacje zostały pominięte, a preferująca luźny styl życia córka jednej z par – zastąpiona chłopcem. W Polsce *Współczesna rodzina* emitowana była na kanale publicznym TVP2, jednak o niestałych porach i dniach, co przyczyniło się do zmiennego wyniku oglądalności⁵. Na uznanie zasługuje jednak to, że w ogóle zdecydowano się na jego emisję, czasem w *prime time*.

W wielu przypadkach to nie wersja amerykańska jest źródłem adaptacji (a także sukcesu), choć często dopiero ona ro-

⁵ Mimo że niektóre odcinki miały ponad milionową widownię.

bi z serialu globalny fenomen. Jeśli chodzi o produkcje brytyjskie, jej najpopularniejszymi amerykańskimi przeróbkami są⁶:

Biuro – wyświetlany pod tym samym tytułem w USA; w Europie serial doczekał się remake'ów: francuskiego, niemieckiego i szwedzkiego; powstała też wersja kanadyjska, chilijska oraz izraelska;

House of Cards – pierwotnie 4-odcinkowa miniseria z 1990 roku (w Polsce wyświetlana pod tytułem *Dom z kart*), po globalnym sukcesie „rozciągnięta” przez Amerykanów 23 lata później do trzech sezonów (stan na 2015 rok);

Shameless: Niepokorni – oryginał (emitowany w Polsce jako *Shameless*) został wyprodukowany przez Channel 4, a w USA zaadaptowany, z powodzeniem, przez Showtime, przy współudziale twórcy oryginalnej serii, Paula Abbotta.

Wśród seriali skandynawskich, które doczekały się remake'ów, dominują trzy tytuły:

Forbrydelsen – koprodukcja duńsko-norwesko-szwedzka; jako *The Killing* okazała się przebojem stacji AMC;

Riget – duński miniserial, przez ABC zrealizowany raczej w konwencji horroru, pod tytułem *Szpital „Królestwo”*;

Broen – duńsko-szwedzki serial w koprodukcji SVT1 i DR1; w wersji amerykańskiej powstał *Na granicy*, a po tym sukcesie także francusko-brytyjski odpowiednik, *The Tunnel*, wyprodukowany wspólnie przez Sky i Canal+.

Biorąc pod uwagę skalę światowego sukcesu, nie można nie wspomnieć o fenomenie serialu *Homeland*, opartego na izraelskiej produkcji *Hatufim*, przedłużonego przez Amerykanów z oryginalnie dwusezonowej serii do pięciu. Jednym z najnowszych przykładów przerabiania seriali jest francuska produkcja *Powracający*, która w 2015 roku doczekała się premiery swojego amerykańskiego remake'u.

Omówienia wymaga jeszcze jeden aspekt kulturowego wpływu seriali, mianowicie eksponowanie trudnych tematów oraz kreowanie wzorców kulturowych.

⁶ Co ciekawe, brytyjski kanał Channel4 unowocześnił wersję swojej własnej miniserii *A Very British Coup*, tym razem pod tytułem *Secret State*.

Pierwszym serialem, którego twórcy otwarcie podjęli temat homoseksualizmu, był *Oz*, którego akcja toczyła się w stanowym więzieniu, a więc w silnie zmaskulinizowanym otoczeniu. Za przełomowy dla podejścia do osób homoseksualnych, ich praw oraz życia rodzinnego uważa się jednak *Sześć stóp pod ziemią*. Wprawdzie pojedyncze wątki gejowskie i lesbijskie pojawiały się już wcześniej (*Dallas*, *Przyjaciele*, *Ally McBeal*, *Seks w wielkim mieście*), jednak dopiero po premierze *Sześciu stóp...* zaczęły one pewnie funkcjonować także poza serialami obyczajowymi. Stąd znajdziemy je w *Rodzinie Soprano*, *Gotowych na wszystko*, ale też np. w *Żywych Trupach*. Seriale *Bracia i siostry*, *Współczesna rodzina* czy *Imperium* zrównały wątek homoseksualny z pozostałymi elementami fabuły. Na swój sposób także karykaturalna i piętnująca stereotypy *Mała Brytania* przyczyniła się do lepszego wizerunku gejów. Pozostają też serie w całości oparte na historiach związków jedнопłciowych – *Słowo na L* czy *Queer As Folk*. Powszechność tej tematyki przyczyniła się do zapobiegania przez większość Amerykanów małżeństw homoseksualnych – według różnych badań w 2011 r. odsetek akceptujących takie związki sięgał 51-53%⁷.

Ogromnej zmianie podlegały także wizerunki kobiet w serialach – ich role w związkach z mężczyznami, seksualność, pozycja zawodowa, władza, wpływ na politykę. Wystarczy, że wymienimy tu *Ally Mc Beal* (prawniczka), *Seks w wielkim mieście* (grupa wyzwolonych obyczajowo przyjaciółek), *Dirt* (bezwzględna redaktorka naczelna tabloidu), *Homeland* (agentka wywiadu), *House of Cards* (żona prezydenta), *Imperium* (eks-żona właściciela wytwórni płytowej). Wyraziste, nietuzinkowe, demoniczne, nierzadko też wolne od przypisanych im społecznie ról postaci kobiece znajdziemy w seriach *American Horror Story*,

⁷ W połowie lat 90. poparcie sięgało 25%. Badania przeprowadziły m.in. Public Religion Research Institute, CNN i Washington Post/ABC: *Survey/Majority of Americans say they support same-sex marriage, adoption by gay and lesbian couples*, <http://publicreligion.org/research/2011/05/majority-of-americans-say-they-support-same-sex-marriage-adoption-by-gay-and-lesbian-couples/#.VglQ4zahdPY> [dostęp: 10.07.2015].

Penny Dreadful, *The Killing*, a do pewnego stopnia i w *Californication*. Odejście od patriarchalnego wzorca, kreowanego w amerykańskich serialach do połowy lat 90., musiało mieć realny wpływ na zmiany obyczajowe, nie tylko w USA, i wzmocnienie aktywności politycznej i społecznej ruchów kobiecych.

5. Kontekst komercyjny

Na liście najchętniej oglądanych seriali wszech czasów znajduje się sitcom *Bill Cosby Show*, łamiący stereotyp przeciętnego Afroamerykanina. Jednak listy⁸ najpopularniejszych seriali w historii telewizji tworzą w przeważającej mierze produkcje współczesne i bardziej złożone: *Rodzina Soprano*, *Breaking Bad*, *Dr House*, *Prawo ulicy*, *24*, *Przyjaciele*, *CSI* czy *Zagubieni*.

Można zaryzykować tezę, że po latach dominacji produkcji amerykańskich, największy sukces w skali globalnej odnoszą dziś seriale brytyjskie i skandynawskie. Warto spojrzeć na ten fenomen przez pryzmat powodzenia na ich własnym rynku. Odcinki *The Killing* gromadziły ponad 1/3 telewizyjnej widowni w Danii (ok. 1,7 mln), a jego premierę w BBC4 zobaczyło niemal pół miliona Brytyjczyków. Podobnie było z *Rzqdem*, którego pierwszy odcinek obejrzało w kraju 650 tys. widzów (Brown 2015); oglądalność *Mostu nad Sundem* sięgała już połowy Duńczyków (Eichner, Waade 2015: 7). Widownia brytyjskiego kryminału *Luther* przekroczyła 5 mln (Westbrook 2013), a bardziej niszowy *Peaky Blinders* ogląda średnio ponad 2 mln Brytyjczyków; serię w USA z sukcesem emituje Netflix oraz niszowy, francusko-niemiecki kanał kulturalny Arte (ponad milion widzów we Francji).

Co decyduje o popularności rodzimych produkcji na rynku skandynawskim⁹? Podczas warszawskiej światowej konferencji scenarzystów w 2014 roku wskazano m.in. na oddanie pierwszeństwa w procesie tworzenia seriali scenarzystom (lub

⁸ Wymienione tu tytuły są „wspólne” dla list rankingowych dostępnych w Internecie, obejmujących ocenę internautów, wyniki oglądalności, popularności, opinie krytyków itp. zmienne.

⁹ Większość produkcji uznaje się za duńskie, choć powstają często w koprodukcji z telewizją szwedzką lub/i norweską.

tylko jednemu). Brak pomysłu na kontynuowanie formuły skutkuje wypadnięciem z ramówki, bez względu na oglądalność. Miarą sukcesu jest tu jakość, a nie długość wyświetlanych sezonów (średnio 2–3), podczas gdy w warunkach amerykańskich szuka się pomysłu na przedłużenie serii w zbiorowym scenariopisarstwie. Amerykańskie podejście do seriali często prowadzi do pogorszenia ich jakości (klasycznym przykładem może być *Dexter* i fala krytycznych uwag w stosunku do jego późniejszych sezonów), lecz aspekt finansowy zdaje się uświęcać takie ryzyko.

Należy zauważyć, że w Europie trendy wyznaczają najczęściej nadawcy publiczni, i są to trendy zgodne z uwarunkowaniami kulturowymi, których ewentualny transfer będzie bezpieczny, przynajmniej w wymiarze symbolicznym. W przypadku Skandynawów wskazuje się na takie elementy, jak: przedkładanie spraw społecznych nad rozrywkę, obsadzanie w głównych rolach kobiet, zwiększenie ich wpływu na proces produkcyjny (od scenariusza po reżyserię), ale i odmienny sposób pracy wewnątrz ekipy realizacyjnej (kooperacyjny, partnerski), a wreszcie stawianie na lokalność podejmowanych problemów.

Uwarunkowania europejskie nie mają jednak przełożenia na rynek amerykański. Realia rynkowe powodują, że funkcja rozrywkowa jest tam nadrzędna wobec innych i musi się szybko przełożyć na sukces komercyjny. Stąd wyścig o największą oglądalność, mierzony liczbą widzów pierwszego odcinka serialu, odcinka finałowego, odcinka rozpoczynającego lub kończącego dany sezon serialu, itd. W przypadku kanałów płatnych ma to odzwierciedlenie w liczbie subskrybentów i wpływ na ewentualne plany ekspansji na inne rynki.

Szerokim echem odbiła się informacja z 2013 roku, że kanał internetowy Netflix wyprzedził w liczbie abonentów giganta, czyli HBO, i to o milion subskrybentów (z 28 do 29). W 2014 roku Netflix notował dalszy wzrost, do ponad 33 mln. Oczywiście w skali globalnej dominuje obecny w ponad 50 krajach HBO (114 mln odbiorców)¹⁰, niemniej jednak wartość dla „lokalnego” rynku amerykańskiego jest lepszym wyznacznikiem

¹⁰ www.hbo.com [dostęp: 15.07.2015].

marki, jaką dana telewizja stworzyła, i buduje jej potencjał komercyjny.

Jeśli popularność seriali wzrastała w okresie ekspansji płatnych stacji w Europie, to dziś, głównie w celu ochrony modelu biznesowego, w interesie nowych nadawców jest jak najszerza, globalna dostępność. Wiąże się to oczywiście z głównym kanałem, jakim np. Netflix dociera do odbiorców, czyli poprzez Internet. Ten sam Internet, w sytuacji braku dostępu, staje się narzędziem piractwa, swoistym bodźcem do oglądania nieosiągalnych legalnie produkcji. Na miarę popularności serialu składa się dziś bowiem emisja na kanałach telewizyjnych, internetowych, jak też liczba widzów oglądających odcinki po uprzednim pobraniu ich np. drogą *peer-to-peer*.

6. Kontekst narracyjny i technologiczny

Dla sukcesu współczesnego serialu niezwykle istotne jest umiejętne wprowadzenie go do przestrzeni wirtualnej (Internet) i realnej (tradycyjne media), albowiem to obrazy, filmy i komunikaty medialne współtworzą rzeczywistość, wyodrębniając z niej wydarzenia, postaci, procesy i zjawiska komunikacyjne. Umieszczają je w odpowiednich kontekstach, nadają sens, służą do tworzenia języka, pozwalają na łączenie się we wspólnoty (serwisy społecznościowe, grupy fanowskie, fora), ułatwiają identyfikację z bohaterem, mogą też egzemplifikować współczesne lęki cywilizacyjne lub przybliżać historię. Język współczesnego serialu ułatwia konstruowanie sugestywnych obrazów i przekazów, które nie muszą mieć zakotwiczenia w świecie realnym, lecz mają charakter bardziej performatywny. Medialny obraz korzysta z zapożyczeń rzeczywistości, ale i rzeczywistość wiele z niego zapożycza.

Tak jak cytaty filmowe stają się trwałym elementem języka potocznego, często jako punkty odniesienia dla rozmaitych sytuacji, tak i seriale należy traktować w tych samych kategoriach symbolicznych, interpretacyjnych, identyfikujących, i uznać to za naturalne zjawisko. Tworzą one pofragmentowane, ale wciąż medialne lustro rzeczywistości, które składa się zarówno z treści informacyjnych, jak i znakowo-symbolicznych i audiowizualnych, a więc podawanych w formie językowej, obrazowej i dźwiękowej. Bywają ofensywne w narracji – chociaż trudno tu

mówić o ich modelowej roli, i agresywne – poprzez narzucanie niejednoznacznie interpretowalnych wzorców zachowania czy wzajemnych, społecznych relacji. Wyraźna wulgaryzacja języka i zachowań oraz kreowanie tzw. antybohaterów, co do których mamy niejednoznaczne odczucia, stanowią podstawowy element zespołu cech narracyjnych. Popularność produkcji, których główne postacie zdobywają sympatię widzów nieetycznymi, bezprawnymi czy wątpliwymi moralnie zachowaniami, jest tak powszechna, jak sympatia dzieci do pozytywnych bohaterów kreskówek.

Nie można również zapominać, że każdy serial staje się elementem kultury, jeśli jest właśnie pozytywnie przyswojony przez widzów. Kultura Internetu jest jednak znacznie szersza od dotychczas transferowanej, ma bowiem zdolność do przedłużenia „życia” każdego serialu i budowania jego pozycji. Nie bez znaczenia będzie tu także postrzeganie sieci jako miernika skali popularności.

Kontekst internetowy (technologiczny) można zogniskować na trzech elementach:

- 1) *spin offy* i tzw. *webisodes*, czyli odcinki specjalne wyprodukowane na potrzeby Internetu (*Żywe trupy*, *Chirurdzy*);
- 2) społeczności fanowskie, wideoblogi, amatorskie filmy (*fanvids*) oraz analizy poszczególnych odcinków, często z nastawieniem na ostatnie odcinki serii (tzw. *cliffhanger*), prognozy fabularne czy analizę zachowań postaci;
- 3) oficjalne strony www, oferujące materiały dodatkowe, wywiady z aktorami, wycięte z produkcji sceny etc.

Elementy te mają wpłynąć na sposób i poziom dynamiki dystrybucji wszystkiego, co ma związek z serialem, zwiększając wielkość publiczności, kształtując generacyjną tożsamość czy wzmacniając efekt zaangażowania w produkt także po końcu jego emisji. Przykład serialu *Zagubieni* jest tu symptomatyczny. Oceny filmów przez internautów, strony fanowskie, profile na portalach społecznościowych, fora dyskusyjne, komentarze, własne materiały wideo, blogi etc. – wszystko, co oferuje dziś sieć jako platformę interaktywności, przyczynia się do zmian związanych z miejscem, czasem, trybem i technologią odbioru.

Zmianie podlegają więc regularne przerwy między poszczególnymi odcinkami lub seriami, zakłócanie w związku z jednorazową emisją całego sezonu (*House of Cards*), możliwościami nagrywania audycji telewizyjnych (*TV-recordery*), odejściem od ramówek telewizyjnych (*Video on Demand, Pay-Per-View*), aż po piractwo sieciowe (serwisy wymiany typu *peer-to-peer*). Możliwości technologiczne odpowiadają regule rozrywki na żądanie, czyli ludycznej funkcji nowych mediów, a także prowadzą do takich zjawisk, jak wspomniane już *binge watching*.

Nowe media wpłynęły także na zmniejszenie filmowej hegemonii USA i osłabiły ich wpływ na kultury lokalne. Jeśli dawne amerykańskie seriale, promujące „amerykański styl życia”, miały realny wpływ na popularyzację postaw, dziś ich rola nie jest ściśle związana z amerykocentryzmem. Jedną z przyczyn jest wielkość audytorium, głównie zewnętrznego, które może symultanicznie odbierać dany serial, a nawet, pośrednio, wpływać na kierunek rozwoju fabuły.

7. Epilog

Seriale ewoluowały na przestrzeni ostatnich dwóch dekad. W tym czasie pojawiały się różne tendencje, aczkolwiek nie o wszystkich z nich traktuje niniejszy tekst (np. transfer filmu do serialu i odwrotnie), a i wybór przykładów ma do pewnego stopnia subiektywny charakter. Podstawowym celem tekstu było jednak zaznaczenie owych trendów, pokazanie drogi rozwoju serialowego fenomenu, przybliżenie roli seriali, a także ich usystematyzowanie. Zastosowany podział, nawet jeśli w jakiejś mierze umowny, daje wyobrażenie o rodzących się i zanikających tendencjach. Warto mieć na uwadze, że niektóre formaty chyba powoli się wyczerpują (serie o wampirach), kontynuacje „wypalają się” (*Dexter, Zagubieni*) lub po prostu nie cieszą wystarczająco dobrym przyjęciem ze strony widowni (*Gates, Dirt*). Wszystko to pcha produkcje serialowe ku nowym formułom, gatunkowym hybrydom, takim jak „paradokumenty” fabularne, czyli *mockumenty* wykorzystujące efekt „czwartej ściany”.

Od końca lat 90. XX wieku seriale zawłaszczają przestrzeń zarezerwowaną dotąd dla wysokobudżetowej rozrywki kinowej. Sprawia to, iż stają się swoistym dziełem sztuki, które nie musi negocjować miejsca w ramówce telewizyjnej. Co więcej,

przypadek *Gry o tron* pokazuje, że serial może być też z powodzeniem wyświetlany w kinach¹¹. Każde nowe dzieło tworzy grunt pod następne. I pod zmiany w ich odbiorze, w tym także obyczajowe i kulturowe.

Współczesny fan serialu rzadko żyje dziś od premiery do premiery odcinka jednego serialu. Telewizja nie jest też jego pierwszym wyborem jako źródła. Jak powiedział David Fincher, „świata, w którym kolejny odcinek ulubionego serialu oglądało się we wtorek o siódmej trzydzieści, już nie ma”. A to zapewne tylko kolejny etap ewolucji tego typu programu.

Bibliografia:

- Brown Maggie, 2015, *Borgen: Inside Danish TV's thriller factory*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com> [dostęp: 15.07.2015].
- Eichner Susanne, Waade Anne Marit, 2015, *Local Colour in German and Danish Television Drama: Tatort and Bron//Broen*, „Global Media Journal”, tom 5, zeszyt 1, s. 1-20.
- Ferrari Chiara Francesca, 2010, *Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in „The Nanny”, „The Simpsons”, and „The Sopranos”*, Austin.
- Filiciak Mirosław, 2011, *TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa.
- Godzic Wiesław, 2004, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków.
- Pisarek Walery, 1996, *Słownik terminologii medialnej*, Kraków.
- Public Religion Research Institute, 2011, *Survey/Majority of Americans say they support same-sex marriage, adoption by gay and lesbian couples*, <http://publicreligion.org/research/2011/05/-majority-of-americans-say-they-support-same-sex-marriage-adoption-by-gay-and-lesbian-couples/#.VxJ3VNR96W8> [dostęp: 10.07.2015].
- Uszyński Jerzy, 2004, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa.

¹¹ W styczniu 2015 w amerykańskiej sieci kin IMAX zorganizowano specjalne pokazy tej serii.

Westbrook Caroline, 2013, *Luther returns to audience of 5m as viewers admit being „terrified” by episode*, „Metro”, <http://www.metro.co.uk/2013/07/03/luther-returns-to-audience-of-5m-as-viewers-admit-being-terrified-by-episode-3867548> [dostęp: 12.07.2015].

Magda Marta Ciereszko

Uniwersytet Warszawski

Quasi-seriale? *Miłość na bogato* na tle gatunków telewizyjnych

Abstrakt:

Artykuł przedstawia zagadnienie hybrydyzacji gatunków telewizyjnych w tzw. post-telewizji w odniesieniu do popularnej produkcji stacji Viva Polska – *Miłość na bogato*. Program ten w interesujący sposób funkcjonował na granicy mediów i gatunków telewizyjnych: emitowany równolegle w telewizji i Internecie, wykorzystywał język mediów społecznościowych (np. hasztagi), czerpał z programów paradokumentalnych, oper mydlanych, poetyki muzycznych klipów. *Miłość na bogato* to interesujący formalnie quasi-serial, przemyślane opakowany produkt kultury nowych mediów, dostarczający internautom rozrywki oraz ułudy obserwowania wielkomiejskiej rzeczywistości.

Słowa kluczowe:

serial, gatunek telewizyjny, post-telewizja, telewizja rzeczywistości, trash tv

Emitowane współcześnie seriale stały się prawdziwym fenomenem – tematem dyskursu medialnego, naukowego, popkulturowego. Niegdyś – z kilkoma wyjątkami – zaliczane w poczet tzw. *guilty pleasures*, stały się tekstami kultury, włączanymi w multimedialną bibliotekę współczesnego inteligenta. Wypada już oglądać, znać i polecać seriale. Dowodem tego są choćby liczne publikacje, w których swoje ulubione tytuły rekomendują pisarze, dziennikarze i celebryci. Na łamach tygodników opinii pojawiają się analizy popularności poszczególnych tytułów, czy zjawiska uzależnienia od seriali. Nie brakuje też publikacji naukowych, interpretacji antropologicznych i kulturowych, w któ-

rych poruszane są konteksty eschatologiczne¹ czy feministyczne² poszczególnych tytułów. Konferencje naukowe w całości poświęcone serialom także są dowodem na zmianę postrzegania tego gatunku na przestrzeni ostatnich kilku lat³.

Wiele z publikacji dotyczących współczesnych seriali skupia się na tzw. serialach nowej generacji, nazywanych czasem *post-soaps*, odznaczających się najwyższej jakości produkcją, dopracowanym scenariuszem⁴. Jak zauważył Mirosław Filiciak, to produkcje, które z operami mydlanymi łączą tylko cechy formalne – seryjność i linearność (Filiciak 2011: 239). Mają one jednak zupełnie inny status kulturowy, są zwykle pozbawione wątków melodramatycznych i odważne obyczajowo, a ich twórcy świadomie grają z formułą telewizyjną. Tę rewolucję rozpoczęła telewizja HBO (Feuer 2011: 115) i obecnie co sezon swoje premiery w różnych stacjach mają seriale, które zachwycają widzów i krytyków – tak jak filmy fabularne. Tego rodzaju produkcje bywają też nazywane *serialami jakościowymi*⁵.

¹ Np. Zbigniew Mikołajko, 2014, *Mesjasz w piekle Luizjany. O serialu „True Detective”*, „Kultura liberalna”, <http://kulturaliberalna.pl/2014/03/-18/mesjasz-piekle-luizjany-serialu-true-detective> [dostęp: 20.07.2015].

² Np. Karolina Sulej, *Lena Dunham – nie taka dziewczyna*, „Wysokie obcasy”, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17120-786,Lena_Dunham_nie_taka_dziewczyna.html [dostęp: 10.07.2015].

³ Wśród polskich konferencji naukowych poświęconych serialom warto wymienić: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia* (SWPS, 2009), *Seria – sequel – serial: powtarzalność, epizodyczność, kontynuacja w filmie i telewizji* (Uniwersytet Wrocławski, 2011), *Między trendem i tradycją – kulturowe oblicze seriali* (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2014), *Seriale w kontekście kulturowym* (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, do tej pory 2 edycje – w 2014 i 2015 roku), *Na szklanym ekranie – dekonstruuje seriale* (Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2015).

⁴ Przykładami są takie publikacje jak: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, pod red. Mirosława Filiciaka, Barbary Gیزی, Warszawa 2011; *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, pod red. zespołu Krytyki Politycznej, Warszawa 2011; *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, pod red. Małgorzaty Major i Justyny Bucknall-Hołyńskiej, Gdańsk 2014.

⁵ *Post soaps, seriale nowej generacji i seriale jakościowe* to określenia, które najczęściej pojawiają się w literaturze przedmiotu w odniesieniu do produkcji serialowych odznaczających się wysoką jakością produkcji, staran-

Tzw. *seriale jakościowe* to jednak tylko jedna strona post-telewizji⁶. W ramówkach wciąż nie brakuje oper mydlanych, w kontrze do których funkcjonują seriale nowej generacji. Równolegle rozwijają się także tanie w produkcji telewizyjne formy bliskie serialom, które można nazwać quasi-serialami. Na rodzimym rynku telewizyjnym zawrotną oglądalność osiągają programy z pogranicza telenoweli dokumentalnej, serialu i reality show: *Ukryta prawda*, *Szpital*, *Szkoła*⁷. Własne formaty quasi-seriali oferują też telewizje muzyczne.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest serial *Miłość na bogato*, wyprodukowany przez stację Viva Polska i emitowany zarówno na jej antenie telewizyjnej, jak i na stronie internetowej stacji. Serial doczekał się dwóch sezonów. Pierwszy został wyemitowany w 2013 roku, drugi rok później. *Miłość na bogato* zostanie rozpatrzona w tym artykule w kontekście przemian gatunkowych we współczesnej telewizji.

Nawiązując do tytułu rozprawy Jerzego Uszyńskiego, można zauważyć, że telewizyjny pejzaż genologiczny⁸ staje się coraz bardziej rozmyty. Gatunki telewizyjne się hybrydyzują. „Dominuje technika kolażu, pozwalająca łączyć w ramach jedne-

ną realizacją, zatrudnieniem pierwszoligowych aktorów, a także poruszaniem kontrowersyjnych, czy ważnych społecznie tematów. Opozycją są dla nich klasyczne opery mydlane, czy telenowe.

⁶ Post-telewizja to określenie używane do ustalenia współczesnego statusu telewizji w obliczu konwergencji mediów, z hybrydycznymi gatunkami, sfragmentaryzowaną widownią, która przepływa między różnymi mediami i jest przyzwyczajona do asynchronicznego odbioru (na podstawie: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, pod red. Tomasza Bielaka, Mirosława Filiciaka, Grzegorza Ptaszka, Warszawa 2011).

⁷ Program *Szkoła*, choć jest emitowany w dni powszechnie o godzinie 15:00, ogląda średnio 880 000 widzów, co czyni stację TVN liderem tego paśma antenowego (<http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/900-tys-widzow-serialu-szkola-tvn-na-razie-jest-liderem>, dostęp: 28.09.2015). *Ukrytą prawdę* ogląda średnio 932 000 widzów, a *Szpital* – 1 830 000 widzów (<http://www.wirtualnemedi.pl/artykul/szpital-podnosi-widownie-tvn-ale-przegrywa-z-tvp1-i-polsatem>, dostęp: 28.09.2015.).

⁸ Rozprawa Jerzego Uszyńskiego (2004) nosi tytuł *Telewizyjny pejzaż genologiczny*.

go przekazu różnego typu modalności – czasowe, przestrzenne, czy gatunkowe” (Lewicki 2011: 11). Zacierają się granice nie tylko między poszczególnymi gatunkami, lecz także między samymi mediami – współczesny odbiorca nie konsumuje przecież programów telewizyjnych jedynie za pomocą odbiornika telewizyjnego, korzysta także z podłączonych do sieci internetowej innych urządzeń umożliwiających odbiór programów telewizyjnych (komputer, laptop, tablet, telefon). Zwłaszcza najmłodsze pokolenie widzów odbiera telewizję poza ramówką (Filiciak, Giza 2011: 238). W obliczu konwergencji mediów (Jenkins 2007), nie powinno nas dziwić, że także serie przepływają między różnymi platformami medialnymi. Nastąpiła też fragmentaryzacja widowni, a normą stało się oglądanie asynchroniczne:

Praktyki ery postsieci spowodowały nie tylko rozproszenie widzów między kanałami i urządzeniami odbiorczymi, ale także ich rozszczepienie czasowe. Oferowana przez nowe technologie kontrola nad doświadczaniem telewizji zerwała normy jednoczasowości doświadczenia telewizyjnego i dała widzom możliwość oglądania telewizji na własnych zasadach (Lotz 2011: 95).

Pierwszy sezon *Miłości na bogato* emitowany był równolegle w telewizji Viva Polska oraz w Internecie, na stronie tej stacji muzycznej. Drugi sezon został udostępniony online dopiero po emisji wszystkich odcinków z serii. Między innymi to właśnie zabiegi dystrybucyjne nadawców *Miłości na bogato* pozwalają nam wpisać ten serial w koncepcję post-telewizji, w której widzowie nie są uzależnieni od stałej ramówki. Istotne jest też rozmycie granic poszczególnych gatunków, konstytuujących niegdyś telewizyjny krajobraz, jak również pojęcie formatu, tj. zbioru praktycznych reguł pozwalających na wykreowanie cyklicznego widowiska ekranowego (Godzic 2004: 22). W tym rozumieniu *Miłość na bogato* jest autorskim formatem polskiego oddziału telewizji Viva, który doczekał się dwóch sezonów i ma szansę zostać zaadaptowany na inne rynki telewizyjne.

Powstanie *Miłości na bogato* nie byłoby możliwe, gdyby nie rewolucja, jaką przeszły stacje muzyczne w drugiej połowie lat 90. MTV i Viva – najpopularniejsze na świecie kanały mu-

zyczne, emitujące głównie teledyski, zaczęły nadawać produkowane przez siebie programy telewizyjne. Aktywność stacji muzycznych na polu tworzenia nowych programów była tak duża, że doprowadziła do odwrócenia proporcji w zawartości niegdyś *stricte* muzycznych stacji. Od kilku lat, zwłaszcza na antenie MTV, dominują reprezentujące różne gatunki programy telewizyjne, a teledyski zajmują niewielką część ramówki i to głównie w najmniej atrakcyjnym paśmie⁹.

Wiele programów nadawanych w muzycznych stacjach telewizyjnych można wpisać w koncepcję tzw. telewizji rzeczywistości. Termin ten odnosi się do tych produkcji telewizyjnych, których podstawową cechą jest potęgowanie wrażenia bezpośredniości, spontaniczności, realności lub natychmiastowości „bycia na miejscu wydarzeń” (Ogonowska 2006). Należy do nich zaliczyć takie gatunki, jak reality show, talk show, telenowelę dokumentalną, serial fabularno-dokumentalny. Programy te mają sprawiać wrażenie niefikcyjnych. Każdy z nich daje się usytuować na diadzie faktualność – fikcjonalność (Hendrykowski 2011). Na gruncie polskiego medioznawstwa za syntezę wiedzy o telewizji rzeczywistości można uznać rozprawę Wiesława Godzica *Telewizja i jej gatunki po wielkim bracie* (Godzic 2004).

Programy nadawane przez najpopularniejsze muzyczne stacje telewizyjne bywają też określane mianem *trash tv*, czyli śmieciowej telewizji¹⁰. To pejoratywne określenie odnosi się nie tylko do nie najwyższych lotów treści tych programów, zbliżonych do zawartości tabloidów i skupionych na wywoływaniu kontrowersji, lecz także do niskich kosztów produkcji. Większość tych programów ma mały budżet, nie zatrudnia znanych twarzy, bazuje na amatorach i naturszczykach. Mianem *trash tv* bywają określane programy reprezentujące różne gatunki: tele-

⁹ Co ciekawe, najgłośniejszą realizacją telewizyjną, powszechnie uważaną za bezpośredniego poprzednika programu *Big Brother*, jest mydlana opera, wyprodukowana przez MTV w 1992 roku – *MTV's Real World*.

¹⁰ *Trash tv* funkcjonuje w kontrze do telewizji jakościowej – *quality TV*, autorką tego spostrzeżenia jest Jane Feuer (Bielak, Filiciak, Ptaszek 2011: 115). Telewizja-śmieć to telewizja brukowa, przykład produktu-towaru (Godzic 2004).

turnieje, reality shows, seriale, *docusoaps* i wiele innych. Co charakterystyczne dla tego rodzaju produkcji, większość z nich nie jest czystą gatunkowo, dominują produkcje hybrydowe, łączące cechy kilku gatunków telewizyjnych. Jednym z najbardziej znanych programów telewizyjnych z nurtu *trash tv* emitowanych w telewizjach muzycznych jest *Ekipa z New Jersey*. Polska wersja tego formatu to *Warsaw Shore*.

Popularne telewizje muzyczne zawsze były domeną młodych widzów. To z myślą o ich upodobaniach i stylu odbioru telewizyjnych przekazów wprowadzane są programowe zmiany. Współczesny widz poszukuje przekazu dynamicznego, dostosowanego do jego sposobu percepcji, dlatego też programy telewizyjne realizowane przez Viva i MTV cechuje szybki, dynamiczny montaż (zwykle zgrany z popularną muzyką). Wiele produkcji wykorzystuje również zabiegi pozwalające widzom o rozproszonej uwadze na łatwą orientację w zawartości programu – służą temu m.in. komentarze spoza kadru, plansze informacyjne, czy też streszczenia poszczególnych odcinków. Ważna jest tu funkcja fatyczna – podtrzymanie kontaktu z widzami, stałe pobudzanie ich uwagi (Lewicki 2011).

Przywołane cechy programów emitowanych przez stacje muzyczne z łatwością odnajdziemy także w pierwszym autorским serialu polskiego oddziału telewizji Viva, czyli analizowanej w niniejszym tekście *Miłości na bogato*. Serial ten stał się prawdziwym „hitem” Internetu w 2013 roku. Wyśmiewano niedopracowane dialogi, stereotypowe postaci, odrealniony wizerunek Warszawy. Program jest jednak interesujący dla badacza mediów nie tylko ze względu na swoją memotwórczość, lecz także z uwagi na ciekawą proveniencję gatunkową.

Dotychczas powstały dwa sezony *Miłości na bogato*, na każdy z nich składa się dziesięć 25-minutowych odcinków. Akcja serialu toczy się w Warszawie w środowisku „młodych, pięknych i bogatych, ale czy na pewno szczęśliwych ludzi”¹¹? Główną bohaterką serialu jest pochodząca z małej miejscowości Justyna,

¹¹ Parafraza opisu ze strony internetowej serialu: <http://www.viva-tv.pl/programy/1650-milosc-na-bogato> [dostęp: 20.07.2015].

która przyjeżdża do stolicy z zamiarem rozpoczęcia kariery modelki. Z uwagi na ograniczony budżet, zatrzymuje się u swojej kuzynki Marceli, która jest już wziętą modelką. Justyna poznaje przyjaciół swojej kuzynki, chodzi z nimi do modnych klubów, robi kosztowne zakupy, przeżywa pierwsze sukcesy i porażki na drodze do kariery modelki oraz sercowe wzloty i upadki. Oś fabularna tej produkcji nie zasługuje na większą uwagę i nie wykracza poza schemat typowej opery mydlanej. Znacznie ciekawiej prezentuje się warstwa formalna tego serialu.

Niemal wszyscy aktorzy grający w *Miłości na bogato* to naturszczycy. Dopiero w drugim sezonie serialu w rolę matki jednej z bohaterek wcieliła się Joanna Kurowska. Gościnnie występują w nim także celebryci i celebrytki, odgrywający samych siebie (np. Candy Girl czy Mrozu). Wszyscy główni bohaterowie są grani przez osoby bez doświadczenia aktorskiego. Rolę Marceli – wziętej modelki powierzono Marceli Leszczak, czyli finalistce polskiej edycji popularnego programu *Top model*.

Twórcy *Miłości na bogato* podkreślają, że dialogi w serialu nie zostały wcześniej rozpisane i były improwizowane na planie. Taki sposób pracy z aktorami ma zwiększać autentyzm postaci i jest charakterystyczny dla produkcji z nurtu reality tv. Wypowiedzi bohaterów serialu *Miłość na bogato* są nieskomplikowane, zawierają potocyzmy, wulgaryzmy, a nawet zwroty niepoprawne językowo.

Wszystkie te elementy językowe, umiejętnie wykorzystane, mogłyby zbudować wrażenie realności, tymczasem dialogi w *Miłości na bogato* brzmią sztucznie. Internauci bezlitośnie wyśmiewali język bohaterów tego serialu, wiele zwrotów (m.in. „Warszawa to miasto predyspozycji”, „chodź, pokażę Tobie twój pokój”) zyskało drugie życie w formie internetowych memów. Krytyce poddano także odrealniony wizerunek Warszawy i trywialną fabułę¹².

¹² Źródła analizy: fan page *Miłość na bogato*, <https://www.facebook.com/MiloscNaBogato?fref=ts> [dostęp: 20.03.2015]; fan page *Filozofia z Miłości na bogato*, <https://www.facebook.com/filozofianabogato?fref=ts> [dostęp: - 20.03.2015]; Michał Wąsowski, „Życie w Warszawie jest łatwiejsze.” Serial „Miłość na bogato”, czyli jak nie wygląda życie w stolicy, <http://->

Losy bohaterów *Miłości na bogato* komentuje wszechwiedzący narrator. Głosu użycza popularna blogerka – Julia Kuczyńska, znana pod pseudonimem Maffashion. Komentator w *Miłości na bogato* ma cechy narratora powieści tendencyjnej. Zna on motywacje bohaterów, wprowadza odbiorców w akcję, buduje nastrój, streszcza bądź zapowiada odcinki, stawia też tendencyjne pytania w rodzaju: „Czy Marcela wybaczy Jankowi kontakty z byłą?” Tym samym postać narratora dekonstruuje iluzję pełnej improwizacji.

W *Miłości na bogato* pojawiają się także charakterystyczne dla produkcji telewizyjnej sygnały delimitacyjne (takie jak czołówka, dzingiel) i sygnały seryjności, czyli streszczenie i introdukcja. Wprowadzenie plansz i pasków informacyjnych pozwala widzom śledzić program, nawet jeśli ich uwaga jest rozproszona. Zabieg ten pełni też funkcję fatyczną. W drugim sezonie serialu wykorzystano także hasztagi, które pozwalały młodemu widzom wyszukiwać w Internecie dodatkowe materiały na temat produkcji.

Opis *Miłości na bogato* zamieszczony na stronie stacji głosi, że jest to „Serial balansujący na granicy fikcji i realu”¹³. Rzeczywiście, wykorzystanie naturszczyków, brak rozpisanych dialogów i niektóre rozwiązania realizacyjne wpisują tę produkcję w nurt telewizji rzeczywistości. Z kolei zwarta odcinkowa konstrukcja, jednoznaczni, wyraziści bohaterowie i jasno zarysowane relacje między postaciami, a także zatrudnienie amatorów z celebryckimi aspiracjami oraz komercyjnym typem urody, nadają tej produkcji cechy typowej opery mydlanej. Usytuowanie *Miłości na bogato* na wprowadzonej przez Johna Cornera dia-

natemat.pl/73243,zycie-w-warszawie-jest-latwiejsze-serial-milosc-na-bogato-czyli-jak-nie-wyglada-zycie-w-stolicy [dostęp: 20.03.2015]; Wojciech Staszewski, *Miłość na bogato. Pocztówka z kraju predyspozycji*, <http://polska.newsweek.pl/milosc-na-bogato-kraj-predyspozycji-na-newsweek-pl,artykuly,270380,1.html> [dostęp: 20.03.2015].

¹³ <http://www.viva-tv.pl/programy/1650-milosc-na-bogato> [dostęp: 20.07.2015].

dzie, dzielącej gatunki telewizyjne na fikcjonalne i niefikcjonalne, nie jest więc prostym zadaniem.

Za innowację, która szczególnie zasługuje na uwagę, należy uznać wykorzystanie języka mediów społecznościowych. *Miłość na bogato* jest serialem adresowanym do młodzieży. Nie dziwi więc, że jego bohaterowie posługują się skrótowym, charakterystycznym dla komunikacji w Internecie, językiem, a na uzupełniających akcję planszach pojawiły się hasztagi. Także w promocji serialu wykorzystano media społecznościowe – na Facebooku działał oficjalny fan page serialu, swoje profile miały też poszczególne postacie. Co więcej, stacja stworzyła także stronę „Filozofia z *Miłość na bogato*”, na której publikowano zabawne memy z dialogami z serialu. Ten fan page, choć miał prześmiewczy charakter, szczególnie skutecznie budował zaangażowanie internautów wokół produkcji¹⁴. Promocję serialu napędzały też publikacje w internetowych serwisach plotkarskich; kilka aktorek *Miłości na bogato* stało się bohaterkami portali takich jak Pudelek.pl. Fotomodelka Sylwia Nowak doczekała się nawet rozbieranej sesji w magazynie *Playboy*, co także przełożyło się na zasięg promocji serialu¹⁵.

Miłości na bogato nie sposób interpretować w oderwaniu od innych polskich produkcji, które stanowią hybrydy kilku gatunków telewizyjnych. Niebywałą popularnością cieszą się *docu-soaps* i seriale paradokumentalne emitowane przez TVN i Polsat, takie jak *Ukryta prawda*, *Dlaczego ja*, *Szpital* czy *Szkoła*. W niektórych z tych programów telewizyjnych widzowie śledzą losy stałych, pracujących w tym samym miejscu, bohaterów, w in-

¹⁴ Publikowane były zabawne memy z cytatami z serialu, które zyskiwały kilkadziesiąt czy nawet kilkaset udostępnień. Użytkownicy Facebooka udostępniali swoim znajomym treści związane z serialem, dzięki czemu wieści o produkcji rozprzestrzeniały się w sposób wirusowy.

¹⁵ O sesji Sylwii Nowak informowały popularne portale internetowe, takie jak Pudelek.pl, Kozaczek.pl, Plotek.pl, Fakt.pl, które miesięcznie odwiedza od kilkuset tysięcy do nawet ponad dwóch milionów unikalnych użytkowników (Pudelek.pl – 2 688 226 unikalnych użytkowników, dane z lipca 2015). Źródło danych: <http://www.wirtualnemedia.pl/arttykul/serwisy-plotkarskie-gwiazdy-wp-pl-slabiej-od-nocoty-pl-w-dol-pudelek-tv-i-zycie-gwiazd-najbardziej-przyciaga-pudelek-pl#> [dostęp: 27.09.2015].

nych prezentowane są odgrywane przez naturszczyków pojedyncze historie, które łączy sensacyjność, ludyczność i skupienie na przeżyciach bohaterów.

Podobnie jak w przypadku *Miłości na bogato*, losy bohaterów komentuje, w sposób tendencyjny, narrator. Dodatkowym zabiegiem, mającym budować wrażenie realności, wykorzystanym w programach typu *Ukryta prawda*, a nieobecnym w *Miłości na bogato*, są wypowiedzi bohaterów wprost do kamery. Co kilka minut, w miarę rozwoju akcji, postacie w bardzo emocjonalny sposób komentują przebieg zdarzeń, dzielą się swoimi przeżyciami. Tym wypowiedziom towarzyszą plansze rodem z telewizyjnych reportaży, na których podawane jest imię, nazwisko, wiek i zawód danego bohatera. *Miłość na bogato* także kładzie nacisk na emocje bohaterów, jednak widzowie dowiadują się o nich z dialogów bądź komentarzy narratora – aktorzy nigdy nie wypowiadają się wprost do kamery. To filmowe rozwiązanie zbliża produkcję Vivy do typowych seriali.

Przywołane programy z nurtu reality tv, takie jak *Szpital*, *Szkoła* czy *Ukryta prawda*, tworzą istotny kontekst dla *Miłości na bogato* i można je uznać za przejawy ewolucji gatunku telewizyjnego nazywanego telenowelą dokumentalną, czyli filmu faktów połączonego z elementami fikcjonalnymi. Jako pierwsza terminu *docusoap* użyła w 1993 roku Melanie McFadyean (Kosińska-Krippner 2011). W tym czasie brytyjska telewizja publiczna BBC zaczęła nadawać pierwsze produkcje mające cechy tego gatunku.

Docusoap łączy cechy dokumentalizmu obserwacyjnego z elementami opery mydlanej. Losy realnych postaci są prezentowane w stylu fikcyjnej telenoweli, z jej odcinkową konstrukcją, kilkoma zwartymi wątkami mającymi trzymać w napięciu, jednoznaczными, wyrazistymi bohaterami, jasno przedstawionym problemem, prostymi emocjami, często dookreślonymi przez narratora (Kosińska-Krippner 2011: 286). W zależności od koncepcji określonej na poziomie scenariusza, w poszczególnych odcinkach widzowie telenoweli dokumentalnej śledzą losy tych samych postaci, bohaterów stałych i zmieniających się, bądź też odcinki tworzą zamknięte całości i są jedynie powiązane tematycznie.

W Polsce pierwszą telenowelą dokumentalną był *Szpital dzieciątka Jezus* (1999, reż. Grzegorz Siedlecki, Nono Dragovic, TVP2). Przez kilka lat telenowełe dokumentalne pojawiały się tylko na antenie telewizji publicznej. Miały poruszać istotne społecznie tematy (*Ja, alkoholik*), pełnić funkcje edukacyjną, czasem także interwencyjną (rozgrywający się w domu dziecka *Kochaj mnie*). Na przestrzeni lat telenowela dokumentalna ewoluowała i dziś mianem *docusoap* bywają określane także produkcje z fikcyjnymi bohaterami. Gdzieś zatracił się też misyjno-edukacyjny charakter tego rodzaju programów.

Z powodu wyraźnych związków z innymi gatunkami tzw. telewizji rzeczywistości, *Miłość na bogato* trudno z pełnym przekonaniem uznać za serial. To raczej quasi-serial, przemysłanie opakowany produkt kultury nowych mediów, dostarczający internautom rozrywki oraz złudzenia obserwowania wielkomiejskiej rzeczywistości.

Niektórzy badacze mediów stawiają tezę, że to właśnie w gatunkach hybrydowych, które reprezentuje m.in. *Miłość na bogato*, należy upatrywać przyszłość telewizyjnych produkcji¹⁶. Z pewnością programy z nurtu reality tv pozwalają osiągać stacjom telewizyjnym cele biznesowe. Koszt ich produkcji jest niski, a oglądalność duża, co przekłada się na zwiększenie udziału w widowni i zyski¹⁷.

¹⁶ Taką tezę stawiają m.in. Wiesław Godzic (2004), Maciej Mrozowski (2001).

¹⁷ W zestawieniu „Top 10 seriali – lokomotyw reklamowych 2014 r”, przygotowanym przez portal branżowy *Marketing przy kawie*, aż 5 pozycji zajmują seriale paradokumentalne (2. *Szpital*, 3. *Dlaczego ja?*, 8. *Ukryta prawda*, 9. *Dzień, który zmienił moje życie*, 10. *W11- Wydział śledczy*). Zarówno w mediach marketingowych, jak i w mediach głównego nurtu, pojawiają się artykuły analizujące rynkowy sukces seriali hybrydowych. Wybrane przykłady takich publikacji: Sebastian Kucharski, *Jak nowe opery mydlane podbijają telewizję*, „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,76842,14602833,Jak_nowe_opery_mydlane_podbijaja_telewizje.html [dostęp: 28.09.2015]; Andrzej Ficowski, „Oglądasz na własną odpowiedzialność”, „biznes.onet.pl”, <http://biznes.onet.pl/wiadomosci/kraj/ogladasz-na-wlasna-odpowiedzialnosc/-8ejcb> [dostęp: 28.09.2015].

Czy to jednak quasi-seriale są przyszłością telewizji? Jeśli spojrzymy na problem w perspektywie globalnej, zauważymy, że na naszych oczach dokonuje się polaryzacja telewizyjnych przekazów. Z jednej strony rozwija się tzw. telewizja jakościowa, której wizytówką są seriale nowej generacji przygotowywane przez takie stacje jak HBO, AXN czy FOX. To kosztowne i dopracowane produkcje, które pod względem jakości mogą konkurować z filmami kinowymi. Z drugiej zaś strony, tanie w produkcji quasi-seriale podbijają kolejne rynki lokalne.

Jeśli przyjrzymy się ofercie najpopularniejszych polskich komercyjnych stacji telewizyjnych, możemy zauważyć, że rośnie w nich udział seriali fabularno-dokumentalnych, określanych czasem mianem *suggested reality*. Współczesny widz nie jest jednak zależny od telewizyjnej ramówki i może wybierać z bogatej telewizyjnej oferty – nawet jeśli zamiast pilota, włada tylko komputerową myszką czy touchpadem. Rozległa i demokratyczna przestrzeń współczesnych mediów jest w stanie pomieścić zarówno seriale jakościowe, jak i quasi-seriale.

Bibliografia:

- Bielak Tomasz, Filiciak Mirosław, Ptaszek Grzegorz, 2011, *W stronę nowej telewizji (kontekst polski)*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Warszawa, s. 7-15.
- Feuer Jane, 2011, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, w: *Zmierzch telewizji?...*, s. 114-128.
- Filiciak Mirosław, Giza Barbara (red.), 2011, *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia, Warszawa*.
- Godzic Wiesław, 1996, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków.
- Godzic Wiesław, 2004, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim bracie”*, Kraków.
- Hendrykowska Małgorzata, 2005, *Telenowela dokumentalna*, w: *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań, s. 89-108.
- Hendrykowski Marek, 2011, *Dokument – fikcja – realizm. Teoria wobec praktyki*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 75-76, s. 86-107.

- Jenkins Henry, 2007, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Biernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa.
- Kosińska-Krippner Beata, *Między fikcją a faktami. Docusoap po polsku, czyli telenowela dokumentalna*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76, s. 273-294.
- Lewicki Arkadiusz, 2011, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław.
- Lotz Amanda, 2011, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci [post-network era]*, tłum. Małgorzata Poks, w: *Zmierzch telewizji?...*, s. 86-113.
- Major Małgorzata, Bucknall-Hołyńska Justyna (red.), 2014, *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, Gdańsk.
- Mrozowski Maciej, 2001, *Media masowe: władza, rozrywka i biznes*, Warszawa.
- Ogonowska Agnieszka, 2006, *Voyeuryzm telewizyjny: między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Kraków.
- Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, 2011, red. zespół Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Uszyński Jerzy, 2004, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa.

Anna Dwojnych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Polskie seriale obyczajowe – między mimetyzmem a kreacją

Abstrakt

W artykule przedstawiona zostaje złożoność problemu, jakim jest dwustronna relacja między odzwierciedlaniem rzeczywistości w serialach obyczajowych, a jej wytwarzaniem. Z jednej strony zmieniające się w społeczeństwie polskim normy i wartości wymuszają na twórcach telewizyjnych dostosowanie się do współczesnych realiów, z drugiej – producenci seriali zdają sobie sprawę z tego, że telenowele mogą być nośnikiem pożądanych społecznie idei i wartości, zaś zachowania i postawy ukazane na małym ekranie często stają się wzorem do naśladowania i legitymizują wzory postępowania w pozatelewizyjnej rzeczywistości.

Słowa kluczowe:

polskie seriale, telenowela, *product placement*, scenarzyści, producenci

Wprowadzenie

Poniższy tekst zawiera rozważania dotyczące tego, na ile twórcy polskich seriali obyczajowych (m.in. *M jak miłość*, *Klan*, *Na dobre i na złe*, *Ranczo*) starają się odwzorowywać rzeczywistość, a na ile przyczyniają się do jej kreowania. Artykuł ten w najmniejszym stopniu nie rości sobie prawa do rozstrzygnięcia i jednoznacznej oceny, w jakim stopniu polskie produkcje stanowią lustro, w którym odbija się rzeczywistość społeczna, a w jakim stopniu konstruują tę rzeczywistość. W moim odczuciu udzielenie takiej odpowiedzi w ogóle nie jest możliwe, nie da się však wyliczyć, jaka część serialu czy jego odcinka to kreacja rzeczywistości, a jaka ma charakter mimetyczny. Myślą przewodnią artykułu pragnę uczynić słowa Beaty Łaciak:

Obyczajowość dającą się odtworzyć z analizy treści przekazów medialnych, można (...) potraktować jako wypadkową przetworzonych doświadczeń i obserwacji twórców (dziennikarzy, scenarzystów, reżyserów), tendencji edukacyjno-wzorotwórczych inspirowanych przez różne organizacje społeczne czy środowiska oraz oczekiwań odbiorców (Łaciak 2005: 23).

Tej właśnie złożoności towarzyszącej produkcji telesag, czyli przeplatającym się wpływom zachodzących zjawisk społecznych oraz chęci kształtowania określonych postaw, poświęcony jest artykuł.

Mimetyzm

Waldemar Kuligowski, antropolog z Uniwersytetu imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu, twierdzi, że telenowełe zaspokajają odwieczną potrzebę podglądania życia innych (Melchior 2003: 99). Dawniej członkowie małych wspólnot lokalnych bardzo dobrze się znali, nie potrzebowali więc śledzić symulacji życia na małym ekranie. Kuligowski mówi:

Podwórko było dawniej rodzajem telewizora, a dziejące się na nim i wokół niego wydarzenia – rodzajem telenoweli. Obecnie ludzie, którzy mieszkają w blokach, rzadko znają nawet sąsiadów z klatki schodowej. Pozostała jedynie chęć podglądania, zdobywania wiedzy o tym, jak żyją inni. Tę potrzebę zaspokajają telenowełe (Melchior 2003: 99).

Anonimowość mieszkańców wielkich miast spowodowała, że ludzie nie znają swoich sąsiadów tak dobrze jak dawniej. Telenowełe zaspokajają potrzebę podglądania innych, podobnie, jak na przełomie XIX i XX wieku popularne powieści czy gazety (Melchior 2003: 99).

Rodzimi twórcy przyznają, że pisząc serialowe scenariusze opierają się na badaniach socjologów dotyczących pozycji władzy w rodzinie, autorytetów i względów (Melchior 2003: 99). W 2006 roku Ilona Łepkowska, scenarzystka najpopularniejszych polskich seriali (*M jak Miłość*, *Barwy szczęścia*), stwierdziła:

serial powinien być wiarygodny i bliski życia, dlatego nie mogę pokazywać, jak Lucjan Mostowiak biega ze szmatą, a Barbara naprawia furtkę. Tego nikt by nie chciał oglądać (Pawłowska 2006).

Z kolei przy produkcji medycznego serialu *Na dobre i na złe* zatrudniani są researcherzy, którzy szukają w szpitalach ciekawych z medycznego punktu widzenia przypadków, wykorzystywanych potem w scenariuszu (Melchior 2003: 99).

Scenarzyści i producenci polskich telenowel muszą zatem z jednej strony kierować się przemianami, trendami czy problemami aktualnie obecnymi w społeczeństwie, z drugiej – pozostać ograniczeni konserwatywnymi postawami większości. To jednak właśnie zmiany socjalne i ich odzwierciedlenie w serialach są bardziej zauważalne.

Jeśli chodzi o obyczajowość małżeńsko-rodzinną, która jest wiodącym tematem polskich seriali obyczajowych (nawet w serialu medycznym *Na dobre i na złe* scenarzyści główny nacisk kładą na ukazanie relacji bohaterów w ich partnerskich związkach), zarówno w Polsce, jak i krajach Europy Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych, zmieniło się wiele. Socjologowie i demografowie, akcentując konsekwencje modernizacji, globalizacji i indywidualizacji, utrzymują, że ich wynikiem był ogromny wpływ na pluralizację przemian życia małżeńsko-rodzinnego (Slany 2002: 55). Przede wszystkim zaszły wyraźne zmiany w formowaniu rodziny i jej struktury: osłabieniu uległ wpływ norm i wartości skupionych wokół rodziny nuklearnej, nastąpiło oddzielenie życia seksualnego od prokreacji i małżeństwa, podważono i skrytykowano heteroseksualne podstawy rodziny, a monoparentalność i dobrowolna bezdzietność stają się trwałym elementem rzeczywistości (Slany 2002: 15). Jak pisze Krystyna Slany:

Po raz pierwszy akcentuje się indywidualność osób, ich emocje, uczucia, specyficzne potrzeby, a nie tylko pojmowanie rodziny w kategoriach instytucji i interesu. To znamie epoki indywidualistycznej, prowadzące do powstania, używając pojęcia Becków, „post-rodzinnej rodziny” (Slany 2002: 14).

Ponowoczesność wytworzyła różnorodne formy życia małżeńsko-rodzinnego (kohabitacja, życie w samotności), które stają się uniwersalne a na ich manifestację istnieje społeczne przyzwolenie (Slany 2002: 16). Ponadto, nietrwałość i rozpad rodziny uruchamia proces rekonstruowania związków, generując w ten sposób seryjną monogamię lub poligamię sukcesywną

(Slany 2002: 15). W nowych formach rodziny zmienia się także rola kobiety. Zdaniem Slany (2002: 13) wzrost znaczenia kobiet w społeczeństwie to rezultat wzrostu poziomu życia, dobrobytu materialnego, poziomu wykształcenia, niezależności ekonomicznej, a także wpływu feminizmu na kształtowanie światopoglądu.

Zmiany obyczajowości małżeńsko-rodzinnej zapoczątkowane przez transformację ustrojową pogłębiły się przez przystąpienie Polski w 2004 roku do Unii Europejskiej, a także westernizację i globalizację, zmieniające podejście do rodzimej tradycji, jednocześnie podpowiadające nowe normy i wartości. Z badań demografów z Uniwersytetu Łódzkiego wynika, że w Polsce $\frac{1}{3}$ małżeństw kończy się rozwodem (w Warszawie i w Łodzi więcej, bo aż 45% małżeństw) (arb 2013). Jako główne przyczyny rozwodów we współczesnej Polsce wskazuje się: wzrost akceptacji społecznej dla rozwodów, zmniejszającą się dietność, emigrację zarobkową i wiążącą się z nią długotrwałą rozłąkę partnerów, emancypację kobiet (arb 2013).

Wskazane przemiany obyczajowości małżeńsko-rodzinnej znajdują odzwierciedlenie w polskich serialach. Rozwód, który wcześniej był ukazywany w polskich telenowelach sporadycznie albo przedstawiany jako ostateczność (wpływająca destrukcyjnie na rodzinę i dzieci), staje się przykrym, choć akceptowalnym zjawiskiem. Przykład stanowi rozwód młodego małżeństwa w *M jak miłość* (Pawła i Joanny Zduńskich), gdzie matka bohatera, choć jest zamartwiona, że małżeństwo jej syna się nie udało, wspiera go podczas rozwodu, a samą decyzję o rozwodzie uważa za słuszną. Podobnie twierdzi ciotka Pawła:

dobrze, że to stało się tak wcześniej, zanim jeszcze pojawiły się dzieci. Większość kłopotów pojawia się właśnie w pierwszym roku małżeństwa i statystyki to potwierdzają, bo większość rozwodów przypada na pierwszy rok po ślubie (*M jak miłość*, odc. 926).

Jest to zgoła inne podejście niż w serialach sprzed kilku lat, gdzie nawet jeśli małżeństwo było wyraźnie nieudane, małżonkowie od dawna pozostawali ze sobą w separacji, dochodziło do zdrady i konfliktów oraz występował zupełny brak porozumienia między partnerami, rodzina i znajomi odwozili bohate-

rów od planów rozstania, nazywając rozwód pochoptą decyzją i namawiając do dania drugiej szansy partnerowi, najczęściej ze względu na dobro rodziny (Łaciak 2005: 120).

W polskich serialach zmieniło się także przedstawienie podziału obowiązków w małżeństwie. W *Ranczo* Lucy została wójtą, a jej mąż poświęcił się pracy w domu i opiece nad dzieckiem. W *M jak miłość* Ewa pracowała jako adiunkt w instytucie przyrodniczym, zajmując się agrotechniką, Irka miała firmę budowlaną, Iza sprawowała kierownicze stanowisko w korporacji. Marek, zakładając swoją firmę, radził się Ewy jako eksperta w dziedzinie rynku producentów żywności ekologicznej, ona zaś podpowiadała mu, jak prowadzić przedsiębiorstwo, uczyła wykorzystania Internetu na potrzeby rozwoju firmy, pomagała napisać biznesplan.

W polskich serialach coraz częściej pojawiają się pracobolniczki (*M jak miłość*, *Na dobre i na złe*), zadeklarowane singielki (*M jak miłość*, *Na dobre i na złe*), matki przełamujące stereotyp matki-Polki (*M jak miłość*, *Na dobre i na złe*) a nawet rodzina patchworkowa w *M jak miłość* (w serialu kilkukrotnie można było zobaczyć rodzinne spotkania, gdzie przy jednym stole, w życzliwej atmosferze, spotykali się kobieta ze swoim aktualnym partnerem, jej były mąż i dzieci z poprzedniego związku).

Widać więc, że środki masowego przekazu bardzo szybko reagują na różnego rodzaju zjawiska społeczne, relacjonując je, interpretując, promując czy poddając krytyce.

Kreacja

Beata Łaciak w jednej ze swoich książek stwierdziła:

artykuły prasowe, filmy i seriale mogą być nie tylko mniej lub bardziej zniekształconym odbiciem rzeczywistości, ale także próbą świadomego i zamierzonego propagowania określonych postaw, poglądów czy obyczajów (Łaciak 2005: 22).

Zaś Agnieszka Kruk, scenarzystka takich seriali jak *Na Wspólnej* i *Pierwsza miłość* w rozmowie z Anną Kilian zauważyła: „z aspiracyjnych czy »zwyczajnych« seriali polska publiczność uczy się świata” (Kilian 2013: 39).

Wiele treści dotyczących istotnych kwestii, prezentowanych jest w mediach w odpowiedzi na sygnalizowane społeczne zapotrzebowanie. Problemy takie jak niepełnosprawność, rzad-

ka choroba, alkoholizm, narkomania czy brak dostępu do żłobków i przedszkoli, zostają często wprowadzone na prośbę organizacji społecznych czy instytucji państwowych (por. Łaciak 2005: 22). Powyższe podmioty zdają sobie sprawę z tego, żeтеленowele mogą stać się nośnikami pożądanych społecznie idei i wartości, a przekaz medialny ma ogromny wpływ na odbiorców, kształtowanie ich postaw i zachowań.

Narzędziem umożliwiającym kreowanie rzeczywistości społecznej jest *product placement*, rozumiany nie tylko jako reklamy konkretnych marek (co także często ma miejsce w serialach), ale też propagowanie pewnych idei (np. zakładanie własnego biznesu, czy badania profilaktyczne).

Na ten rodzaj *product placement* zwróciła uwagę Aneta Kyzioł w artykule *Zobacz co masz myśleć* (Kyzioł 2011: 90). Najwięcej istotnych społecznie idei przedstawiał *Klan*, serial najdłużej obecny na antenie. Dzieci w *Klanie* były wolontariuszami Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, małżeństwo Lubiczów mówiło o segregowaniu śmieci, wspomniano o Polskiej Akcji Humanitarnej (Kyzioł 2011: 90). Ponadto w *Klanie* pojawiła się problematyka nosicielstwa wirusa HIV, raka piersi (i samodzielnego badania piersi przez kobiety), wrodzonej wady nerek, złamania kręgosłupa, bezdechu i głębokiej depresji. Zarówno w *Klanie*, jak i w *M jak miłość* uczono opieki nad osobami niepełnosprawnymi, pochwalano adopcję i zachęcano do niej. *Plebania* tłumaczyła, że alkoholizm jest chorobą, *M jak miłość* – że chorobą jest hazard (Melchior 2003: 101).

Choć większość idei producenci umieszczają nieodpłatnie, to coraz częściej zdarza się, że prywatne firmy lub instytucje publiczne płacą za umieszczanie pewnych przekazów w produkcjach telewizyjnych. Gdy starsze małżeństwo z *M jak miłość* dostaje od firmy windykacyjnej Kruk wezwanie do dokonania zaległej opłaty, Barbara telefonuje do firmy z zapytaniem o formę spłaty zadłużenia (Kyzioł 2011: 91). Powyższy wątek wywołał

protest społeczności 3obieg.pl, oburzonej reklamą firmy windykacyjnej, która zdaniem autorów petycji postąpiła nieetycznie¹.

W 2008 roku na zlecenie Narodowego Banku Polskiego w *Plebanii* (docierającej do słabiej wykształconych widzów) zamieszczano sceny, z których widz dowiadywał się, jak założyć konto bankowe i dlaczego warto trzymać pieniądze na lokacie. Ministerstwo Edukacji Narodowej zapłaciło twórcom seriali: *M jak miłość*, *Plebania* i *Barwy szczęścia* (61 tysięcy złotych za dwa odcinki) za propagowanie korzyści wynikających z posyłania pięciolatków do przedszkoli oraz zakładania przedszkoli (w odpowiedzi na społeczne zapotrzebowanie na tego typu placówki przy ich niewystarczającej liczbie) (Kyziół 2011: 92).

Dzięki wątkowi poświęconemu choremu na Alzheimera seniorowi rodu Lubiczów (*Klan*) znacznie wzrosła liczba starszych ludzi zgłaszających się do specjalistycznych poradni, a dwa odcinki pokazano na kongresie alzheimerowskim jako przykład skutecznej profilaktyki (Melchior 2003: 101). Szeroko komentowano też precedens masowego zgłaszania się kobiet na badania mammograficzne, zapoczątkowany wątkiem chorej na chorobę nowotworową bohaterki *Klanu* (Łaciak 2005: 25). Pod względem szerzenia wiedzy o zdrowiu, szczególnie wyróżnia się *Na dobre i na złe*, które nie tylko promuje badania profilaktyczne (mammografię, cytologię), ale także zapoznaje widzów z rzadkimi, nietypowymi chorobami (zespół Tourette'a), czy uczy, jak postępować z osobami, które zapadły w śpiączkę (w porozumieniu z fundacją Ewy Błaszczuk Akogo?) (Florek-Moskal 2008).

Na dobre i na złe oswaja też z chorobami wstydliwymi (schorzenia prostaty, przetoka jelita), jak i ważnymi społecznie kwestiami, np. transplantacją (w jednym z odcinków bohaterka, której mąż pośmiertnie został dawcą narządów do przeszczepu, pogłębia wiedzę – a wraz z nią widz – na temat transplantologii). W dobrym świetle przedstawiona jest mastektomia profilaktyczna: jedna z pacjentek szpitala w Leśnej Górze, obciążona ge-

¹ Gustlik222, 2011, *Piszemy pismo protestacyjne w sprawie reklamy KRUK-a do Producentów "M jak miłość" i do TVP*, <http://3obieg.pl/piszemy-pismo-protestacyjne-w-sprawie-reklamy-kruk-a-do-producentow-m-jak-milosc-i-do-tvp> [dostęp: 28.10.2013].

netycznie zagrożeniem nowotworu piersi, domaga się amputacji obu gruczołów. Zajmująca się nią lekarka przekonuje męża pacjentki, że jego żona po zabiegu nadal będzie pełnowartościową kobietą. Z kolei inna lekarka, jedna z głównych bohaterek, mająca za sobą walkę z rakiem piersi, przyznaje, że gdyby mogła cofnąć czas, dokonałaby mastektomii profilaktycznej. Jak zauważa Małgorzata Pyrko: „przypadłości pacjentów nie tylko uczą tolerancji, ale też informują o ważnych problemach społecznych i chorobach cywilizacyjnych” (Pyrko 2013).

Działalność producentów popularnego tytułu została doceniona przez środowiska medyczne – *Na dobre i na złe* otrzymało Medal „Bene Meritus” Polskiego Towarzystwa Lekarskiego, nagrodę specjalną Ogólnopolskiego Systemu Ochrony Zdrowia w kategorii *promocja zdrowia i profilaktyka* oraz tytuł *Aktywny w walce z depresją* Stowarzyszenia Aktywnie Przeciwko Depresji².

Podczas debaty *Edukacja zdrowotna – jak media kształtują świadomość społeczną* w ramach Obchodów Światowego Dnia Wiedzy o Chłoniakach we wrześniu 2009 roku, etycy i medioznawcy wskazywali na doniosłą rolę mediów w edukacji zdrowotnej. Zdaniem Magdaleny Środy seriale telewizyjne są najsukcesowniejsze w propagowaniu postaw prozdrowotnych, zaś według Wiesława Godzica seriale medyczne i talk-show z udziałem chorych są dużo lepszym narzędziem w profilaktyce zdrowotnej niż autorytarne, czasem zastraszające apele w kampaniach społecznych czy sztywne wystąpienie lekarzy (Bsz 2009).

Innego rodzaju idee propagowane przez TVP można dostrzec w polskich serialach, w których występują postaci duchownych. Jak zauważa autorka artykułu *Antena czy ambona*, katoliccy księża, często pokazywani w serialach TVP (*Klan*, *Rancho*, *Ojciec Mateusz*) zawsze są bohaterami pozytywnymi, o nieskazitelnym życiorysie (Subbotko 2009). Anna Pietraszek z TVP wyjaśnia:

księża i zakonnice występują w wielu naszych produkcjach być może dlatego, że często spotykamy ich w naszych rodzinach.

² <http://www.artrama.pl/nagrody> [dostęp: 05.10.2015].

Seriale z ich udziałem pokazują bliską polskim widzom rzeczywistość, dlatego są tak lubiane (Subbotko 2009).

Jednak zdaniem Magdaleny Środy:

ci, którzy takie seriale zamawiają, widocznie chcą, żeby ten naród był prosty, szukający pomocy u duchownego, w modlitwie, na pielgrzymkach, w cudach, a nie silił się na rozwój, indywidualizm, oświecenie, samodzielność, racjonalność (Subbotko 2009).

Coraz ważniejszym „ideowym” produktem pojawiającym się w polskich produkcjach jest Unia Europejska. Promowanie Unii pojawiło się w serialu *Ranczo*, którego scenariusz był konsultowany z Agencją Restrukturyzacji i Modernizacji Rolnictwa, propagującą unijny Program Rozwoju Obszarów Wiejskich na lata 2007-2013 (Kyzioł 2011: 92). Mieszkańcy serialowych Wilkowyj korzystali z unijnych środków, zakładając własne przedsiębiorstwa: wytwórnię kozich serów, pierogów czy gospodarstwo ekologiczne. Przekaz był tak wiarygodny, że Katarzyna Żak, grająca rolę właścicielki świetnie prosperującej wytwórni pierogów, była proszona przez fanów serialu o instrukcje, jak na wsi uruchomić biznes (Kyzioł 2011: 92).

W jednym z odcinków dwie serialowe urzędniczki zostają wysłane na szkolenie w Brukseli. Początkowo Łódzia nie chce wyjeżdżać, boi się wyjazdu zagranicznego, ale mąż ją pociesza: „po powrocie z tych kursów będziesz się znała na tych funduszach unijnych jak nikt w gminie” (*Ranczo*, odc. 81).

Stefan Drajewski (2010) narzekał na kompletny brak książek w domach serialowych bohaterów, nawet wśród przedstawicieli inteligencji, którzy w starszych produkcjach jak *Alternatywy 4* czy *Daleko do szosy* byli wielokrotnie ukazywani na tle domowej biblioteczki. Autor artykułu *Cała (serialowa) Polska nie czyta* ilustruje swoją tezę serialem *M jak miłość*, w którym książek na półce nie widać ani u sędzi Marty Mostowiak, ani u jej partnera, adwokata, ani u adorującego ją pracownika naukowego, onkologa (Drajewski 2010). Paweł Jurek, szef scenarzystów serialu *Na Wspólnej*, odpowiadał na te zarzuty:

Mieszkania w serialach mają być jak najbardziej przeciętne, możliwie wiernie przypominające mieszkania tych, w których żyją widzowie seriali. A nie jest to widownia, która czyta książ-

ki, która interesuje się nimi. Widzowi książka kojarzy się z wysiłkiem i aby go nie drażnić, produkcja zaleca unikanie takich obrazów. Telewizja wręcz nie chce takich wątków (...). Kiedyś w scenariuszu serialu próbowałem napisać, że bohaterowie opowiadają o Kafce. I usłyszałem wtedy, że przecież widzowie nie będą wiedzieli, o czym oni rozmawiają (Drajewski 2010).

Nie wiadomo, czy scenarzystów *M jak miłość* zawstydził artykuł Drajewskiego, czy przestali się oni obawiać kierowników produkcji, ale w serialu tym coraz częściej przedstawiane jest czytelnictwo. W *M jak miłość* matka Andrzeja Budzyna, prawniczka, zawsze ukazywana jest w swoim mieszkaniu na tle regału z książkami. W jednym z odcinków objaśnia dziewczynie swojego przyszywanego wnuka, co znajduje się na półkach (książki z prawa karnego, cywilnego i administracyjnego). Regał wypełniony publikacjami znajduje się także u Kingi Zduńskiej (dziennikarki, z wykształcenia psycholożki). Z książką widzimy też innych serialowych bohaterów: Kasię, Martę, Andrzeja. W jednym odcinku Gosia poleca siostrze powieść Erica Emmanuela Schmitta, zaś Ewa z Markiem idą do księgarni, by kupić tomik poezji. Żeby widz na pewno się zorientował, że poezję warto czytać, wątek zbioru poezji przewija się przez cały odcinek: najpierw podczas zakupu, później, gdy książkę znajduje siostra Marka, w końcu gdy znajduje go jego kochanka.

W serialu *M jak miłość* propagowane jest też uczestnictwo w koncertach muzyki poważnej (Marta i Andrzej umawiają się ze znajomymi na koncert utworów Chopina) czy operze (Marek zabiera Ewę do opery na *Madame Butterfly*, zaś Zofia Kisiel, sąsiadka seniorów rodu Mostowiaków, daje starszemu małżeństwu bilety na *Aidę*).

Kulturę wysoką stara się także promować *Ranczo*. Młody reżyser z Lublina, chłopak Klaudii, Łukasz, tłumaczy wójtowi znaczenie reżysera w teatrze lub mówi o sensie sztuki wysokiej. Monika, kuratorka sztuki, która przyjeżdża do Kusego, wymienia liczne nazwiska znanych malarzy. Gdy żona Kusego, Lucy, tłumaczy, że ten nie będzie miał dużo czasu na pracę, bo zajmuje się dzieckiem, Monika w wyjątkowo erudycyjny sposób wygłasza swoje poglądy na wykonywanie domowych obowiązków:

czy pani powiedziałaaby Matisse'owi, by nie malował portretów w błękicie, tylko dzieckiem się zajął? A Salvadora Dali by pani

do przecierania zupy zagoniła czy może Picassa wysłała po ziemniaki do sklepu, gdy *Guernikę* malował? (*Ranczo*, odc. 80).

W *Ranczu* też nie brakuje aluzji do historii myśli filozoficznej. Raz widzimy Kusego, który zaczyna dzień od rozważań o Heraklicie, innym razem Solejukowa i ksiądz wykładają poglądy Platona na sztukę Kusemu (malarzowi, którego trapi, do jakiego stopnia wolno poświęcić się sztuce kosztem rodziny).

Powyższe przykłady pokazują, że twórcy polskich seriali obyczajowych nie tylko starają się mniej lub bardziej wiernie odzwierciedlać rzeczywistość, ale także dotykać społecznie istotnych problemów, propagować uczestnictwo w kulturze wysokiej czy zdrowy tryb życia. Jeśli wziąć pod uwagę identyfikację widzów z bohaterami ulubionych seriali, to należy uznać, że seriale posiadają moc kreowania rzeczywistości, promowania określonych norm i wartości. Co więcej, nie chodzi tu jedynie o kwestie zdrowotne czy edukacyjne, ale także związane z podziałem domowych obowiązków, relacjami partnerskimi, czy akceptacją mniejszości (seksualnych, etnicznych, wyznaniowych). Jestem przekonana, że pozytywny obraz przedstawicieli mniejszości oraz dowartościowywanie różnych modeli rodziny i podziału obowiązków domowych (np. ukazywanie kobiety jako głowy rodziny, a mężczyzny jako opiekuna ogniska domowego) ma znaczny wpływ na kreowanie określonych postaw w społeczeństwie, sprzyjających podwyższeniu poziomu życia.

Widz

Pisząc o inspiracjach w tworzeniu serialowych produkcji, nie sposób nie wspomnieć o widzach, którzy odgrywają ważną rolę w konstruowaniu scenariusza. Scenarzyści rodzimych produkcji podkreślają, że widzowie polskich seriali oczekują w nich więcej zgody i współpracy, a mniej konfliktów, których mają dość na co dzień (Melchior 2003: 100). Zwłaszcza dawniej, w tworzeniu seriali duży udział miała widownia, protestująca przeciwko pewnym przedstawieniom w ich ulubionych tytułach i wywierająca naciski wobec scenarzystów, aby np. nie doprowadzali do rozwodu bohaterów czy zdrady jednego z serialowych małżonków.

Zdaniem Ilony Łepkowskiej, obecnie widzowie oczekują wątków coraz bardziej kontrowersyjnych, takich jak zapłodnienie in vitro, transseksualizm, eutanazja (Łepkowska 2013: 43). Stąd można przypuszczać, że polskie seriale z każdym sezonem będą się liberalizować i podążać za zmianami społecznymi.

Zakończenie

Choć przyjęło się sądzić, że oglądanie polskich telenowel to rozrywka wstydliva, do której zwłaszcza w środowisku osób z wyższym wykształceniem przyznać się nie wypada, zarówno dane z badań społecznych, jak i zorientowanie Polaków w perypetiach serialowych bohaterów wskazują, że polskie telenowełe niezmienne pozostają ich ulubioną rozrywką. Niezależnie od tego, czy widzowie bezwolnie przyjmują oglądane treści, czy poddają je krytyce, sam fakt, że treści te docierają do licznej rzeszy odbiorców, stając się znaczącym elementem ich rzeczywistości, wydaje się wystarczającym uzasadnieniem dla ich badania (Łaciak 2005: 30).

Analizując treści przedstawiane w serialach, zawsze należy mieć na uwadze ich dwoistość: to, że z jednej strony naśladują, a z drugiej współtworzą rzeczywistość społeczną. Można tu, moim zdaniem, mówić o swoistym sprzężeniu zwrotnym. Gdy dochodzi do zmian społecznych czy przemian obyczajowości, np. coraz większą akceptację zyskują w społeczeństwie związki homoseksualne, kobiety są obsadzane na lepszych stanowiskach, mężczyźni przejmują część obowiązków domowych, scenarzyści z większą odwagą lokują takie wątki w serialach. Z kolei w chwili, gdy dane normy i wartości ukazywane są w środkach masowego przekazu, uzyskują legitymizację i z czasem stają się akceptowane przez tych członków społeczeństwa, którzy odrzucali je wcześniej. Z drugiej strony, dowodem na oswojenie widzów z drażliwymi kwestiami obyczajowymi (in vitro, transseksualizm, homoseksualizm) mogą być listy do scenarzystów, domagające się poruszania w serialach odważniejszych kwestii (por. Łepkowska 2013: 43). Polskie seriale obyczajowe stają się więc swego rodzaju zwierciadłem, w którym może przeglądać się społeczeństwo (i widzieć, co jest „normalne”, społecznie akceptowalne, a co nie). Ponadto, zdaniem badaczy mediów, środki masowego przekazu pełnią współcześnie funkcję podobną do

poradników dobrych manier (Łaciak 2005: 30). Dla wielu odbiorców stanowią istotną informację, jak należy postępować w danej kwestii i jak rozwiązywać niektóre problemy. Świadczą o tym listy wysyłane przez widzów do Ilony Łepkowskiej (autorka jednego z nich twierdziła, że dzięki serialom nauczyła się rozmawiać ze swoim dzieckiem) (Kilian 2013: 39).

Przedstawione w niniejszym artykule rozważania pozwolę sobie zakończyć słowami Beaty Łaciak:

Oczywiście media nie są lustrem, w którym wiernie odbija się rzeczywistość. Nie tylko mamy do czynienia z kreacją, ale również kreacja ta rządzi się określonymi prawami, spośród których wierność rzeczywistości i obiektywizm są być może najmniej ważne. Ale nawet, jeśli zgodzimy się z przekonaniem, że prezentowana w mediach rzeczywistość jest rzeczywistością upozorowaną, przetworzoną czy wręcz zafałszowaną, to warto pamiętać, że nie tworzy się jej w społecznej próżni i w tym sensie wszelkie przekazy medialne muszą zawierać pewną wiedzę o zjawiskach społecznych dziejących się tu i teraz (Łaciak 2005: 22).

Bibliografia:

- arb, 2013, *Co trzecie małżeństwo w Polsce kończy się rozwodem*, „Wprost”, <http://www.wprost.pl/ar/408722/Co-trzecie-malzenstwo-w-Polsce-konczy-sie-rozwodem/> [dostęp: 11.10.2013].
- Bsz, 2009, *Eksperci: media mogą być skutecznym narzędziem edukacji zdrowotnej*, <http://www.naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/-news,365368,ekspersi-media-moga-byc-skutecznym-narzedziem-edukacji-zdrowotnej.html> [dostęp: 18.10.2013].
- Drajewski Stefan, 2010, *Cała (serialowa) Polska nie czyta*, <http://www.kurierlubelski.pl/arttykul/239937,cala-serialowa-polska-nie-czyta,id,t.html> [dostęp: 23.10.2013].
- Florek-Moskal Monika, 2008, *Akademia serialowa*, „Wprost”, <http://www.wprost.pl/ar/129035/Akademia-serialowa/?pg=2> [dostęp: 30.06.2013].
- Kilian Anna, 2013, *Piękny alternatywny świat z telewizora*, „Do Rzeczy”, nr 21, s. 38-39.
- Kyzioł Aneta, 2011, *Zobacz co masz myśleć*, „Polityka”, nr 49 (2836), s. 90-92.
- Łaciak Beata, 2005, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawałem*, Warszawa.

- Łepkowska Ilona, 2013, *Komorowski jest jak Lucjan Mostowiak*, rozm. przepr. Marcin Meller, „Newsweek”, nr 9, s. 42-45.
- Melchior Jacek, 2003, *Wojna na serialu*, „Wprost”, nr 37 (1085), s. 98-102.
- Pawłowska Katarzyna, 2006, *Ciężka dola serialowej kobiety pracującej*, <http://kobiety-kobietom.com/feminizm/art.php?art=3681> [dostęp: 13.10.2013].
- Pyrko Małgorzata, 2013, *Lifting „Na dobre i na złe” wyszedł serialowi na dobre!*, <http://www.swiatseriali.pl/serie/na-dobre-i-na-zle-384/news-lifting-na-dobre-i-na-zle-wyszedl-serialowi-na-dobre.nId,964977> [dostęp: 10.05.2013].
- Slany Krystyna, 2002, *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Kraków.
- Subbotko Donata, 2009, *TVP antena czy ambona*, „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,75475,7217570,TVP_antena_czy_ambona.html [dostęp: 13.07.2013].

Daria Bruszeńska-Przytuła

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Współczesna rodzina, czyli gra (ze) stereotypem

Abstrakt:

Próba wskazania najpopularniejszych tematów seriali zaowocowałaby prawdopodobnie umiejscowieniem opowieści o rodzinie w czołówce zestawienia. Co zatem sprawia, że amerykański sitcom o losach Pritchettów stał się jedną z najczęściej nagradzanych produkcji komediowych? W artykule przyglądam się rozwiązaniom formalnym i fabularnym, stawiając szereg pytań nie tylko o przyczyny sukcesu serialu, ale przede wszystkim o jego, sugerowaną przecież już samym oryginalnym tytułem, „nowoczesność” i „współczesność”. Czy ze stereotypami można walczyć za pomocą nich samych?

Słowa kluczowe:

Współczesna rodzina, Modern Family, stereotypy, związki nieheteronormatywne, sitcom, mockument

Między tradycją a nowoczesnością

Gdybyśmy pokusili się o wyliczenie zmian¹ dokonujących się w modelu i funkcjonowaniu współczesnej rodziny, musielibyśmy w pewnym momencie nie tylko przyznać sobie prawo do niekompletności naszego zestawienia, ale i zgodzić się na to, że niemal każde z odnotowanych przez nas zjawisk (albo jego natę-

¹ Odpowiedzią na owe przemiany (do których zaliczyć można przede wszystkim wzrost liczby rozwodów, a zatem i wzrost liczby rodzin niepełnych i gospodarstw domowych prowadzonych przez jedną osobę, zmniejszenie liczby rodzin utworzonych na mocy małżeństwa, zmniejszenie dzietności itd.) jest wyłonienie alternatywnych (wobec tradycyjnego) modeli życia rodzinnego (rodziny rekonstruowane, związki kohabitacyjne, pary intencjonalnie bezdzietne, małżeństwa decydujące się na prowadzenie oddzielnych gospodarstw itp.), które zostały odnotowane także w pracach polskich badaczy. Por. m.in. ustalenia Kwak (2005), Słany (2002), Szlendaka (2011).

zenie czy powszechność występowania) mogłoby zostać poddane w wątpliwość.

Dzisiejsze życie rodzinne jest o wiele bardziej konwencjonalne i tradycyjne niż rezultat miesięcznej pracy przeciętnego scenarzysty telewizyjnych oper mydlanych wyświetlanych w niedzielę. Wiele wskazuje na to, że mimo licznych współczesnych proroctw zagłady życie rodzinne jutra będzie bardziej niż mniej świadome swej wartości i swej historii (Hardyment 1999: 10).

Serial *Współczesna rodzina* (*Modern Family*) wydaje się zarówno doskonałym argumentem na poparcie ostatniej z cytowanych konstatacji, jak i dowodem na to, że „w konkretnych układach społecznych znaleźć można wiele połączeń tego, co nowoczesne z tym, co tradycyjne” (Giddens 2008: 26).

Artykuł jest próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, do czego służyć mogą twórcom seriali stereotypy (przede wszystkim płciowe, ale też np. rasowe) i jakie efekty przynosi umieszczanie odwołań do nich w scenariuszu. Pośrednio stawiam też szereg pytań o związki seriali i rzeczywistości, sposobów, w jaki mogą one do niej nawiązywać oraz o ich wpływ (faktyczny lub rzekomy) na zmiany w przestrzeni społecznej.

Współczesna rodzina – formuła na medal?

Serial opowiadający o „nowoczesnej” amerykańskiej rodzinie pojawił się w stacji ABC² w roku 2009. Dotychczas powstało 7 sezonów³, których głównymi pomysłodawcami są Christopher

² Stacja ABC (American Broadcasting Company), należąca obecnie do The Walt Disney Company, pojawiła się na rynku medialnym już w 1932 (choć wówczas była stacją radiową). Jej reprezentatywnymi produkcjami są sitcomy (w tym także, a może przede wszystkim, familijne) oraz serie dramatyczne, które popularność zdobywały nie tylko na rodzimym gruncie, ale i na innych kontynentach, czego dowodem jest fakt, że wiele z klasycznych już (by nie powiedzieć kultowych) serii miało liczną widownię również w Polsce (*Dynastia*, *Roseanne*, *Pełna chata*, *Miasteczko Twin Peaks*, *Gotowe na wszystko*, *Zagubieni*, *Brzydula Betty*), podobnie rzecz się ma zresztą i z tymi, które są nadal realizowane (*Chirurdzy*, *Castle*, *Ostatni prawdziwy mężczyzna*).

³ Finał 7. sezonu przewidziany został na maj 2016 roku.

Lloyd i Steven Levitan – znani i cenieni twórcy komedii⁴. Już debiutancka seria omawianej produkcji przyniosła ekipie realizującej jej powstawanie szereg nagród i pozytywnych recenzji. *Współczesna rodzina* należy do tych (nielicznych raczej) seriali, które są nie tylko chętnie oglądane przez widzów, ale cieszą się także dobrą opinią wśród krytyków i badaczy mediów. Czy jest zatem w tej produkcji coś, co można byłoby uznać za przełomowe albo szczególne? W amerykańskiej telewizji nie brakuje przecież odcinkowych opowieści o (nietypowych) rodzinach⁵, nawet wątki homoseksualne nie budzą już tak żywej reakcji, jak miało to miejsce jeszcze dwie dekady temu, a i potencjalnych „rywali”⁶ w segmencie produkcji komediowych nie brakuje.

Wydaje się, że *Współczesna rodzina* zaskarbiła sobie przychyłność odbiorców dzięki umiejętnemu połączeniu tradycyjnych wartości, którym hołdują bohaterowie, z nowoczesnym kontekstem społeczno-kulturalnym (a zatem i politycznym), w jakim żyją. Rodzina Jaya Pritchetta to wyjątkowy patchwork (zróżnicowany także pod względem etnicznym), który współ-

⁴ Wspomniani twórcy byli odpowiedzialni za takie produkcje jak *Skrzydła* czy *Frasier*.

⁵ Istnieje duże prawdopodobieństwo, że lista zawierająca tytuły komediowych produkcji opowiadających o niestandardowych rodzinach, mogłaby okazać się dłuższa aniżeli pozwalają na to ramy niniejszego tekstu, dlatego ograniczę się do wskazania najpopularniejszych i najbardziej reprezentatywnych przykładów, do których należą: *Rodzinka jak inne* (*The New Normal*), *Trzy na jednego* (*Big Love*), *Niepokorni* (*Shameless*), *Trawka* (*Weeds*), czy (choć ten wybór nie jest już tak oczywisty) debiutujące w 2015 roku *Scenki z życia* (*Life in Pieces*). Warto w tym miejscu przywołać także (również, niestety, bardzo ogólne) zestawienie „ponowoczesnych form życia małżeńsko rodzinnego w serialach *post-soap* i polskich telesagach” przygotowane przez Kamila Łuczaja (2013).

⁶ Sytuację na rynku seriali komediowych pozwalają prześledzić nominacje do najważniejszych nagród telewizyjnych, Emmy, przyznawane przez Amerykańską Akademię Telewizyjną. W 2015 roku *Współczesna rodzina* (triumfująca przez pięć lat) przegrała rywalizację w kategorii „najlepszy serial komediowy” z *Figurantką*. Jeśli chodzi o walkę o widownię, w ramówce przewidzianej na sezon 2015-2016 bezpośrednim konkurentem *Współczesnej rodziny* wydaje się jednak nie inny sitcom, ale *Imperium* – serial dramatyczny emitowany przez stację FOX.

tworzy jego druga, znacznie młodsza, żona Gloria, jej syn z poprzedniego związku, Manny, a także dorosłe dzieci Jaya: Claire Dunphy (wraz z mężem Philem i trojgiem dorastających dzieci) i Mitchell (pozostający w homoseksualnym związku z Cameronem Tuckerem, z którym wychowuje adoptowaną córkę).

Losy trzech rodzin, tworzących ową, nietypową już na pierwszy rzut oka, rodzinę, są dla twórców serii okazją, by przyrzeć się amerykańskiemu społeczeństwu stojącemu w obliczu wyzwań, które wywołują dokonujące się na naszych oczach zmiany. Obrana przez nich forma, jaką jest konwencja pseudo-dokumentu (*mockumentary*), ma za zadanie wzbudzenie w widzu przekonania, że świat bohaterów jest jego światem. Z tego powodu postaci nie tylko patrzą w kamerę, zwracając się do odbiorców w czasie tak zwanych, by użyć telewizyjnego slangu, setek, ale i rzucają widzom ukradkowe, porozumiewawcze spojrzenia, gdy chcą dyskretnie (w tajemnicy przed pozostałymi członkami rodziny) przedstawić swoją opinię na temat tego, co dzieje się w ich otoczeniu.

Rodzina portretowana w produkcji Lloyda i Levitana doświadcza „współczesności” – dość wspomnieć o częstych nawiązaniach do popkultury, a także o oszczędnym, ale jednak pojawiającym się, komentowaniu spraw związanych z polityką⁷. „Nowoczesność” (*modern*) rodziny objawia się także w fakcie, że gadżety, nowe media i technologie, z którymi stykają się postaci, są w omawianej produkcji traktowane nie tylko jako pretekst umożliwiający dokonanie pewnych rozpoznań na temat dzisiejszego świata, ale i narzędzie służące opowieści⁸.

⁷ Jednym z najbardziej oczekiwanych momentów zarówno w świecie przedstawionym serialu, jak i w społeczeństwie amerykańskim, było wprowadzenie uregulowań prawnych pozwalających na zawieranie małżeństw przez pary homoseksualne. Niemal natychmiast po tym, jak ustawa zaczęła obowiązywać, Mitchell i Cameron powzięli decyzję o ślubie.

⁸ Najciekawszy pod względem formalnym był odcinek *Connection Lost* (sezon 6.) „emitowany” (rozgrywany) w całości na ekranie komputera Claire, która nie mogąc skontaktować się z córką, angażuje w to zadanie całą rodzinę. Odbiorca ma tymczasem szansę śledzić poczynania bohaterki w Internecie, obserwować, w jaki sposób komunikuje się ona ze swoimi bli-

Serial zakwalifikowany został jako seria dla widzów powyżej 12. roku życia, dlatego ma w sobie wiele z umowności typowej dla produkcji rodzinnej – odbiorcy nie mają okazji, by oglądać bohaterów w dwuznacznych sytuacjach, sceny erotyczne właściwie nie występują na ekranie (dość rzadko są tylko sugerowane), podobnie rzecz się ma z wulgaryzmami czy innymi zjawiskami przeznaczonymi do odbioru przez widza dorosłego. Nie znajdziemy tu też postaci o wątpliwej moralności ani takich, które jednoznacznie moglibyśmy zakwalifikować jako czarne charaktery. Świat, w którym żyje Jay Pritchett i jego rodzina, został zaprojektowany z myślą o dobrym samopoczuciu widza. Co zatem sprawia, że ów widz nie decyduje się na uznanie go za kolejny przykład banalnej opowieści o amerykańskiej rodzinie?

Źródła popularności serii upatrywałabym przede wszystkim w humorze sytuacyjnym i w komizmie postaci. Bohaterowie rysowani grubą kreską, ale jednak nieprzerysowani – to rzadkość. Tymczasem twórcom udało się sprawić, by każdy z członków tej nietypowej rodziny był indywidualnością, o której trudno zapomnieć. Jednym z zabiegów wykorzystywanych przez scenarzystów, było także umiejętne żonglowanie nie tylko konwencjami, ale i stereotypami.

Mężczyzna retroseksualny vs. nowoczesny⁹

Posługiwanie się stereotypami, zdefiniowanymi przez Bogdana Wojciszke (2004: 68) jako „schematy reprezentujące grupę lub rodzaj osób wyodrębnionych z uwagi na jakąś łatwo zauważalną cechę określającą ich społeczną tożsamość”, jest typowym procesem ludzkiego mózgu, pozwalającym na swoistą „ekonomikę” jego działań. Nie oznacza to jednak, że nasz umysł nie płata nam figli – zmanipulowani treningiem kulturowym oraz pułapkami, jakie zastawia na nas język (zob. Chlewiński 1992), skłonni jesteśmy przypisywać innym cechy, których nie posiadają, doko-

skimi, jak robi zakupy w Sieci, tworzy listę zadań itp. Odcinek ten to także przemyślany sposób na „przemycenie” *product placement*.

⁹ Na potrzeby niniejszego artykułu, ograniczam swoje zainteresowania do stereotypów dotyczących wyłącznie dorosłych bohaterów.

nując tym samym uproszczeń i generując uprzedzenia. Jednymi z najczęściej spotykanych stereotypów, także w produkcjach serialowych, są te dotyczące przynależności do określonej płci (zgadza się, określonej – telewizyjne produkcje bowiem dość rzadko prezentują bohaterów, którzy wymykaliby się dychotomicznym podziałom) i generowanym przez to oczekiwanym wzorcom zachowań, wyglądu itp.

Nestor patchworkowej rodziny, Jay Pritchett, jawi się jako ostatni obrońca retroseksualnego modelu męskości: kontroluje swoje emocje, kieruje się zdrowym rozsądkiem, wolny czas poświęca zajęciom, które tradycyjnie kojarzą się z mężczyznami, a wyznawane przez niego konserwatywne przekonania doskonale wpisują się w światopogląd przeciętnego przedstawiciela pokolenia *baby boomers*, dorastającego w epoce, w której autorytet i władza niepodzielnie należały do osób starszych. Generacja, której częścią jest Jay, doświadczyła kryzysu oraz wojny (Pritchett jest weteranem¹⁰), ale miała też szansę zrealizować „amerykański sen”. Dla *baby boomersów* praca była obowiązkiem i szansą na polepszenie statusu materialnego, dlatego ze spokojem przystawali oni nie tylko na coraz wyższe wymagania, ale i konieczność wydłużonego oczekiwania na satysfakcjonującą nagrodę za trud, który był ich udziałem. Ceną, jaką Jay zapłacił za swój pracoholizm i chęć zapewnienia rodzinie jak najlepszego bytu, była utrata czasu na kontakty z dziećmi. Zresztą, w jego ocenie zadaniem ojca nie jest nadmierne okazywanie czułości. Swoją postawę tłumaczy odebraniem wychowaniem, podkreślając, że jego ojciec unikał bliskiego kontaktu z synem. Co ciekawe, zdarzyło się jednak, że Jay został, przez pomyłkę, pocałowany przez tatę – czułość ta miała być przeznaczona jednak

¹⁰ „Mit weterana” powraca w serialu kilkakrotnie, ale jednym z najciekawszych wątków, w którym się przypomina o doświadczeniu Jaya, jest sytuacja, w której mężczyzna (wbrew swojemu wizerunkowi macho), decyduje się na wstrzyknięcie botoksu (sezon 2., odcinek 23.). Zabieg, mający za zadanie odmłodzić mężczyznę, który chciał być bardziej atrakcyjny dla swojej żony, okazał się jednak nieudany, a twarz Pritchetta staje się (na jakiś czas) zniekształcona. Reakcją rodziny jest niedowierzanie i dezaprobata dla takiego „niegodnego” czynu, wyrażona także w zdaniu „Jesteś weteranem!”.

dla jego siostry, co stanowi dowód na to, że w rodzinach, które funkcjonowały w oparciu o tradycyjny system wartości, relacje między ojcem i synem były inaczej konstruowane niż między ojcem a córką – w tym drugim przypadku istniało bowiem większe przyzwolenie na okazywanie sobie bliskości.

Konsekwencje takich metod wychowawczych okazały się toksyczne nie tylko dla samego Jaya, ale także i dla jego potomstwa, które boryka się z problemami z samooceną oraz lękiem przed negatywną oceną ze strony ojca. W ujęciu Jaya, homoseksualizm Mitchella można uznać za jego rodzicielską porażkę, z którą wyjątkowo trudno mu się pogodzić. Z tego powodu prawdopodobnie boi się powielenia swoich błędów i uparcie dąży do tego, by jego niezwykle emocjonalny, poważny i silnie związany z matką pasierb stał się bardziej „męski”: zabiera go zatem na horror, zachęca do uprawiania sportu, krytykuje nadmierną dbałość o wygląd i skłonność do popadania w patos. Mogłoby się wydawać, że takie postępowanie Jaya wiąże się z brakiem zrozumienia i akceptacji dla Manny’ego, tymczasem dość szybko mamy szansę zorientować się, że motywacją działań mężczyzny jest próba uchronienia pasierba przed ewentualnym ostracyzmem ze strony rówieśników, od których chłopiec wyraźnie odstaje.

Postawa Jaya ulega przeobrażeniom, gdy Gloria rodzi ich syna, a Pritchett wchodzi w rolę „Starego Nowego Ojca”, który osiągnąwszy określony status społeczny, ma szansę bardziej interesować się rodziną niż pracą (zob. Penn, Zalesne 2011).

Nie zmienia to jednak faktu, że – przynajmniej na ogół – życie Jaya upływa pod dyktando przyzwyczajęń i obowiązków, które stanowią podstawę jego kodeksu moralnego. Pritchett jest wręcz więźniem swoich zasad, a największą ofiarą jego uprzedzeń i stereotypowych przekonań bywa najczęściej on sam: okazuje się bowiem, że nadmierna skłonność do tłamszenia uczuć ogranicza go i staje się przyczyną różnych konfliktów z najbliższymi. W jednym z odcinków mężczyzna wspomina, że chciał dużo wcześniej zakończyć związek ze swoją pierwszą żoną, ale zdecydował, że najważniejsze jest dobro dzieci i jego ojcowskie powinności. Ta bardzo poważna konstatacja zostaje jednak (jak niemal wszystkie podobne kwestie w interesującym mnie serialu) natychmiast skontrowana, kiedy Jay, mając na my-

śli swą młodszą partnerkę, z szelmowskim uśmiechem oznajmia, że został za taką szlachetną postawę odpowiednio wynagrodzony.

W opozycji do tradycyjnie pojmowanej męskości Jaya, jawi się z kolei postawa jego zięcia, Phila, który nie tylko z łatwością rezygnuje z funkcji „głowy rodziny”, oddając prym żonie, ale i pielęgnuje w sobie gotowość do okazywania emocji. Dunphy jest wiecznym Piotrusiem Panem, skłonny do popadania w przesadę, realizującym niezliczoną ilość pasji i szukającym akceptacji¹¹ w oczach swoich bliskich. Jego marzeniem jest bycie „cool tatą”, więc pielęgnuje w sobie cechy, które można uznać za infantylne¹², stając się tym samym czwartym dzieckiem w swojej rodzinie. Kocha swoje potomstwo, akceptuje je i stara się to okazywać. Jest przy tym uroczo naiwny i nie boi się śmieszności. Phil, jako dumny posiadacz „żeńskiego pierwiastka”, z nostalgią wspomina czasy szkolne, gdy występował jako cheerleader i podkreśla swoje uwielbienie dla *Dirty Dancing*. Jego pasją są sztuczki magiczne i nowinki technologiczne. Phil jest nie tylko osobą, której nie ograniczają żadne stereotypy męskości, ale też jedną z najzabawniejszych i najbardziej lubianych postaci, czego dowodzi choćby szereg nagród, które odtwórca tej roli miał szansę zgromadzić na swoim koncercie.

O miano ulubieńca publiczności, Dunphy walczy jednak z Cameronem, gejem, którego portret jest nasycony stereotypami i który, paradoksalnie, jest też owych stereotypów antytezą. Jeśli bowiem mamy okazję poznać Camerona jako płaczliwego i skłonnego do hysterii, to wkrótce widzimy go także jako odważnego i gotowego do największych poświęceń w obronie swoich bliskich. Kiedy powoli nabieramy pewności, że nie można go określić inaczej niż mianem *drama queen*, dowiadujemy się, że ma szereg typowo „męskich” zainteresowań i umiejętności. To

¹¹ Serię zabawnych perypetii stanowią próby wykupienia się Phila w łaski teścia, który zgodnie ze – a jakże! – stereotypem jawi się jako niezadowolony z matrymonialnego wyboru córki, zazdrosny ojciec.

¹² W jednym z epizodów wyjaśnia, że oznaką jego ojcowskiego sukcesu jest fakt, że syn traktuje go jak „głupkowatego kumpla” (sezon 3., odcinek 4.).

właśnie on, jako jedyny (choć i Phil czasem ogląda mecze) faktycznie podziela pasję Jaya do sportów drużynowych, dobrze radzi sobie z wykonywaniem prac fizycznych i cechuje się dużą siłą. Nie przeszkadza mu to jednak w byciu czułym i delikatnym ojcem (to on zostaje w domu, by sprawować opiekę nad adoptowaną, pochodzącą z Wietnamu, córką, dokładając wszelkich starań, by dziewczynka czuła się kochana i akceptowana) oraz niezwykle romantycznym partnerem. Postać Camerona, z pozoru irytująca, wzbudza sympatię i zrozumienie. Zabiegi stosowane przez scenarzystów wydają się zatem skuteczne i zdają się potwierdzać tezę sformułowaną przez Mateusza Myślickiego:

W świecie, w którym homoseksualiści stali się normalnym, akceptowanym elementem rzeczywistości i nie grożą im już dyskryminujące ataki, w którym są uważani za poważną, wpływową grupę, można się z nich znowu śmiać. Gatekeeper decydujący o stworzeniu bohatera do serialu komediowego nie musi już bać się oskarżenia o homofobię, kiedy tworzy postać przerysowanego¹³ geja, mającego wszystkie stereotypowo wyobrażane cechy (Myślicki: b.d).

¹³ O tym, że na takie zabawy ze stereotypowymi reprezentacjami pozwalają sobie także twórcy *Współczesnej rodziny*, świadczyć może fakt, że nawet wówczas, gdy Cameron i Mitchell usiłują „rozprawić się” z mitami narosłymi wokół gejów, w zasadzie je podtrzymują. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy mężczyźni protestują przeciw utożsamianiu homoseksualistów z kobietami i wyliczają (błędne) przekonania osób heteroseksualnych: nie mają „tych dni” w miesiącu, nie mają ochoty przychodzić na *baby shower*, nie kochają różowego... Mitch w końcu przerywa i zauważa, że Cam przecież kocha ten kolor, na co Cameron z wdziękiem odpowiada, że to różowy kocha jego. Podobnie jest i wówczas, gdy Tucker oburzony komentuje, że nie nosi sukienek, tylko koszule nocne, a Mitch dodaje, że są one satynowe (sezon 2, odcinek 21). Zdarza się także, że ostrze kpiny wymierzone jest w gejów jako grupę społeczną – np. wówczas, gdy Cameron i Mitch czują się zawstydzeni, że odkąd są rodzicami, nie mają zbyt wiele czasu na aktywne włączanie się w życie społeczności homoseksualnej. Mężczyźni postanawiają znów przyłączyć się do organizowanej akcji protestacyjnej, ale uświadamiają sobie, że ich koledzy mają skłonność do buntowania się przeciw tak dużej liczbie spraw i zjawisk, że trudno jest im nawet ustalić, czego tym razem miałyby dotyczyć protest.

O ile Cameron wydaje się bliski stereotypowi „zniewieściałego” i uczuciowego geja, o tyle jego partner, Mitchell, jest zdecydowanie bardziej zdystansowany i poważny. Wśród najbliższych ma opinię spiętego i nieskorego ani do spontanicznych poczynąń ani do okazywania uczuć¹⁴, na dodatek pozbawionego umiejętności praktycznych i raczej tchórzliwego. Cam, choć nieco nieprzewidywalny i chwiejny emocjonalnie, daje swojemu partnerowi poczucie bezpieczeństwa i akceptacji, pozytywnie wpływając na jego samoocenę. Obserwacja Mitchella i Camerona pozwala podważyć szereg stereotypów, jakie dotyczą związków jednopłciowych. Po pierwsze, jest on trwały (tymczasem w opinii społeczeństwa tego typu relacje uznawane są za przelotne [zob. Abramowicz, Bratkiewicz 2005]), po drugie, jego fundamentem jest szczere uczucie (a nie, wyłącznie, pociąg seksualny), po trzecie, dowodzi, że pary homoseksualne dobrze sprawdzają się w roli rodziców (gdyby spróbować określić zasady, jakimi kierują się Mitch i Cam w wychowaniu Lily, można byłoby chyba odwołać się do idei rodzicielstwa bliskości), a po czwarte – że takie relacje oparte są w większym stopniu na zasadach partnerskich, niż ma to miejsce w rodzinach heteronormatywnych.

Rozważne i rezolute

Racjonalną Claire i bardzo emocjonalną Glorię, portretowane w pierwszych sezonach serialu, dzieli niemal wszystko, ale cechą łączącą te postaci jest pełnienie roli matki oraz fakt, że nie pracują one zawodowo¹⁵. O ile jednak Claire pozostaje bardzo aktywna, angażuje się w działania na rzecz swojej lokalnej społeczności (a może raczej: na rzecz swojej lokacji), stara się uczestni-

¹⁴ Powstrzymywanie się przed okazywaniem sobie czułości w przypadku Mitcha i Camerona spotkało się z krytyką ze strony fanów serii, którzy w takiej decyzji scenarzystów widzieli schlebienie konserwatywnej obyczajowości. Odpowiedzią na te zarzuty stał się 2. odcinek 2. sezonu, w którym to Mitch wyjaśnia przyczyny swojej powściągliwości, a Gloria zmusza Jaya, żeby zachęcił syna do większej otwartości.

¹⁵ Co ciekawe, do grona osób zajmujących się domem i dziećmi dołącza także Cameron; to on też jest postrzegany przez otoczenie jako ten z partnerów, który pełni w związku rolę kobiety i matki.

czyć w szkolnych wydarzeniach swoich dzieci¹⁶, odgrywa w swojej rodzinie rolę „złej policjantki” (w opozycji do Phila, który chce być „fajnym tatą”) i realizuje projekt perfekcjonistki przygotowanej na każdą okoliczność, o tyle Gloria, z pochodzenia Kolumbijka, wydaje się ograniczać do roli zawiadującej funkcjonowaniem domu, będąc tym samym znacznie mniej zestresowaną matką. Trudno się jednak dziwić: dzieci Claire i Phila są albo niezbyt bystre, a przez to nieprzewidywalne (Haley, Luke) albo nazbyt bystre i stawiające tym samym rodziców w obliczu wyzwania wychowania wybitnego dziecka (Alex). Manny jest tymczasem zdyscyplinowany, nad wyraz dojrzały i sam stanowi dla siebie najlepszego opiekuna (kiedy Gloria i Jay przygotowują się do narodzin drugiego dziecka, chłopak wyznaje, że od najmłodszych lat wiedział, że musi informować matkę, jak powinna się nim zajmować). Żona Jaya opisywana jest zarówno przez siebie samą, jak i przez inne postaci, jako typowa przedstawicielka swojej nacji: jako jedyna z całej rodziny jest religijna i dba o to, by podtrzymywać narodowe tradycje, jest „gorącokrwista”, temperamentna i gotowa, by niczym lwica walczyć o swoje terytorium i swoje stado. Jest zazdrosną matką, wierzącą w to, że syn na zawsze pozostanie przede wszystkim jej dzieckiem. Okres dorastania pociechy wiąże się dla niej z koniecznością zmierzania się z potencjalnymi rywalkami.

Gloria bywa postrzegana jako piękna, ale głupia (seksowny wygląd żony Jaya wywołuje zachwyt w mężczyznach i zazdrość w kobietach – Claire, która na co dzień nie przywiązuje zbyt wielkiej wagi do swojego image’u, odczuwa czasami dyskomfort w związku z nienagannym ubiorem i fryzurą macochy) i ta, która usidliła bogatego męża, chcąc zapewnić sobie i synowi dostatnie życie w Stanach Zjednoczonych, będących krainą

¹⁶ Claire jest kimś w rodzaju „Futbolowej Mamy” (określenie zapożyczone od Marka Penna, który nazwał tak jedną z najważniejszych, jak miało się okazać, grup wyborców w czasie kampanii prezydenckiej Clintona w 1996 roku), a rytm dnia regulują jej zajęcia szkolne i pozalekcyjne dzieci (zob. Penn, Zalesne 2011).

wiecznej szczęśliwości¹⁷. Tymczasem Gloria, jak sama wyznaje, jest znacznie bardziej błyskotliwa, gdy może wypowiadać się w swoim rodzimym języku, a uczucie, które łączy ją z Jayem jest nie tylko intensywne, ale i pozbawione wyrachowania. I choć nie oznacza to, że kobieta nie korzysta z uciech, które daje jej majątek męża, to nie czyni jednak z wydawania pieniędzy swojego hobby.

Jak nas widzą...

Bohaterowie portretowani we *Współczesnej rodzinie* są przedstawicielami amerykańskiej klasy średniej. Mieszkają na przedmieściach, wykonują szanowaną i dobrze płatną pracę, a trudności ekonomiczne zdają się ich omijać nawet w czasach kryzysu. Nie bez znaczenia dla odbioru serialowych postaci są posiadane przez nich dobra materialne: zaświadczały one nie tylko o statusie społecznym, ale i o światopoglądzie czy pełnionych rolach społecznych. Rodzina Jaya i Glorii mieszka zatem w luksusowej willi, w której próżno szukać dowodów na to, by należała do starszego pana. Zamiast przedmiotów o wartości sentymentalnej, znajdziemy raczej designerskie, a całość wydaje się urządzona przez architekta wnętrz. Jednym z ważnych elementów tej posiadłości jest basen – można zaryzykować nawet stwierdzenie, że posiadanie tej atrakcji jest dla Jaya przekleństwem i błogosławieństwem w jednym – nie zawsze przecież ma ochotę przyjmować nieproszonych gości, a obiekt ten zapewnia mu w upalne dni wzmożone zainteresowanie wnuków i dzieci.

Inaczej prezentuje się dom Claire i Phila – to on przywołuje na myśl skojarzenia z typowym amerykańskim przedmieściem. Centralne miejsce zajmuje w nim kuchnia, w której bohaterowie nie tylko gotują i spożywają posiłki, ale też rozmawiają. Dom ma kilka wad – od drobnych (problemy z uszkodzonymi schodami), po takie, które utrudniają życie mieszkańcom (zbyt

¹⁷ Wątek mieszkańców Ameryki Południowej jako tych, którzy wiedzą ubogie życie i marzą, by przenieść się do USA, powraca w serialu wielokrotnie. Osobą, która najczęściej formułuje komentarze z tym związane, jest Jay, który – na przykład – zabierając Manny'ego na pole golfowe stwierdza: „I tak by chodził za mną jakiś Latynos” (odcinek 3., sezon 3.).

mała powierzchnia powoduje, że Haley i Alex muszą mieszkać w jednym pokoju, co skutkuje szeregiem konfliktów).

Jeszcze inaczej wygląda mieszkanie Mitchella i Camerona: zajmują oni jedno piętro w niewielkim domu, marząc jednocześnie o tym, by stać się właścicielami całego budynku. I choć ich życiowa przestrzeń nie należy do szczególnie rozległych, dokładają wszelkich starań, by wypełniały ją przedmioty świadczące o ich doskonałym guście. Nadmierna dbałość o estetykę jest niejednokrotnie źródłem komizmu – na przykład wówczas, gdy mężczyźni przeżywają katusze, bojąc się, że ktoś zniszczy (bardzo niepraktyczną) kanapę od znanego projektanta.

Oprócz nieruchomości, dość interesującym źródłem wiedzy o bohaterach są też pojazdy, którymi się poruszają. I choć należy w tym miejscu zachować dużą dozę ostrożności z uwagi na fakt, że sporo w tym względzie mają przecież do powiedzenia producenci dbający o umowy ze sponsorami, to można zaryzykować stwierdzenie, iż samochody mają też znaczenie symboliczne. Nie wydaje się raczej przypadkiem, że Mitchell, prawnik zajmujący się kwestiami ekologicznymi, jeździ hybrydowym Priusem, uznawanym za przykład samochodu przyjaznego środowisku. A jeśli dodamy do tego stereotyp geja jako postaci żyjącej w zgodzie z naturą i angażującej się w obronę przyrody, to wydaje się, że mamy do czynienia z *product placement* szytym na miarę¹⁸.

Toyota nie poprzestała na jednym produkcie lokowanym w przestrzeni serialu – także rodzina Dunphyh (z Claire za kierownicą) jeździ autem tej marki, ale tym razem jest to Sienna (model ośmioosobowego vana przeznaczanego na rynek amery-

¹⁸ Omawiany serial ze względu na swoją „wielotargetowość”, jest bardzo popularną produkcją wśród potencjalnych reklamodawców. Twórcy *Współczesnej rodziny* zapewniają, że bardzo uważnie przyglądają się wszystkim składanym ofertom i decydują się na lokowanie tylko takich produktów, które będą współgrały ze scenariuszem. *Product placement* obecny w serii ma jednak różne oblicza – obok całkiem ciekawie wplecionych reklam określonych towarów (które bywają zresztą czasem i osią fabularną całego epizodu – produkty Apple, Toyota), pojawiają się i takie, które mogą razić brakiem pomysłu na dostosowanie oczekiwań sponsora do wymagań, jakimi rządzi się sitcom (ciastka Oreo), zob. m.in. Erik 2014, Steinberg 2012.

kański), natychmiast przywodząca na myśl pojazd dedykowany wielodzietnej rodzinie. Phil, jako aktywny zawodowo i zwolniony, przynajmniej na ogół, z obowiązku podwożenia dzieci do szkoły, na co dzień porusza się Fordem Taurusem, a swojej córce kupuje Toyotę Corollę¹⁹.

Jay i Gloria, jako najlepiej sytuowani i nieograniczeni koniecznością kierowania się w swoich wyborach konsumenckich pragmatyzmem, mogą pozwolić sobie na samochody bardziej luksusowe i mniej praktyczne – jeżdżą zatem Audi A8 albo Mercedesem ML. Kiedy twórcy serialu chcą zabawić się stereotypem związanym z „kryzysem wieku średniego”, Jay – ku niezadowoleniu swoich dzieci – kupuje nowe auto, które, jak przystało na popkulturowe wzorce związane z tym schematem, musi być kabrioletem. Podobnie zresztą rzecz się ma i z Philem, który decyduje się na zakup sportowego Porsche, jednak dość szybko się go pozbywa, bo samochód okazuje się zbyt niepraktyczny.

... czyli jednak morał?

Stereotypy i pewne schematy, które wykorzystują scenarzyści *Współczesnej rodziny*, pełnią różnorodne funkcje. Niektóre z nich pozwalają na dość szybkie dokonanie rozpoznań przez widzów, którzy nie muszą nawet śledzić akcji serialu, by orzec coś o bohaterach: Gloria mówi głośniejszym głosem niż inne postaci, posługuje się dziwną odmianą angielszczyzny, a zatem nie mieszka w Stanach Zjednoczonych od zawsze; Cameron nosi ubrania w pastelowych barwach, żywo gestykuluje, jest nad wyraz ekspresyjny, więc wzbudza skojarzenia z homoseksualną mniejszością, Alex – córka Claire i Phila – nosi okulary, nie poświęca zbyt wiele uwagi swojemu wyglądowi, widzujemy ją z książką, czyli jest typem kuzynki itd.

¹⁹ Interesującym zabiegiem marketingowym było wykorzystanie serialowych postaci do stworzenia przez koncern narracji uświadamiającej potencjalnym klientom, że reklamowany w serialu model jest idealny dla nastolatków (Haley dostała go na swoje 21. urodziny), bo jest stylowy, komfortowy i zaawansowany technologicznie. Rodziców (reprezentowanych przez Phila) miałyby z kolei cieszyć fakt, że można go kupić w przystępnej cenie i jest bezpieczny oraz niedrogi w utrzymaniu (Siviglia 2015).

Inny rodzaj stereotypów pozwala na „odczarowanie” uprzedzeń, z którymi stykamy się jako członkowie kultury o określonym systemie zachowań uchodzących za odpowiednie: Cameron, owszem, wykazuje skłonność do histeryzowania, która przypisywana bywa gejom, ale jest ona dowodem na to, że bohater jest szczery i uczuciowy; Claire bywa irytująca w swoim nadmiernym dążeniu do bycia idealną wersją samej siebie, pani domu z przedmieść, ale jej postawa okazuje się zbawienna wtedy, gdy trzeba zapewnić rodzinie poczucie bezpieczeństwa i stałości; Jay bywa uprzedzonym homofobem, ale jego postawa okazuje się wyrazem braku akceptacji dla samego siebie i swoich ograniczeń w okazywaniu uczuć.

Można zarzucać *Współczesnej rodzinie*, że tylko pozornie jest nowoczesna, bo tak naprawdę umacnia tradycyjny podział ról w społeczeństwie, bo zdaje się podważać wiarę w istotność innych relacji niż rodzinne (bohaterowie prawie nie mają życia „poza rodziną”), bo jest za mało odważna w portretowaniu homoseksualistów jako partnerów itd., ale można też zaryzykować twierdzenie, że scenarzyści decydują się na zasadę małych kroków i zamiast szokować widza nowym stylem zachowań bohaterów, starają się obrócić w żart wszystko to, co stoi na drodze do wzajemnego zrozumienia i akceptacji.

Małgorzata Major i Justyna Bucknall-Hołyńska (2014) we wstępie do *Władców torrentów*, pisały, że nikt nie jest na tyle naiwny, by oczekiwać od telewizji dostarczania prawdy o rzeczywistości. I być może miały rację. Nie oznacza to jednak, że jako odbiorcy nie mamy też świadomości, że to właśnie telewizja, jak zauważył Henry Jenkins, odgrywa istotną rolę „w kształtowaniu naszych politycznych i kulturowych poglądów” (Grela 2011: 43), a jej perswazyjny potencjał trudny jest do przecenienia. Niezręcznie jest zatem udawać, że wszystkie odcinkowe opowieści służą wyłącznie zadośćuczynieniu naszej potrzebie relaksu i zasmakowania tego, co nieznane.

Jeśli przyznamy rację Barbarze Szczekała, widzącej w interesującym mnie serialu produkcję postironiczną²⁰, której każdy odcinek „kończy się epilogiem, który jest pochwałą tradycyjnych rodzinnych wartości w wydaniu tytułowego nieheteronormatywnego i wieloetnicznego patchworku” (Szczekała 2014: 192), to będziemy mogli zaryzykować także tezę, że o sukcesie omawianego serialu decyduje nie tyle jego „nowoczesność”, ile umiejętność wzbudzania nostalgii za bohaterami, z którymi możemy się utożsamiać i których doświadczenia pozwalają nam wierzyć, że gotowi jesteśmy wznieść się ponad ograniczające stereotypy i uprzedzenia.

Bibliografia:

- Abramowicz Marta, Bratkiewicz Agnieszka, 2005, *Jestem gejem. Jestem lesbijką. Komu mogę o tym powiedzieć?*, Warszawa.
- Chlewiński Zdzisław, 1992, *Stereotypy: struktura, funkcje, geneza. Analiza interdyscyplinarna*, w: *Stereotypy i uprzedzenia*, red. Zdzisław Chlewiński, Ida Kurcz, s. 7-28.
- Erik, 2014, *Product placement slideshow: Modern Family season 5*, „Brands & Films”, <http://brandsandfilms.com/2014/06/product-placement-slideshow-modern-family-season-5/> [dostęp: 10.12.2015].
- Giddens Anthony, 2008, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. Ewa Klekot, Kraków.
- Grela Szymon, 2011, *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 32-46.
- Hardyment Christina, 1999, *Rodzina*, tłum. Karolina Bober, Warszawa.
- Kwak Anna, 2005, *Rodzina w dobie przemian. Małżeństwo i kohabitacja*, Warszawa.
- Łuczaj Kamil, 2013, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „Interalia. Pismo poświęcone studiom queer”, nr 8, s. 146-158.

²⁰ Produkcjom postironicznym blisko jest i do innego, zyskującego obecnie na popularności zjawiska, jakim jest nurt nowej szczerości (*New Sincerity*), „którego wyznacznikami są – jak wskazuje Barbara Szczekała – autentyczność, emocjonalność i bezpośredniość” (2014: 200).

- Major Małgorzata, Bucknall-Hołyńska Justyna, 2014, *Wstęp*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska, s. 7-9.
- Myślicki Mateusz, [b.d.], *Gatekeeperzy dyskursów społecznych – tematy kontrowersyjne i tabu w serialach*, [https://www.academia.edu/20108590/Gatekeeperzy dyskurs%C3%B3w spo%C5%82ecznych tematy kontrowersyjne i tabu w serialach](https://www.academia.edu/20108590/Gatekeeperzy_dyskurs%C3%B3w_spo%C5%82ecznych_tematy_kontrowersyjne_i_tabu_w_serialach) [dostęp: 12.02.2016].
- Penn Mark J., Zalesne E. Kinney, 2011, *Mikrotrendy. Małe siły, które niosą wielkie zmiany*, tłum. Katarzyna Sobiepanek-Szczęśna, Warszawa.
- Siviglia Spencer, 2015, *Modern Family welcomes the Toyota Corolla!*, „Toyota of Clermont Blog”, <http://blog.toyotaofclermont.com/2015/modern-family-welcomes-toyota-corolla/> [dostęp: 10.12. 2015 r.].
- Slany Krystyna, 2002, *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Kraków.
- Steinberg Brian, 2012, *Many Brands Bid for Product Placement on 'Modern Family,' but So Few Make It*, „AdvertisingAge”, <http://adage.com/article/media/brands-products-modern-family-make/232271/> [dostęp: 10.12.2015 r.].
- Szczekała Barbara, 2014, „Płakałem na »Ukrytej prawdzie«”. *Współczesny serial a postironia*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła, Olsztyn, s. 190-203.
- Szlendak Tomasz, 2011, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Warszawa.
- Wojciszke Bogdan, 2004, *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa.

Magdalena Ochmańska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Komiks serialem – kryzys twórczy, powiew świeżości czy znana procedura?

Abstrakt:

Celem niniejszego artykułu jest próba odnalezienia odpowiedzi na pytanie, czy fakt powstawania seriali bazujących na komiksach jest objawem kryzysu twórczego, odkryciem nowego źródła inspiracji czy może procedurą stosowaną od dłuższego czasu z zamiarem przyciągnięcia czytelnika przed ekran. W wyniku analizy danych, dotyczących dwóch najpopularniejszych amerykańskich wydawnictw, Marvel i DC Comics, stwierdzić można, że serial oparty na komiksie jest od dawna obecny w telewizji, jednak nie jest to czysto odtwórcze wykorzystanie gotowego dzieła.

Słowa kluczowe:

komiks, serial, Marvel, DC Comics

1. Wprowadzenie

1.1 Od swojego powstania w formie zbliżonej do obecnej¹, rynek komiksów rozrósł się do ogromnego i arcyprężnego przemysłu, który nie skupia się wyłącznie na tworzeniu nowych utworów literackich. Wielomilionowe zyski przynosi rozbudowany *merchandising* powiązany z postaciami wykreowanymi w danym wydawnictwie – różnego rodzaju gadżety codziennego użytku, koszulki, gry, plakaty, figurki, itd. Bolter i Grusin (1999: 68) twierdzą, że taka jest natura przemysłu rozrywkowego – dziecko ma oglądać serial z Batmanem, mając na sobie ubranie z Batmanem, z figurką Batmana na kolanach i jedzeniem zapakowanym w papier z Batmanem. Znaczne profity generuje także widownia przed

¹ Obecna forma komiksu ukazała się na rynku w XIX wieku (Sabin 1996: 11).

ekranem, małym czy kinowym, która z chęcią śledzi losy znanych (lub nie) bohaterów.

W kontekście niniejszych rozważań, ważne jest, aby już na wstępie nakreślić podstawową różnicę między czytelnikiem komiksu a widzem serialu opartego na komiksie. Ten pierwszy może być równocześnie tym drugim – jest to częste, gdyż oddany fan danej serii komiksowej prawdopodobnie usiądzie przed telewizorem, żeby obejrzyć przygody swoich ulubionych postaci w mniej statycznej formie, analizować podobieństwa i różnice w kreacji i fabule. Taki odbiorca wie, że ogląda adaptację danego utworu literackiego, przez co ma pewne oczekiwania i może uzupełniać braki w fabule wiedzą zdobytą w innym miejscu (Hutcheon 2006: 120-121). Jednak przeciętny widz serialu, który nie jest fanem komiksu, nie zawsze jest świadom tego, co tak naprawdę ogląda. Przyciąga go nieznane, intrygujący zwiastun czy lubiany motyw, np. wątki kryminalne w *Gotham*. Powody można mnożyć w nieskończoność, ale wniosek jest jeden – taki widz nie będzie oceniał serialu przez pryzmat jego źródła inspiracji, a raczej jako dzieło samo w sobie (Hutcheon 2006: 120). Nie będzie interesowało go, czy i jak James Gordon jest przedstawiony w komiksach o Batmanie – nie dysponuje on wiedzą porównywalną z tą posiadaną przez czytelnika. Dla takiego widza ważne jest to, co widzi w serialu *Gotham*. Nie jest jednak powiedziane, że widzów nie stanie się w konsekwencji fanem komiksu. Gdy zdobędzie informacje, że *Constantine* nie jest niezależnym tworem, może sięgnąć po komiks i wciągnąć się w całą sieć powiązanych tytułów i serii.

Ogólnie rzecz ujmując, te dwie podstawowe kategorie widzów seriali opartych na komiksach nie są rozłączne. Niemniej, kierunek migracji jest zawsze zwrócony ku komiksowi, tam też sytuuje się znajomość oryginalnych losów i cech bohaterów. W erze popularności filmów kinowych, wśród których adaptacje komiksów stanowią dość zauważalną grupę, oraz bardzo rozbudowanego przemysłu rozrywkowego, trudno znaleźć osobę, która nie ma zupełnie pojęcia kim jest Batman, Joker czy Spider-Man. Dlatego powyższa klasyfikacja jest nieco sztuczna, niemniej istnieje dla niej uzasadnienie. Jako że adaptacja zawsze zmienia oryginalny zamysł autora tekstu adaptowanego, efekt widziany

w formie serialu często znacznie odbiega od treści oryginalnej. To, co widzimy, to czyjaś interpretacja².

1.2 W ramach wprowadzenia warto również wyszczególnić dwie najprostsze kategorie seriali, które nawiązują do komiksów. Zamiarem nie jest tu szczegółowe rozpatrywanie kategorii wierności adaptacji, a raczej nakreślenie ogólnych tendencji, w celu wzmocnienia wniosków końcowych.

Pierwszą ze wspomnianych kategorii jest serial, animowany czy z udziałem aktorów, będący w miarę wiernym odzwierciedleniem pewnych aspektów oryginalnego dzieła, indywidualnie w stosunku do każdego serialu. Rzeczona produkcja ma podobny (lub taki sam) zestaw bohaterów jak komiks. Fabuła i perypetie jej uczestników mogą mieć przebieg zbliżony do tych wymyślonych przez rysowników i pisarzy³. Atmosfera kreowana przez specyficzne użycie kolorów, światła, ujęć może korespondować z tą w panelach. Świadomy widz, czyli znający daną serię komiksów, z pewnością doceni taki ukłon w stronę literatury (mimo nieuniknionej krytyki najmniejszych odstępstw). Oczywiście jest, że adaptacja zawsze będzie inna – jej przygotowywanie opiera się bowiem na uproszczeniach (Hutcheon 2006: 1).

Drugą kategorią jest serial, który co prawda czerpie pewną inspirację z dzieła literackiego, ale występuje ona raczej w ilości śladowej. Skupia się na elementach nieobecnych lub jedynie epizodycznych w komiksie, rozwijając nową, oryginalną fabułę. W innych przypadkach mamy do czynienia ze zmianami estetycznymi, które w rezultacie zmieniają pierwotny zamiar twórców komiksu odnośnie do, na przykład, wizerunku postaci. Częstym trikiem wykorzystywanym do zainteresowania widza serialem jest w takim przypadku użycie konceptu znanego w danym uniwersum jako elementu tytułowego i/lub definiującego. Prawdopodobniejsze jest wtedy przyciągnięcie potencjalnego widza poprzez zaintrygowanie go.

² Ta kwestia jest często poruszana przez Lindę Hutcheon (2006).

³ Więcej szczegółów na temat zespołu opracowującego komiks Jane K. Griffin umieściła w artykule *A Brief Glossary of Comic Book Terminology* (1998).

Oczywistym jest, że powyższe kategorie nie mają sztywnych granic. Serial pierwszego typu wprowadza elementy nowatorskie w odniesieniu do oryginalnej fabuły, aby zastosować element zaskoczenia lub na nowo pobudzić ostudzone zainteresowanie widza. Z kolei drugi typ serialu może odnosić się do informacji zawartych w komiksach, być może z braku pomysłu, a może dla podbudowania samopoczucia świadomych widzów, którzy zdołają to wychwycić i będą mogli się tym odkryciem pochwalić, udowadniając swoją wiedzę ekspercką. Warto również wspomnieć o tym, że nie ma ograniczenia czy wyznacznika mówiącego, czy w danej kategorii serialu należy posługiwać się animacją czy raczej zatrudnić aktorów. W obu kategoriach znajdziemy zarówno seriale animowane (różne konwencje, ostatnio również anime), jak i te z udziałem ludzi odgrywających dane role.

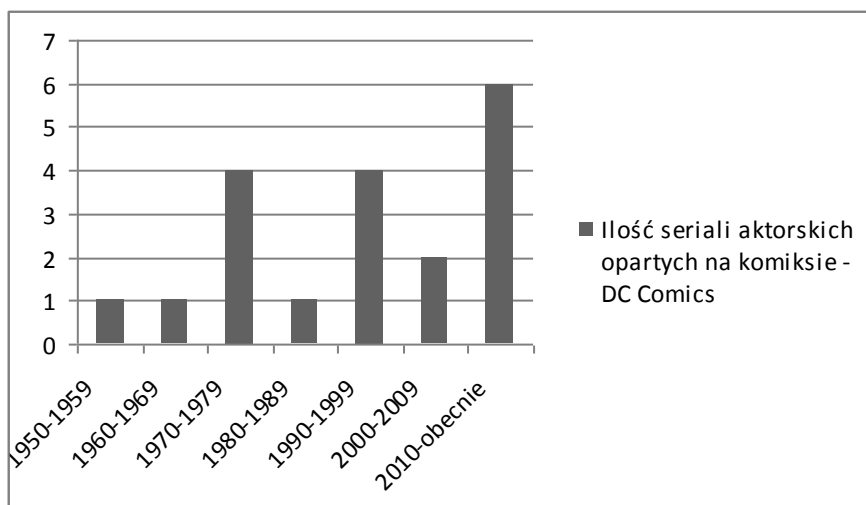
2. Analiza dorobku serialowego Marvela i DC Comics

2.1 Nie sposób zliczyć, ile wydawnictw publikuje komiksy. Wiele z nich bierze udział w przygotowywaniu seriali, które są oparte na ich publikacjach. Dlatego niniejsza analiza skupia się tylko na dwóch znanych wydawnictwach, Marvel i DC Comics, gdyż ich produkcje są bardziej znane i lepiej udokumentowane. Ponadto pozwalają na wykazanie ciekawych tendencji w doborze postaci i serii komiksowych do ekranizacji. Tabele ujęte w tej części artykułu ukazują ilościowy rozwój popularności seriali wyprodukowanych przy współpracy z tymi dwoma wydawnictwami na przestrzeni danego dziesięciolecia.

2.2.1 Seriale aktorskie, które zostały nagrane pod patronatem DC Comics, charakteryzuje zauważalna tendencja tematyczna. Obecność superbohaterów⁴ jest wręcz nieodłączną częścią serialu, choć powód można łatwo wyjaśnić. Istoty ludzkie o wyjątkowych umiejętnościach (zawdzięczanych nauce, treningowi czy genom), które przeżywają niesamowite przygody, od początku istnienia komiksu na świecie były nie tylko fantastyczną rozrywką w przystępnej formie, ale również odskocznią od codzienności. Ludzie pragnący czegoś więcej w życiu, niezadowoleni ze swoich osią-

⁴ Jednym z pierwszych szeroko znanych superbohaterów komiksu jest Superman, który powstał w latach 40. XX wieku (Sabin 1996: 57).

gnieć, chcący żyć bez ograniczeń – można mnożyć opisy fanów tego typu komiksu. Nie chodzi bynajmniej o ludzi nieszczęśliwych, raczej o tych potrzebujących wzoru, inspiracji, motywacji⁵. Superbohater nie łamie swoich zasad moralnych, nie cofa się przed odpowiedzialnością, osiąga coraz to nowe szczyty swoich możliwości – staje się ideałem, do którego warto dążyć. Ważnym faktem jest również to, że komiksy o superbohaterach poruszają tematykę bliską czytelnikowi – samotność, istnienie Boga, sytuację polityczną, itd. (Karczewski 2013: 47). Pomijając rozważania na temat historycznych zawiłości genezy tego typu bohatera utworu, można uogólnić, że są to powody, dla których komiksy o ich przygodach były i są popularne⁶. Przekłada się to na realizację wielu seriali satysfakcjonujących odbiorców.



Wykres 1. Ilość seriali aktorskich opartych na komiksie – DC Comics
(Źródło: www.dccomics.com/tv)

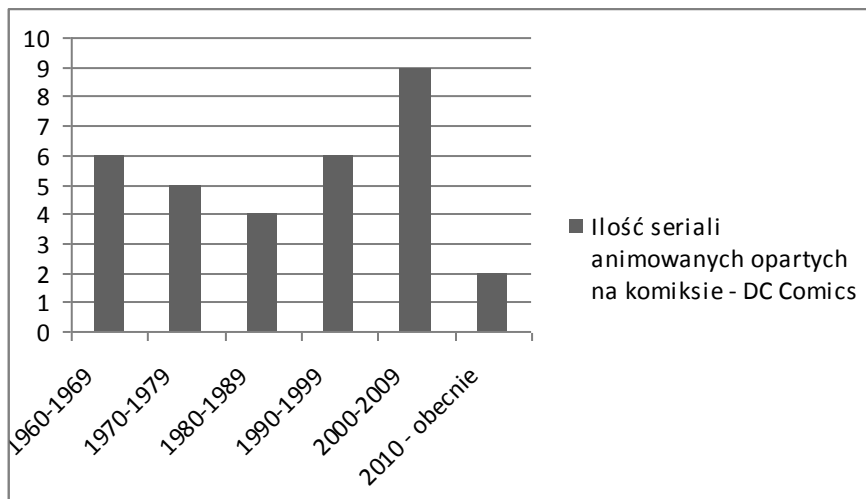
⁵ Powody, dla których dorośli czytelnicy sięgają po komiksy, są szerzej omówione w *Adult Fans of Comic Books: What They Get Out of Reading* (Botzakis 2009).

⁶ Motywacja do czytania komiksów ma wiele innych wymiarów, np. dojrzewanie bohatera razem z czytelnikiem – to kreuje ogromnie silną więź emocjonalną (Botzakis 2009: 50). Może to być wykorzystane przez twórców seriali.

Kolejną ciekawą tendencją, jaką można zauważyć, koncentrując się na tytułach tych seriali, jest wybór konkretnych postaci jako punktów odniesienia. Batman jest jednym z popularniejszych bohaterów. Seriale, które nawiązują do jego postaci to chociażby najnowszy *Gotham*, który co prawda nie skupia się na samym superbohaterze tak bardzo jak *Batman* z lat 60., ale silnie nawiązuje do motywów doskonale znanych fanom Mrocznego Rycerza. Popularność Batmana można częściowo przypisać jego umiejętnościom walki, wykorzystaniu nauki do wyższych celów oraz twardemu kodeksowi moralnemu. Warto wspomnieć, że przygody Supermana z lat 1952–1958 uznaje się za pierwszy serial oparty na komiksie (ta postać również jest bohaterem wielu późniejszych adaptacji). Ten bohater z kolei zyskał fanów dzięki pozaziemskiemu pochodzeniu i, jak chyba każdy superbohater, podwójnej tożsamości. Jednak w przeciwieństwie do Batmana, Superman na co dzień pracuje jak zwykły, szary człowiek. To dodatkowo pobudza utożsamianie się czytelników z komiksem. Flash również zasłużył na swoje miejsce na ekranie telewizyjnym, stając się bohaterem 2 seriali o tym samym tytule (*Flash*) w odstępie 24 lat.

DC Comics nagrywa seriale aktorskie z różną skutecznością. Są takie, które nie trwają dłużej niż 2 lata (np. pierwszy serial o Flashu emitowany w latach 1990–1991) lub zostają zawieszone po jednym sezonie (jak *Constantine*). Są też seriale bardziej popularne, jak *Tajemnice Smallville*, emitowane przez niemal 10 lat, również w Polsce. DC Comics stawia obecnie dość mocno na tego typu produkcje, wspierając tworzenie kolejnych sezonów *Arrow*, *Gotham*, *Flash* czy *iZombie*.

2.2.2 Seriale aktorskie to nie jedyny wkład DC Comics w tę gałąź przemysłu rozrywkowego. 46 seriali animowanych na przestrzeni niecałych 60 lat to dość znaczny dorobek. Tutaj też można zaobserwować skłonności twórców do faworyzowania pewnych postaci z olbrzymiego uniwersum wydawnictwa.



Wykres 2. Ilość seriali animowanych opartych na komiksie – DC Comics
(Źródło: www.dccomics.com/tv)

Na początku warto jednak odnotować fakt, że serie animowane zostały wyprodukowane niemal 15 lat po serialach z udziałem aktorów⁷. Przyczyna leży w rozwoju kinematografii – dopiero późniejsze lata przyniosły technologię odpowiednią do pokazania obrazków narysowanych i z definicji statycznych w formie dynamicznej⁸. Niemniej jednak, od razu wypuszczono większą ilość produkcji (6) niż w przypadku seriali aktorskich (1)⁹.

Znaczny wzrost popularności seriali animowanych odnoszących się do komiksów przypada na lata 2000–2009. Nigdy nie wyprodukowano tylu seriali aktorskich, a w odniesieniu do omawianych animacji nigdy wcześniej nie zanotowano takiego popytu. Warto również zauważyć, że jedynie w ostatnim okresie wi-

⁷ Pierwszy serial aktorski oparty na komiksie wyemitowano w 1952, a animowany w 1966.

⁸ Efekty specjalne na miarę adaptacji komiksu są tworzone klatka po klatce (Hutcheon 2006: 62).

⁹ Jeden serial aktorski został wyemitowany przez DC Comics w okresie 1950–1959 i jeden w latach 1960–1969. Wynik pozostaje bez zmian w zależności od tego, czy odniesiemy się do początku danego typu serialu, czy przedziału czasowego.

doczny jest spadek liczby przygotowywanych produkcji animowanych. Do roku 2010 seriale animowane nawiązujące do komiksów DC Comics cieszyły się dość stabilnym popytem.

Popularność nie szła jednak w parze z długim czasem emitowania tych seriali. Niektóre trwały do roku (np. *Super Friends*, *The New Adventures of Batman*), większość kilka lat. Żaden serial jednak nie trwał dłużej niż 4 lata¹⁰. Można spekulować, że serial animowany jest na tyle zbliżony wizualnie (poza oczywistą statycznością obrazu) do komiksu, że nie jest produktem ukazującym superbohaterów w nowatorski sposób. Kolejnym powodem może być publiczność – starsi raczej nie będą zbyt oddanymi widzami seriali animowanych, a młodzi często zmieniają upodobania i podnoszą wymagania co do przygód, grafiki, itd. Takie podejście publiczności przekłada się na niską oglądalność, a ta z kolei na rentowność danego serialu. Prawa rynku są brutalne – to, co się nie sprzedaje dobrze, zostaje zdjęte z anteny jako nieopłacalna inwestycja.

W gronie bohaterów, którzy zdominowali ten obszar, znajdują się członkowie Ligi Sprawiedliwych, a w szczególności Superman, Batman i Aquaman. Nie jest to zaskoczeniem, gdyż powody ku temu są zbieżne z tymi wymienionymi w poprzedniej części pracy. Superbohaterowie zawsze przyciągali i przyciągają zarówno widzów, jak i czytelników. Ponadto, dają ogromne możliwości dotyczące kreacji postaci. Istota, która nie ma tylu słabości, co zwykły człowiek, może przechodzić przez rozmaite wymyślne próby. Nawet w przypadku porzucenia koncepcji odtwarzania fabuły komiksowej, twórcy mają ogromne możliwości kreowania sytuacji, które zaskoczą widza i pobudzą jego ciekawość. A ciekawość kolejnych przygód lub rozwiązania obecnych perypetii bohatera to dźwignia zainteresowania, szczególnie jeśli nie przypominają one życia codziennego docelowej publiczności.

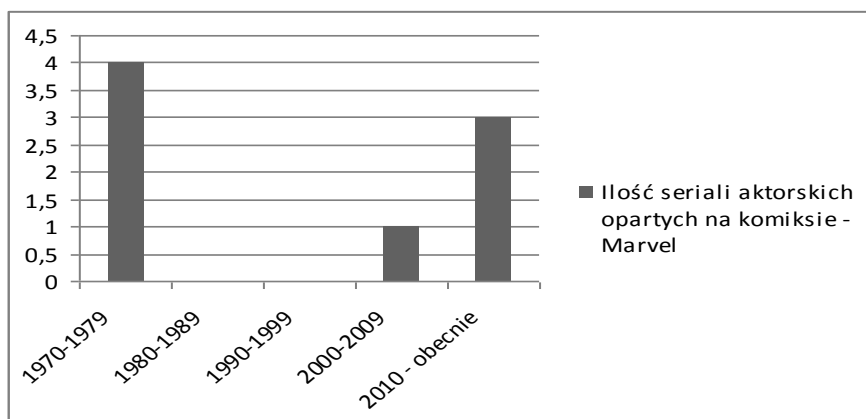
2.2.3 DC Comics pokusił się o bardzo ciekawe posunięcie związane z zapewnieniem sobie widowni podczas wyświetlania filmów w kinach. W latach 1941–1952 wyprodukowano 10 seriali kino-

¹⁰ Rekordziści to *The New Adventures of Superman* (1966–1970), czyli pierwszy serial animowany DC Comics, i *Superman* (1996–2000).

wych – tematyka skupiała się głównie na superbohaterach, ale fakt podzielenia danej historii na części miał na celu podniesienie napięcia i wzbudzenie emocji widzów. Poprzez możliwość bardziej szczegółowego przedstawienia perypetii postaci, serial kinowy zwiększał emocjonalne przywiązanie widza. Z racji tego, że te serie były wyświetlane w kinach, niniejszy artykuł nie obejmuje ich w chronologii seriali telewizyjnych.

2.3 Przejdźmy teraz do analizy seriali opartych na komiksach Marvela. Odnajdujemy tu również serie animowane oraz te nagrane z udziałem aktorów. Jest ich jednak mniej niż w przypadku omówionego wcześniej wydawnictwa DC Comics, ponadto Marvel wszedł na rynek seriali ponad dekadę później.

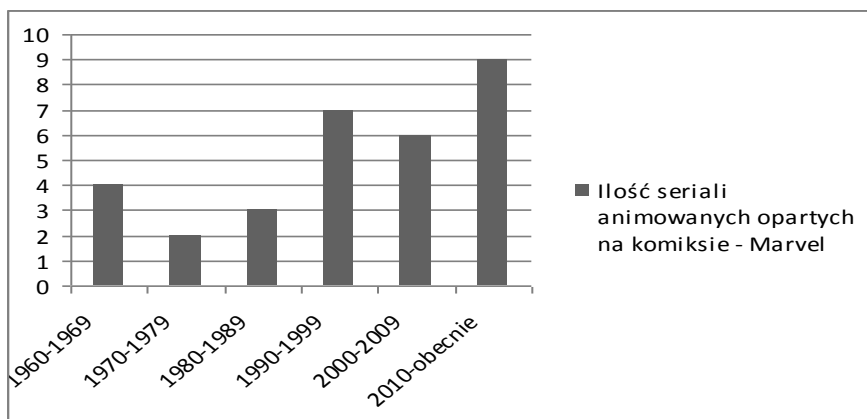
2.3.1 Seriali aktorskich jest bardzo niewiele – zaledwie 8 na przestrzeni blisko 40 lat. Powody takiej sytuacji mogły być przeróżne, ale najbardziej prawdopodobnym jest taki, że serial aktorski jest droższy w produkcji. Koszty zatrudnienia ekipy, aktorów, scenografia, itp., są dużo wyższe, niż całościowe koszty wyprodukowania serialu animowanego. Ponadto, nie ma gwarancji zwrotu tych kosztów. Można również zauważyć fakt zupełnego braku seriali aktorskich w latach 1980–2000. W przypadku tego wydawnictwa można pokusić się o następującą interpretację – dwa wielkie centra komiksowe na jednym obszarze musiałyby zacięcie walczyć o dominację, dlatego Marvel zwrócił się raczej ku nagrywaniu filmów, serie aktorskie zostawiając jako niewielką część projektów przedsiębiorstwa.



Wykres 3. Ilość seriali animowanych opartych na komiksie – Marvel
(Źródło: www.marvel.com/tv/all)

W kwestii najpopularniejszych postaci seriali aktorskich Marvela niewątpliwie dominuje Spider-Man. Jednak 3 serie poświęcone temu bohaterowi w latach 70. nie były produkowane dłużej niż 3 lata. Późniejsze serie zdają się być powiązane z sukcesem filmów kinowych produkowanych pod patronatem Marvela. Powstanie *Pokolenia mutantów* można odnieść do sukcesu filmów z serii *X-Men*, mimo oczywistej różnicy w „genezie” mutantów. Natomiast *Agenci T.A.R.C.Z.Y.* i *Agentka Carter* są dość oczywistym rozwinięciem pewnych historii podjętych w filmach związanych z Avengersami, również tych, które nie odnoszą się bezpośrednio do działalności postaci jako członków grupy.

2.3.2 Nieco lepiej przedstawia się dorobek Marvela w przypadku seriali animowanych. Rozpoczęto ich emitowanie w tym samym roku, w którym uczyniło to DC Comics i, tak samo jak rywal, początkowo nagrano i wyemitowano 2 serie tego rodzaju. Ostatecznie, 32 serie animowane przy ponad 40 wyprodukowanych przez DC Comics to dobry wynik, niemal porównywalny.



Wykres 4. Ilość seriali animowanych opartych na komiksie – Marvel
(Źródło: www.marvel.com/tv/all)

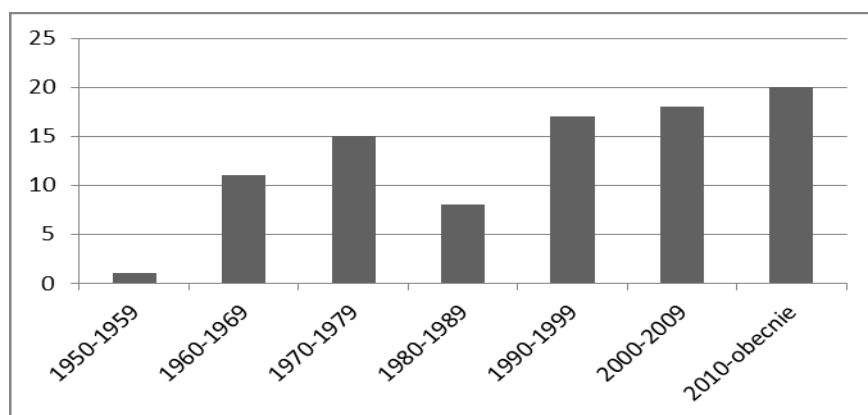
Zauważalne jest również powiązanie tematyczne z filmami. Po roku 2010 większość seriali animowanych eksploruje wątki związane z *Avengers*, czyli jednym z najbardziej kasowych filmów Marvela. X-Meni również doczekali się swoich seriali animowanych, jednak zastanawia fakt przygotowania aż 2 seriali o tej tematyce w czasie zbliżonym do emisji popularnych filmów kinowych. Poza wyżej wspomnianymi grupami bohaterów, Spider-Man jest postacią, która w serialach animowanych zyskała dużą

popularność. 8 seriali, czyli niemal $\frac{1}{4}$ całości, ukazuje przygody tego dość specyficznego superbohatera. Jest to znaczące ze względu na statystykę – pojedyncza postać zainspirowała do stworzenia porównywalnej ilości seriali animowanych, co grupa niesamowitych superbohaterów działających jako zespół (co teoretycznie daje większe możliwości kreacji i układania fabuły).

Ciekawym zabiegiem Marvela jest zrealizowanie kilku projektów kierowanych do bardzo specyficznej grupy odbiorców – fanów kultury japońskiej. Seria 4 seriali pod głównym tytułem *Marvel Anime* (podtytuły to *Iron Man*, *Blade*, *Wolverine*, *X-Men*) miała na celu przyciągnięcie tej grupy ludzi przed ekrany. Zabiegi zastosowane w tych projektach są zdecydowanie godne uwagi – zmiany wprowadzone chociażby w wyglądzie i rysowaniu postaci stanowią ciekawy materiał badawczy. Seriale te były jednak emitowane wyłącznie w latach 2011–2012, ku rozżaleniu tej części publiczności, którą zdołały przyciągnąć.

3. Wnioski

3.1 Łącznie oba wydawnictwa uczestniczyły w produkcji znacznej liczby seriali telewizyjnych – 90 dzieł na przestrzeni niecałych 65 lat. Pamiętać należy, że poniższa tabela zawiera dane dotyczące jedynie Marvela i DC Comics, nie biorąc pod uwagę innych świetnych wydawnictw, które również mają swój udział w rynku, jak chociażby Dark Horse.



Wykres 5. Ilość seriali telewizyjnych opartych na komiksie – łącznie Marvel i DC Comics

(źródło: www.dccomics.com/tv, www.marvel.com/tv/all)

Nie sposób obiektywnie i naukowo określić, czy 90 seriali to dużo. W odniesieniu do ogółu, czyli setek seriali nagranych w tym okresie, jest to niewiele. Z drugiej strony, statystyczne niemal 1,5 serialu wyprodukowanego rocznie to dobry wynik w odniesieniu do relatywnie wąskiej grupy, jaką są serialowe adaptacje komiksów. Historia seriali opartych na komiksie jest stosunkowo krótka, jeśli porównać ją z historią samego komiksu, początki której sięgają średniowiecza (Sabin 1996: 11). Odnosząc się jednak do momentu powstania pierwszego serialu telewizyjnego, owe 65 lat wydaje się być znacznym okresem. Mimo tak niejasnej sytuacji i braku jednoznacznego punktu odniesienia, można jednak stwierdzić, że tworzenie seriali inspirowanych komiksem nie jest czymś nowatorskim, nowym źródłem pomysłów. Ponadto, powtarzalność tematyczna na przestrzeni lat pokazuje, że z obszernych uniwersów wybiera się te postacie, które w ogólnym rozliczeniu przyniosą największe korzyści finansowe w aktualnych warunkach.

Nie można natomiast jednoznacznie stwierdzić, że serialowe adaptacje komiksów to wynik znanego proceduru. Gdyby tak było, prawdopodobnie tych seriali powstałoby więcej i zakres występujących postaci znacząco by się rozszerzył. Widz miałby również większą świadomość tego, że ogląda adaptacje komiksów. Jednym z możliwych powodów takiej sytuacji jest niska opłacalność seriali bazujących na komiksie objawiająca się w krótkim czasie emisji.

Kryzys twórczy jest dość kontrowersyjnym określeniem, w środowisku artystycznym stwierdzenie, że ktoś przeżywa kryzys twórczy, jest często odbierane jako obelga. Celem tego artykułu nie jest oburzenie filmowców – adaptacja dzieła literackiego wymaga kreatywnego podejścia do tematu. Specyfika komiksu samego w sobie wymaga sporej dozy artyzmu i otwartego umysłu, a skupienie na popularnej literaturze wcale nie musi oznaczać stagnacji. Jest to odpowiedź na potrzeby rynku. Adaptacja komiksu nie jest kryzysem twórczym, a raczej wyzwaniem dla kreatywności ludzi pracujących w przemyśle rozrywkowym. Pokazanie w sposób przyciągający uwagę widza sylwetki bohatera, którego wygląd jest już znany, przygody ukazane w zeszytach, a charakter określony przez twórców komiksu – to ogromnie trudne przedsięwzięcie.

W nieopublikowanych jeszcze badaniach autorki tego artykułu pojawił się wniosek, który koresponduje również z wnioskami płynącymi z niniejszych rozważań. Porównując jedną z serii komiksów o Ghost Riderze zauważono, że postać wykreowana w filmie to fuzja kompetencji różnych postaci z różnych serii, zebranych w kategorii komiksów opowiadających o losach wspomnianego bohatera, oraz sporej dozy kreatywności zespołu tworzącego film, gdyż niektóre elementy fabuły nie miały miejsca w pierwowzorze. Sytuacja seriali opartych na komiksie jest analogiczna – praca czysto odtwórcza nad takim materiałem dałaby marne skutki, dlatego bogata wyobraźnia osób odpowiedzialnych za całokształt jest niezbędna do przygotowania ciekawego, intrygującego i wciągającego produktu końcowego, który oparty jest na unikatowym dziele w skali literatury – efekcie styku słowa i obrazu.

Bibliografia:

- Bolter Jay David, Grusin Richard, 1999, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge.
- Botzakis Stephen, 2009, *Adult Fans of Comic Books: What They Get Out of Reading*, „Journal of Adolescent & Adult Literacy”, tom 53, zeszyt 1, s. 50-59.
- Griffin Jane K., 1998, *A Brief Glossary of Comic Book Terminology*, „Serials Review”, tom 24, zeszyt 1, s. 71-76.
- Hutcheon Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York.
- Karczewski Kacper, 2013, *More than just Iron Man: A Brief History of Comic Books and Graphic Novels*, „Crossroads. A Journal of English Studies”, tom 3, s. 47-51.
- Sabin Roger, 1996, *Comics, Comix & Graphic Novels*, Hong Kong.
- www.dccomics.com/tv [dostęp: 17.06.2015].
- www.marvel.com/tv/all [dostęp: 20.06.2015].

Justyna Bucknall-Hołyńska

Uniwersytet Szczeciński

Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali

Abstrakt:

Ekspansja amerykańskiej kultury, w tym filmu i telewizji, daje się zauważyć także na polu adaptacji obcych produkcji, takich choćby jak azjatyckie horrory czy skandynawskie seriale kryminalne. O ile jednak powszechnie zrozumiałe jest tworzenie nowych wersji nieanglojęzycznych tekstów mocno osadzonych w odległym kulturowo obszarze, o tyle zastanawiające wydaje się tworzenie remake'ów brytyjskich seriali, które cieszyły się wielkim powodzeniem na Wyspach. Zjawisko to zadziwia tym bardziej, że – jak pokazuje praktyka – dotychczas niewiele z owych remake'ów było w stanie powtórzyć komercyjne oraz społeczno-kulturowe sukcesy oryginałów (*House of Cards*, *Biuro*, *Queer as Folk*); większość okazała się mniejszą (*Mała Brytania w Ameryce*, *Kumple*, *The Inbetweeners*) bądź większą porażką (*Technicy-magicy*, *Absolutnie fantastyczne*, *Hotel Zacisze*, *An American Education*). W niniejszym artykule analizowane są przyczyny podejmowania się takich przedsięwzięć, najważniejsze zmiany realizacyjne na etapie produkcji oraz społeczny odbiór przerobionych seriali.

Słowa kluczowe:

remake, adaptacja, serial telewizyjny, brytyjskie seriale telewizyjne, amerykańskie remake'i, przekład międzykulturowy

Anglicy i Amerykanie to dwa wielkie narody,
które dzieli ten sam język.
George Bernard Shaw

Powszechnie wiadomo, że brytyjskie seriale telewizyjne – czy to komediowe, czy kryminalne – są realizowane na najwyższym światowym poziomie. Z tego też powodu od wielu lat budzą żywe zainteresowanie milionów fanów z różnych krajów, zafascynowanych ich odmiennym, indywidualnym stylem, a ostatnio także producentów zza oceanu, którzy ten styl, niezrozumiały

dla tamtejszej szerokiej publiczności, starają się dostosować do rodzimej kultury, tworząc remake'i.

Remake'iem w tym kontekście będzie więc serial amerykański zrealizowany na podstawie wcześniej wyemitowanego serialu brytyjskiego (Horton, Stuart 1998: 327). Innymi słowy, mamy tu do czynienia z audiowizualnym przekładem międzykulturowym: niełatwym, ale możliwym do przeprowadzenia dzięki relatywnemu podobieństwu tych dwóch kultur (Golka 2010: 196). Zdarzają się remake'i będące wręcz kopią poprzedniej produkcji, a więc realizujące oryginalny scenariusz bez znaczących zmian, jak w przypadku *Techników-magików*. Nazywa się je *shot-for-shot remake*¹. Dominują jednak seriale, w których zmian jest więcej, a dotyczą one najczęściej modyfikacji scenariuszowych miejsca i czasu akcji, dialogów, tematyki, charakteru postaci, a nawet tytułu, zaś w przypadku oryginalnego materiału filmowego także aktorów czy scenografii. Remake'ów podejmują się najczęściej inni niż przy pierwowzorze producenci i reżyserzy (choć zdarzają się wyjątki takie, jak *Gracepoint* – remake *Broadchurch*, z tym samym scenarzystą, reżyserem oraz odtwórcą głównej roli). Celem remake'u jest zwykle uaktualnienie treści pierwowzoru, dostosowanie jej do widza, „a dokładniej: do jego wrażliwości estetycznej, podlegającej zmianie wraz z przesunięciem szerokości geograficznej i upływem czasu”².

Remake'i brytyjskich seriali telewizyjnych odnoszących na Wyspach wielkie sukcesy są realizowane za oceanem stosunkowo często, szczególnie w ostatnich dekadach. Dowodem na to niech będzie ich imponująca lista na Wikipedii³ oraz brytyjsko-amerykański serial *Odcinki*, w którym para małżonków, a jednocześnie twórców cieszącego się powodzeniem angielskiego serialu, jedzie do Hollywood realizować jego remake i od razu natyka liczne trudności, wynikające głównie z różnic kulturo-

¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Shot-for-shot> [dostęp: 28.07.2015].

² Bartosz Kłoda-Staniecko, 2014, *Film między kulturami. Problem remake'u*, „Art Papier”, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=201&artykul=4345> [dostęp: 16.06.2015].

³ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_American_television_series_based_on_British_television_series [dostęp: 27.07.2015].

wych. Najważniejsze ze zmian adaptacyjnych ukazanych w *Odcinkach* dotyczą lokalizacji (ponure i prowincjonalne przestrzenie Wielkiej Brytanii zastępuje słoneczne Los Angeles), aktorów (starsi, mało znani, o przeciętnej urodzie zostają wymienieni na popularnych i atrakcyjnych – takich jak Matt LeBlanc i seksowna bibliotekarka), fabuły i kontrowersyjnej tematyki odnoszącej się do mniejszości (to choćby redukcja wątku lesbijskiego, zmiana profesji głównego bohatera) oraz dialogów. Serial ten pozostaje zabawną ilustracją zjawiska, jakim jest przenoszenie brytyjskich programów telewizyjnych na inny kontynent. Pokazuje, w krzywym zwierciadle, proces tego przekładu i towarzyszące mu stereotypy – przede wszystkim reprezentantów tych dwóch narodowości wraz z ich wadami oraz specyfiki tworzonych przez nich seriali (subtelnych i inteligentnych brytyjskich oryginałów oraz ich amerykańskich, słabych kopii).

Warto w tym miejscu zastanowić się, dlaczego Amerykanie tworzą remake'i anglojęzycznych przecieży, a co więcej, świetnie zrealizowanych i odnoszących sukcesy seriali telewizyjnych. Warto tym bardziej, że – jak już wspomniałam w abstrakcie – dotychczas tylko niewiele z nich było w stanie osiągnąć porównywalną popularność (*House of Cards*, *Biuro*, *Queer as Folk*); większość okazała się mniejszą (*Mała Brytania w Ameryce*, *Kumple*, *The Inbetweeners*), bądź większą porażką (*Technicy-magicy*, *Absolutnie fantastyczne*, *Hotel Zacisze*, *An American Education*). Ponadto coraz częściej zdarza się, że importowane serie prezentowane w oryginalnej formie przez takie kanały jak BBC America – np. *Sherlock* czy *Downton Abbey* – zyskują w tym kraju dużą oglądalność (Ensor 2014).

Trzeba dodać, że sama istota i funkcja remake'u, a więc dostosowanie przekazywanych treści do odmiennych kulturowo uwarunkowań widzów, nie przekonuje wielu fanów oryginalnych dzieł (o czym świadczą liczne artykuły i wypowiedzi na internetowych forach, przywoływane przeze mnie w przypisach), szczególnie tych zamieszkujących stary kontynent. Oni, po pierwsze, uwielbiają angielski humor i wysublimowane w formie serie, a po drugie, przyzwyczajeni są do czerpania z obcej kultury, z którą najczęściej są też nieźle zaznajomieni. Analiza zjawiska międzykulturowej transpozycji tych audiowizualnych

tekstów kultury pozwala jednak na zrozumienie i wyszczególnienie jego najważniejszych przyczyn.

Przede wszystkim brytyjskie produkcje (poza serialami także programy historyczne, thrillery, dramaty historyczne oparte na klasycie literatury) odnoszące na świecie wielkie sukcesy (wśród nich choćby *Latający Cyrk Monty Pythona* czy *Hotel Zacisze*) są zazwyczaj emitowane przez amerykańskie stacje (BBC America, NBC, PBS) nie zawsze dostępne szerokiej i „populistycznej” (Moylan 2014) publiczności. Zyskują raczej niewielu widzów, tak jak niemal wszystkie telewizyjne treści z importu (z wyjątkiem *Sherlocka* i *Downton Abbey*). Wypada nadmienić, że Wielka Brytania jest największym producentem oryginalnych telewizyjnych programów w Europie. Znajduje się też na drugim miejscu w świecie, po Stanach Zjednoczonych, jeśli chodzi o ich eksport (Steemers 2011: 8), a najwięcej importowanych przez USA produkcji telewizyjnych pochodzi właśnie z Wielkiej Brytanii (Steemers 2011: 2). Mimo to wąskie grono odbiorców telewizyjnych oraz użytkowników Internetu oglądających filmy online [m.in. na Netflix, iTunes, Amazon Prime Instant Video, Google Play, Hulu Plus etc., (Betters 2014)] stanowi alternatywę dla mainstreamu: niszę reprezentującą kulturę wysoką, a więc przeznaczoną dla elit z edukacyjnym, finansowym i kulturowym kapitałem (Steemers 2011: 2-3).

Taka publiczność, aczkolwiek wyjątkowa, nie zapewni wymienionym wyżej stacjom odpowiedniego zysku, a o niego w amerykańskiej, najczęściej komercyjnej telewizji chodzi (zupełnie inaczej jest w Wielkiej Brytanii, gdzie najwybitniejsze seriale powstają i są emitowane w telewizji publicznej, bez względu na wyniki oglądalności). Z dystrybucji niszowych, a tym samym nierentownych zagranicznych produkcji i z umieszczania w nich reklam (których brak w angielskich emisjach) dochód jest niewielki. Spore zyski przynosi dopiero produkcja własnych seriali. Zapewniają je, przynajmniej teoretycznie, także remake’i, szczególnie, że prywatne stacje telewizyjne dysponują sporym kapitałem i mogą podejmować ryzyko ich realizacji. Amerykańscy producenci zarabiają wszak na emisji adaptowanego serialu, prawach do dzieła, dystrybucji na DVD, sprzedaży sieciom takim jak Netflix czy zagranicznym telewizjom (jeśli amerykańska wersja okaże się dobra, sprzedaje się ją wręcz niezliczonej licz-

bie krajów – USA to wszakże od lat największy eksporter treści audiowizualnych na świecie).

Warto pamiętać, że Amerykanie od początków kina adaptują filmowe produkcje (pisze o tym np. Bartosz Żurawiecki, 2010). Tworzenie remake'ów wydaje się zatem wpisane w ich kulturę. Nie inaczej jest z serialami i programami telewizyjnymi, które przenoszone są za Atlantyk od niemal 50 lat. To zjawisko może jednak dziwić, choćby z takich powodów, jak: powszechna znajomość brytyjskich produkcji (widzowie w Stanach zazwyczaj nie mają jednak pojęcia, że to remake'i, a ich twórcy nie dbają o to, by tę wiedzę rozpowszechniać; przykładem niech będzie *House of Cards*), ten sam język oraz skala niepowodzeń ich późniejszych amerykańskich wersji (Donovan 2015).

Adaptacje filmów fabularnych czy programów telewizyjnych, w tym też seriali, niejednokrotnie odnoszą światowy sukces (*House of Cards*, *Biuro*), dlatego też Amerykanie nie zrażają się licznymi porażkami przy transpozycji brytyjskich produkcji. Nie ma niestety ustanowionych reguł i sposobów, jak skutecznie to zrobić, wiadomo jedynie, że te seriale, które mają powodzenie, zawdzięczają je głównie pomysłodawcom, autorom scenariusza i aktorom, a te, które ponoszą klęskę, zawodzą głównie przez inne czynniki, takie jak przedział czasowy czy budżet (Moylan 2014). Zatem, mimo iż przeniesienie treści z jednej kultury na inną wiąże się ze sporym ryzykiem, a wiele z tych remake'ów okazuje się nieudane, Amerykanie podejmują się realizacji kolejnych brytyjskich produkcji lub jeszcze raz tych samych (po spektakularnej porażce remake'u *Techników-magików*, do dziś wyśmiewanego przez użytkowników Internetu, w 2014 r. zapowiedziano jego ponowną przeróbkę, zob. Anders 2014). Na pewno zachętą do podjęcia wyzwania jest fakt, że w razie sukcesu twórcy remake'ów mogą liczyć na ogromne profity. Należy tu przypomnieć, że Amerykanie dysponują dużymi pieniędzmi i mogą sobie pozwolić na wyprodukowanie pilotażowych odcinków, a następnie, w razie niepowodzenia, na ich zdjęcie z anteny. Remake'i, szczególnie te udane, poza gażami dla współtwórców, reklamodawców (reklamy, lokowanie produktu), generują ogromne zyski i przynoszą upragnioną sławę.

Amerykańskie wersje brytyjskich seriali tworzone są też dlatego, że dla wielu widzów ze Stanów tylko rodzime programy

są ważne, warte oglądania i w pełni zrozumiałe. Ważne, bo pierwsze, stopień identyfikacji mieszkańców z ojczyzną jest bardzo wysoki (patriotyczne akcenty czy symbole narodowe pojawiają się w wielu ujęciach). Po drugie, zamieszkujący wielki i różnorodny pod każdym względem kraj Amerykanie nie chcą oglądać w telewizji zupełnie odmiennej kulturowo rzeczywistości, bo nie do końca znają swoją własną. Tym bardziej więc nie są w stanie wykazać się relatywizmem kulturowym niezbędnym do odbioru obcych tekstów kultury. Ten etnocentryzm sprawia, że bezpiecznie czują się towarzysząc bohaterom żyjącym w świecie podobnym do ich własnego, z którym mogą się utożsamić, a tym samym pełniej uczestniczyć w odbiorze audiowizualnego tekstu. Amerykanie chcą oglądać na ekranie rodaków i amerykańskie społeczeństwo z jego problemami. To rodzaj amerykańskiego egocentryzmu⁴. Dlatego też brytyjskie produkcje, szczególnie seriale komediowe, które bazują na satyrze i opierają się na narodowościowych stereotypach i wadach, muszą być zmieniane w procesie adaptacji tak, by dotyczyły społeczeństwa amerykańskiego wraz z jego narodowymi przyzwyczajeniami, a to oznacza sporą ingerencję w tekst scenariusza (*Absolutnie fantastyczne, Mała Brytania w Ameryce*).

Co szczególnie ważne, w rolach głównych bohaterów tamtejsza publiczność chce oglądać amerykańskich aktorów, bo ich zna i lubi, a ponadto rozumie język i akcent. Popularni amerykańscy aktorzy zawsze byli magnesem przyciągającym przed duży czy mały ekran rzeszę odbiorców, co ciekawie pokazują *Odcinki*, w których Matt LeBlanc gra znanego z *Przyjaciół* aktora, a więc samego siebie, obsadzonego w serialowej roli, do której nie pasuje. Jednakże zachowuje się i mówi tak, jak wielu Amerykanów, co w tym przypadku wydaje się dużo ważniejsze, bowiem często zdarza się, że nie rozumieją oni tego, co artykułuje

⁴ John Stratmann, 2014, komentarz do: *Why do American TV networks like to remake English-speaking (British, Australian mainly) foreign shows rather than just rebroadcasting them?*, „Quora”, <https://www.quora.com/Why-do-American-TV-networks-like-to-remake-English-speaking-British-Australian-mainly-foreign-shows-rather-than-just-rebroadcasting-them/answer/-John-Stratmann> [dostęp: 16.06.2015].

angielski aktor. Dzieje się tak głównie za sprawą nieczytelnych idiomów lub niewyraźnego akcentu (dowodem na to mogą być brytyjscy aktorzy grający w amerykańskich serialach z amerykańskim akcentem – np. David Tennant z *Broadchurch/Gracepoint* – czy, zbudowany na podobieństwie do postaci Sherlocka Holmesa, Dr House, w którego rolę wcielił się wybitny angielski aktor Hugh Laurie). Co więcej, Amerykanie traktują telewizję przede wszystkim jako rozrywkę, nie chcą więc angażować się dodatkowo, próbując zrozumieć wypowiedziane kwestie czy czytać napisy. Warto wspomnieć, że tak różnorodny pod względem dialektu, akcentu i słownictwa język Brytyjczyków niesie z sobą dodatkowe informacje o bohaterze (jego pochodzeniu, wykształceniu) i jest źródłem komizmu. Najlepszym przykładem byłby tu sitcom *Miranda*, przedstawiający tytułową bohaterkę jako reprezentantkę klasy wyższej bawiącej się tworzywem języka w niezwykle dowcipny, ale tylko dla Brytyjczyków, sposób. Jego remake, choćby tylko z tych względów, bez wprowadzenia znaczących zmian jest raczej niemożliwy.

Kolejnym powodem tworzenia nowych wersji serialu jest pragnienie Amerykanów, by poruszać się wraz z ulubionymi bohaterami po amerykańskich przestrzeniach miast, osiedli i mieszkań (Poniewozik 2014). W *Gracepoint* akcja dzieje się we wszystkim znanej – przynajmniej z mediów – Kalifornii, a nie w jakimś osobliwym i hermetycznym nadbrzeżnym miasteczku, jakim jest Dorset; w *Shameless: Niepokorni* Manchester zostaje zamieniony na Chicago, a w amerykańskiej wersji *Crackera* – na Los Angeles. Należy zauważyć, że w Stanach Zjednoczonych adres zamieszkania czy miejsca pracy jest istotnym wskaźnikiem statusu społecznego bohaterów (w Anglii to, kim się jest, określa system społeczny, nie siedziba domu czy biura), niesie więc z sobą dodatkowe znaczenia.

Równie istotne jest to, że problemy, z jakimi zmagają się serialowi protagoniści w remake'ach, są amerykańskiemu widzowi bliższe, niż treść produkcji oryginalnych. Subtelne, mocno skontekstualizowane brytyjskie seriale i zawarte w nich perypetie bohaterów nie są zrozumiałe dla szerokiej amerykańskiej publiczności. Na przykład *Dom z kart* dla wielu odbiorców w USA okazał się zbyt trudny, jeśli chodzi o zrozumienie niuansów funkcjonowania brytyjskiego parlamentu, a zatem i połowy tego,

o czym rozmawiały ekranowe postaci. Amerykanom przeszkadzała także estetyka obrazu – niedoświetlony plan, dziwne, acz urocze fryzury i ubrania aktorów. Jak pisał jeden z fanów obu wersji: „[Amerykański] *Dom z kart* może nie jest »lepszy« w żadnym calu, ale jest napisany i sfilmowany w języku, jaki rozumiem”⁵.

Amerykańskie seriale, zgodnie z tamtejszymi standardami, są o wiele dłuższe niż brytyjskie. Zapewniają zatem kilkudziesięcioosobowej ekipie realizacyjnej większe zarobki na dłuższy okres. Amerykańscy widzowie też pozostają usatysfakcjonowani, gdyż nie lubią i nie chcą kilkuodcinkowych produkcji, szczególnie jeśli zaznajomią się z głównymi bohaterami i wciągną w opowiadaną na ekranie historię. Wtedy oczekują dłuższej przyjemności czerpanej z oglądania (ich produkcje mają średnio po 22-26 epizodów w sezonie, a nie na przykład 6).

Amerykanie mają też inną wrażliwość, a przede wszystkim poczucie humoru. Angielski humor, tak trudny w przełożeniu na inną kulturę, jest wszechobecny i nieoceniony, dlatego pojawia się, w różnej dawce, nie tylko w serialach komediowych⁶, ale i dramatach. Stanowi bowiem odbicie kultury Wyspiarzy, w której wszelkie konwersacje i kontakty interpersonalne przesiąknięte są przynajmniej pewną dozą przekomarzania, droczenia się, ironii, inteligentnego dowcipu, kpiny, gry słownej, satyry, niedomówienia, żartobliwej autoironii, sarkazmu czy po prostu „wygłupów” (Fox 2007: 580).

I na koniec jeszcze jedna, fundamentalna kwestia. Amerykanie żyją w kulturze, która znacząco różni się od brytyjskiej. Jak pisał Edward T. Hall: „Nie ma dwóch innych kultur tak dalece różniących się proksemicznymi detalami, jak kultura wykształconych (w tzw. szkołach publicznych) Anglików i kultura śred-

⁵ Ethan Hein, 2013, komentarz do: *Why do American networks insist on remaking British dramas?*, „Quora”, <http://www.quora.com/Why-do-American-networks-insist-on-remaking-British-dramas> [dostęp: 16.06.2015]. Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Justyny Bucknall-Hołyńskiej – przyp. red.

⁶ O nich piszę w artykule *Źródła brytyjskiego humoru w sitcomach „Peep Show” i „Miranda”* (Bucknall-Hołyńska 2014).

nich klas amerykańskich” (Hall 2009: 194). Podstawowa rozbieżność, mająca duże znaczenie dla omawianego tematu, wiąże się m.in. z wspomnianym niskim kontekstem. Charakteryzuje się on zorientowaniem Amerykanów na bezpośredni i emocjonalny, ale jasny i precyzyjny przekaz werbalny o zwartym stylu (stąd często dosadne żarty słowne bądź sytuacyjne, w przeciwieństwie do cechującej angielskie dialogi ironii i jej pochodnych), a objawia dominacją dialogów, ewentualnie spektakularnych gagów, szczególnie w komediach. Zupełnie inaczej wygląda serialowe odbicie angielskiej kultury wysokiego kontekstu, które odznacza się subtelnym gestem, mimiką, tonacją głosu i okolicznościami wypowiedzi.

Następne kryterium różniące te dwa kraje, tym razem dostrzeżone i sformułowane przez Geerta Hofstede, to niski stopień unikania niepewności (Szopski 2005: 59) charakteryzujący Amerykanów, a objawiający się ogólną spontanicznością, gotowością do zmian, tolerancją i otwartością na inność, nieformalnością zachowań. Taka postawa społeczna potencjalnych widzów powoduje niezrozumienie postaw bohaterów w brytyjskich produkcjach, które odznaczają się zamknięciem na inność (wciąż silna klasowość społeczna, potrzeba izolacji) oraz przywiązaniem do rytuałów i określonych kodów zachowań (*Dom z kart, Mała Brytania*). Inną, stosunkowo istotną różnicą wydaje się proksemika, a więc dystans przestrzenny, jaki zachowują bohaterowie w czasie filmowej interakcji. W amerykańskich remake’ach niewielki dystans między bohaterami objawia się tym, iż najczęściej mieszkają razem (otwarte przestrzenie mieszkań i biur), wchodzą w liczne związki, przeżywają przygody, ale i rozterki z tej bliskości wynikające (*Biuro*). W brytyjskich serialach nie ma tej intensywności wzajemnych relacji, więcej jest natomiast rozmów na ich temat, prób i starań o nie (*Teachers, Queer as Folk*). Dość znamieny pozostaje też dla brytyjskich produkcji umiar, czyli unikanie typowych dla ich amerykańskich wersji sytuacji ekstremalnych, nadmiaru i intensywności; dominuje raczej ambiwalencja, apatia, brak konkretów, przeciętność, niezangażowanie, obojętność, uległość, „umiarkowana pracowitość i umiarkowany hedonizm” (Fox 2007: 580). Powyższe różnice dostrzegalne są niemal we wszystkich wymienionych w artykule serialach.

Z tych i wielu innych, mniej istotnych przyczyn Amerykanie podejmują się tworzenia nowych wersji najlepszych brytyjskich seriali telewizyjnych. I jest to tendencja fascynująca, zwłaszcza gdy bierze się pod uwagę charakter dokonywanych przez nich zmian. Owe modyfikacje, czy to scenariusza, czy warstwy wizualnej oryginału, pokazują przede wszystkim różnice kulturowe obu krajów, ale także potwierdzają potrzebę i słuszność nieustannie podejmowanych przez Amerykanów prób przełożenia poetyki i wrażliwości estetycznej z jednego wzorca kulturowego na inny.

Wymienione już wcześniej przeobrażenia to: czas trwania poszczególnych odcinków, nowi aktorzy (z małymi wyjątkami), miejsce akcji, dialogi, czasem tytuł. Należałoby jednak przyjrzeć się pozostałym rodzajom zmian, a następnie zastanowić nad ich funkcją i społecznym odbiorem.

Jedną z najistotniejszych modyfikacji, czy też amerykanizacji (Moran 2011: 46), jest wprowadzanie specyficznej tematyki, wynikającej nie tyle z ogólnego przesłania serialu, ile z problemów, z jakimi borykają się poszczególni bohaterowie. Dotyczy ona na ogół sfery spraw kontrowersyjnych czy intymnych, które są zazwyczaj w serialach (szczególnie tych realizowanych przez inne niż komercyjne stacje, takie choćby jak HBO czy Showtime) pomijane, głównie ze względu na reklamodawców, ale też producentów i potencjalnego widza (Donovan 2015). Reklamodawcy nie chcą, a czasem i nie godzą się na pokazywanie szerokiej publiczności scen seksu, nagości, przemocy czy nałogów (psycholog z brytyjskiego *Crackera* ma, obok wielu innych wad i zgubnych skłonności, sporą nadwagę i słabość do nikotyny, ale jego amerykański odpowiednik wydaje się być o 20 kilo chudszy i rzucił palenie, o czym przypomina widzowi papieros wciśnięty za ucho (Zoller Seitz 2011); postaci z *Teachers* palą w każdym odcinku i codziennie piją alkohol w pubie, czego nie ma w remake'u).

Producenci często wręcz unikają poruszania kwestii związanych z religią, mniejszościami etnicznymi, klasowością, historią, polityką czy wulgarnością języka (Zoller Seitz 2011), starając się nie przekraczać granic poprawności politycznej, tak istotnej w USA, choćby ze względu na multikulturowość tego kraju (Moran 2011: 46). Świetnie obrazują to takie seriale, jak

Cracker, *Teachers* czy *Biuro*. Ze względu na specyfikę kultury amerykańskiej, silnie indywidualistycznej, nastawionej na młodość i wszystko, co się z nią wiąże, pomijane są również te aspekty brytyjskich seriali, które przypominają widzom o starości, chorobie, niepełnosprawności czy śmierci. Inaczej jest w Wielkiej Brytanii, gdzie szanuje się proces twórczy wybitnych filmowców i gdzie w telewizji publicznej, dotowanej w głównej mierze przez państwo i abonentów, można sobie pozwolić na liczne kontrowersyjne, ale też poruszające treści.

Inaczej kształtuje się po obu stronach oceanu także sposób prezentowania serialowych zdarzeń. Brytyjska narracja jest powolna. W porównaniu z amerykańskimi produkcjami, niewiele się w niej dzieje, przez co wydaje się mało atrakcyjna (Stee-mers 2011: 9). Zawiera jednak więcej detali i nakładających się na siebie historii, oraz cechuje ją bardziej rozbudowana sieć relacji między bohaterami. Amerykańskie seriale skupiają się natomiast na historiach mieszczących się w pojedynczych odcinkach, co jest szczególnie widoczne w serialach kryminalnych, które zmierzają ku schematom procedurali (Moran 2011: 47). Ich rytm jest przyspieszony i skondensowany, tak aby były żywsze i ciekawsze dla tamtejszego widza (przerywane są ponadto pasmami reklamowymi). Dla przykładu, w bardzo zbliżonym do *Broadchurch* remake'u pt. *Gracepoint* dodano poboczne, zasygnalizowane tylko głębsze związki między drugoplanowymi bohaterami, z których można tworzyć, i tworzy się, oddzielne historie, np. relacji zamordowanego chłopca z synem pani detektyw czy siostry Danny'ego, Chloe, z jej starszym chłopakiem (Moylan 2014). Często amerykańskie seriale skupiają się bardziej na opowiadanej historii niż społeczno-obyczajowych niuansach o niej decydujących (Moylan 2014) (*vide*: zmiana zakończenia *Gracepoint*). Można posunąć się do stwierdzenia, że w brytyjskich serialach często nie chodzi o znalezienie zabójcy, a w każdym razie nie to jest najważniejsze dla widza (Moylan 2014). Widać to najlepiej na przykładzie takich seriali kryminalnych, jak *Broadchurch* czy *Luther*.

W amerykańskich produkcjach inny jest też często bohater. Zanim więcej na jego temat, warto jednak odnotować, że w przypadku niedawno nakręconych remake'ów „wypożyczenie” aktora odgrywającego główną rolę w pierwowzorze wydaje

się dobrym posunięciem. Dzieje się tak najprawdopodobniej dlatego, że, w opinii wielu fanów, na sukces konkretnych brytyjskich produkcji wpływają przede wszystkim niezwykle utalentowani aktorzy, których trudno godnie zastąpić. W dodatku aktorzy ci potrafią mówić z amerykańskim akcentem, czego dowiedli grający w obu wersjach serialu David Tennant (*Broadchurch/Gracepoint*), Robbie Coltrane (*Cracker*) czy Richard Ayoade (*Technicy-magicy*), a także aktorzy brytyjscy występujący w amerykańskich serialach niebędących remake'ami, np. Dominic West (*Prawo ulicy, The Affair*), Idris Elba (*Prawo ulicy*), Damian Lewis (*Homeland*) i inni.

Wracając do kwestii bohaterów, szczególnie istotne, ze względu na poruszoną już kwestię multikulturowości czy poprawności politycznej, jest to, że nierzadko różnią się od siebie pod względem etnicznym (Moran 2011: 46) w przeciwieństwie do brytyjskich wersji. Widać to wyraźnie w takich adaptacjach, jak: *Biuro, Cracker, Gracepoint* czy *Teachers*. Ponadto można zauważyć, że status bohatera remake'u jest zazwyczaj nieco wyższy. Zostaje on wyjęty z klasowego systemu społecznego. Niemal zawsze też jego wygląd jest bardziej zbliżony do obecnie panującego kanonu piękna, co wydaje się być zgodne z duchem „hollywoodyzacji” (Moran 2011: 48), ale i kultury tego kraju, gdzie atrakcyjność fizyczna, szczególnie osób występujących w mediach, jest niezwykle ważna. Najjaskrawszym przykładem będzie tu cała rodzina Gallagherów z serialu *Shameless*, ale również homoseksualni bohaterowie z *Queer as Folk* czy przedstawiciele rządu w *House of Cards*. „Hollywoodyzacja” będzie też oznaczała kreowanie bohaterów, które sprowadza się do wyolbrzymienia ich wybranych cech, bez głębszego wnikania w subtelne różnice (dotyczy to też przedstawianej problematyki) czy ich relacje z innymi postaciami; mamy tu więc do czynienia z uproszczeniami i odwoływaniem się do skrajności.

Jednak najtrudniejsze w przekładzie kulturowym, jakim jest remake, z reguły wydaje się pokazanie typowej dla głównych bohaterów brytyjskich seriali (a raczej obcej Amerykanom) cechy, jaką jest tzw. ułomność towarzyska. Według antropolożki Kate Fox, ułomność ta jest podstawą brytyjskości, na którą składają się takie cechy, jak: skrupowanie, wycofanie, dystans, niezręczność, pokrętna niejasność, „emocjonalne zatwardzenie”, lęk

przed intymnością i „ogólna niemożność kontaktowania się w normalny, szczerzy sposób z innymi istotami ludzkimi” (Fox 2007: 577). Widać to dobrze w brytyjskich serialach, w których charakter protagonistów jest zawsze mocno skomplikowany. To najczęściej jednostki społeczne, skrywające pod powierzchnią dziwactw osobowość niespokojną, pełną wad i słabości zarówno emocjonalnych, jak i zawodowych; są niepewne siebie, mało towarzyskie, zdystansowane, a tym samym świetnie wpisują się stereotyp brytyjskiego społeczeństwa. Takimi wydają się bohaterowie *Techników-magików*, *The Inbetweeners*, *Shameless* czy *Małej Brytanii*. Ich portret z pewnością nie pasuje do amerykańskiego modelu indywidualistów: pewnych siebie, pogodnych, nastawionych na sukces. Dlatego też postacie z telewizyjnych pierwowzorów muszą zostać skonstruowane na nowo, przy czym najczęściej ich portret ulega uproszczeniu, aby stały się reprezentatywne dla już i tak mocno zróżnicowanego społeczeństwa USA (*Biuro*, *Shameless*, *Queer as Folk*, *Teachers*). Wyjątkiem będą tu jedynie przedstawiciele wybranych subkultur ukazani w oryginalnych amerykańskich produkcjach, np. w *Community* czy *Teorii wielkiego podrywu*.

Innym zabiegiem w amerykańskich remake’ach jest zmiana estetyki brytyjskich seriali, dzięki której wyróżniają się na światowym rynku, zwłaszcza jeśli chodzi o realizm czy wręcz naturalizm świata przedstawionego. Produkcje te od lat uważane są za oceanem za zbyt mroczne i pesymistyczne; ich przestrzenie wydają się Amerykanom ciasne, zagracone, a aktorzy – za mało urodziwi. Przez ową mroczność fabuły, ale też specyficzną konstrukcję głównych postaci, Amerykanie nie widzieli możliwości emitowania odnoszącego sukcesy *Luthera*, chociaż dostrzegają możliwość jego adaptacji, a naturalizm ubogich przestrzeni miejskich, mieszkań oraz wizerunków bohaterów *Shameless* czy *Crackera* zastąpili jej wyestetyzowanym odpowiednikiem.

Kolejną znaczącą różnicę kulturową między tymi dwoma modelami społeczeństwa anglosaskiego stanowi kontekst analizowanych tekstów kultury. Brytyjskie seriale, tak jak społeczeństwo, charakteryzują się wysokim kontekstem, a więc licznymi odniesieniami, na przykład do polityki, historii, (pop)kultury, bieżących wydarzeń. Dobrze obrazuje to *Dom z kart* – jak już

wspomniałam, serial niezwykle trudny w zrozumieniu dla amerykańskiego widza – czy *Absolutnie fantastyczne*. Intertekstualność pojawia się głównie w dialogach, najczęściej w serialach komediowych, operujących specyficznym angielskim humorem⁷, ale nie tylko. Dla przykładu, w *Technikach-magikach* pojawiają się odniesienia do profesji informatyków (język pełen terminów i komputerowego slangu zrozumiałego tylko dla wtajemniczonych; ubiór, zachowanie) oraz kultury geeków (wygląd bohaterów i miejsca pracy, gadżety). Nieco inaczej jest z amerykańskimi serialami, cechującymi się, (znów, jak społeczeństwo) niskim kontekstem, co oznacza, że większość treści jest werbalizowana i to wprost. I właśnie z powodu odmiennej kultury i licznych nawiązań, brytyjskie seriale telewizyjne są jeszcze trudniejsze, a czasem wręcz niemożliwe do zaadaptowania.

Spore różnice kulturowe między Wielką Brytanią i USA wpływają na proces tworzenia i ostateczny kształt seriali/remake'ów oraz ich społeczny odbiór. Twórcy zza oceanu chętnie sięgają po te produkcje, które na Wyspach odnoszą wielkie sukcesy, są kultowe. Z pewnością dlatego ich amerykańskie wersje nie są w stanie im dorównać. Już pierwsze przykłady adaptacji (szczególnie literatury) pokazały, że trudno jest prześcignąć, a przynajmniej dorównać wybitnemu pierwowzorowi, a dużo prościej – odnieść sukces bazując na przeciętnym materiale. Podobnie dzieje się w przypadku adaptacji telewizyjnych seriali. Można uznać za prawidłowość, że im wybitniejsze są oryginały, tym częściej gorsze są ich remake'i, i na odwrót. I chociaż chęć realizacji wybitnego tekstu kultury wydaje się zrozumiała, to jednak nie da się ukryć, że tylko nieliczne przeróbki odnoszą sukces, co zresztą dostrzegają krytyczni wobec siebie twórcy, nie decydując się na emisję nawet pilotażowego odcinka bądź rezygnując po kilku pierwszych (tak było choćby z amerykańskimi wersjami *An American Education*, *Techników-magików*, *Absolutnie fantastyczne* czy *Teachers*). Nawet jeśli dany serial-remake doczeka się kilku sezonów, często jest uznawany przez widzów za gorszy. Zdarza się tak z pewnością dlatego, że jest oglądany głównie

⁷ Więcej na ten temat w: Bucknall-Hołyńska 2014: 7-21.

przez fanów jego oryginalnej wersji, którzy krytycznym okiem spoglądają na ekran i porównują serial do pierwowzoru. I to właśnie oni z pewnością ponoszą część odpowiedzialności za powszechnie wyrażaną (lecz daleką od prawdy) opinię, że amerykańskie remake'i brytyjskich seriali są zawsze gorsze od oryginału (Moylan 2014).

Co zatem sprawia, że jeden remake udaje się, a drugi nie? Niewątpliwie dużą rolę odgrywa tu sama istota przekładu audio-wizualnego tekstu na inny kod kulturowy, która uwzględnia odmienny, właśnie kulturowy kontekst. Jakkolwiek oryginalny, brytyjski kod jest kluczowy i często decyduje o powodzeniu serialu na Wyspach, to jednak nie sprawdza się, gdy próbuje się go zachować w takiej samej formie (*Technicy-magicy*). Z drugiej strony, jego znacząca zmiana nie gwarantuje sukcesu nowej wersji, a z pewnością wymaga ogromnego nakładu pracy wybitnych specjalistów. Wydaje się jednak, że w przypadku amerykańskiej, zróżnicowanej i stosunkowo mało wymagającej widowni, zmiany są niezbędne. Dzięki nim takie seriale, jak: *Biuro*, *House of Cards*, *Queer as Folk*, *Shameless: Niepokorni* czy *Gracepoint*, mogą odnieść krajowy, ale też światowy sukces, w amerykańskim sensie tego słowa (Rowles 2013): sukces tak wielki, że spośród ogromnej rzeszy widzów tylko nieliczni mają świadomość, że nie są to oryginalne produkcje, a telewizyjne remake'i.

Bibliografia:

- Anders Charlie Jane, 2014, *The Failed U.S. Remake Of The IT Crowd Is Fascinating To Watch*, „io9”, www.io9.com [dostęp: 14.06.2015].
- Anders Charlie Jane, 2014, *They're Trying To Make A U.S. Version Of The IT Crowd AGAIN*, „io9”, www.io9.com [dostęp: 14.06.2015].
- Bettors Elyse, 2014, *Which is the best movie streaming service in the US? Netflix vs Instant Video vs iTunes vs Google Play and more*, <http://www.pocket-lint.com/news/128021-which-is-the-best-movie-streaming-service-in-the-us-netflix-vs-instant-video-vs-itunes-vs-google-play-and-more> [dostęp: 18.06.2015].
- Bucknall-Hołyńska Justyna, 2014, *Źródła brytyjskiego humoru w sitcomach „Peep Show” i „Miranda”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła, Olaszyn.

- Donovan Lea A., 2015, *How not to adapt a British sitcom in America*, „New Statesman”, www.newstatesman.com [dostęp: 14.06.-2015].
- Ensor Josie, 2014, *How America fell in love with British TV*, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/north-america/usa/10978139/How-America-fell-in-love-with-British-TV.html> [dostęp: 28.07.2015].
- Fox Kate, 2007, *Przejrzeć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*, tłum. Agnieszka Andrzejewska, Warszawa.
- Golka Marian, 2010, *Imiona wielokulturowości*, Warszawa.
- Hall Edward T., 2009, *Ukryty wymiar*, tłum. Teresa Hołówka, Warszawa.
- Hein Ethan, 2013, *Why do American networks insist on remaking British dramas?*, „Quora”, <https://www.quora.com/Why-do-American-networks-insist-on-remaking-British-dramas> [dostęp: 16.06.-2015].
- Horton Andrew; MacDougal Stuart Y., 1998, *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley, Los Angeles.
- Moran Albert, 2011, *Americanization, Hollywoodization, or English-Language Market Variation? Comparing British and American Versions of „Cracker”*, w: *American Re-makes of British Television. Transformations and Mistranslations*, red. Carlen Lavigne, Heather Marcovitch, Plymouth.
- Moylan Brian, 2014, *The curious case of Broadchurch’s US remake Gracepoint: why bother?*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/oct/02/fox-gracepoint-broadchurch-remake-why-bother> [dostęp: 21.07.2015].
- Moylan Brian, 2014, *Luther remake: why is Fox making a knockoff when it can import the real thing?*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/nov/18/-luther-succeed-where-gracepoint-failed> [dostęp: 21.07.2015].
- Poniewozik James, 2014, *Enough With the British Remakes, American TV!*, „Time”, <http://time.com/3592502/luther-remake-idris-elba-fox/> [dostęp: 14.06.2015].
- Rowles Dustin, 2013, *5 Great British Shows America Got Right With Remakes And 5 They Coked Up*, „Uproxx. The Culture Of What's Buzzing”, <http://www.uproxx.com> [dostęp: 14.06.2015].
- Steeemers Jeanette, 2011, *British Television in the American Marketplace*, w: *American Remakes of British Television. Transformations and Mistranslations*, red. Carlen Lavigne, Heather Marcovitch, Plymouth.

Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali

Szopski Marek, 2005, *Komunikowanie międzykulturowe*, Warszawa.

Zoller Seitz Matt, 2011, *The problem with American remakes of British shows*, „Salon”, <http://www.salon.com> [dostęp: 19.06.2015].

Żurawiecki Bartosz, 2010, *O amerykańskich przeróbkach znanych filmów*, „Filmweb”, <http://www.filmweb.pl> [dostęp: 14.06.2015].

Aleksandra Drzał-Sierocka

Uniwersytet SWPS, Warszawa

Przepis na soczysty *prequel*. *Hannibal* jako serial kulinarny

Abstrakt:

Hannibal to serial, który swoją popularność zawdzięcza kilku czynnikom. Po pierwsze, na pewno fenomenowi *Milczenia owiec*. Po drugie, intrygujący jest w nim element stałego przekraczania tabu kanibalizmu, przy jednoczesnym wizualnym wyrafinowaniu. Po trzecie wreszcie, serial wpisuje się w obecną modę na kulinaria. Postać serialowego Lectera jako wielowymiarowego smakosza jest, w porównaniu z wersją filmową, znacznie bardziej zniuansowana i wpisana w kuchenną przestrzeń. Telewizyjny Hannibal gotuje, je i karmi. Można zatem mówić o tej produkcji – odnosząc się do kategorii *food film* – jako o serialu kulinarnym. Nacisk w analizie położony zostanie przede wszystkim na 2. sezon, w którym kwestie „kuchenne” są szczególnie wyeksponowane.

Słowa kluczowe:

serial, *Hannibal*, Lecter, kanibalizm, *food film*

1. Wprowadzenie

Składniki:

- kawałek krwistego bohatera,
- wizualne wyrafinowanie,
- świeża zbrodnia, najlepiej brutalna,
- konflikt charakterów,
- szczypta niedopowiedzenia i tajemnicy do smaku,
- wywar z popularnego pierwowzoru (może być film).

Podawać w odcinkach, najlepiej wieczorami. Porcja wystarczy na 2-3 sezony, w zależności od apetytu widzów. Żarłocznicy i niecierpliwi skonsumują je w kilka wieczorów.

Hannibal to idealny wręcz przykład kulturowego produktu, który jest efektem ciągu przetworzeń i powtórzeń. Powstał wszak jako *prequel* świetnego i głośnego filmu (*Milczenie owiec*, 1991,

reż. Jonathan Demme), który z kolei był adaptacją powieści Thomasa Harris¹. Swoją popularność serial zawdzięcza kilku czynnikom. Po pierwsze, na pewno fenomenowi wspomnianego już *Milczenia owiec* (trzeci film w historii, który otrzymał Oscary we wszystkich pięciu kluczowych kategoriach i w krótkim czasie osiągnął status tzw. kultowego²) oraz sylwetce głównego bohatera – pociągającego i eleganckiego potwora. Po drugie, intrygujący jest w nim element stałego przekraczania tabu kanibalizmu, przy jednoczesnym wizualnym wyrafinowaniu. Po trzecie wreszcie, serial wpisuje się w obecną modę na kulinaria. I właśnie ten ostatni aspekt będzie z mojego punktu widzenia kluczowy. Spróbuję przyrzeć się produkcji jako serialowi kulinarnemu. Analizie poddam 1. i 2. sezon. Następuje w nich charakterystyczne przesunięcie akcentów, a ponadto w 2. serii kwestie (nie)-smaku są wyeksponowane szczególnie mocno.

Używając sformułowania „serial kulinarny”, nawiązuję do określenia *food film*, jakim teoretycy i krytycy anglosascy określają specyficzną grupę filmów, w których jedzenie pełni istotne funkcje z punktu widzenia fabuły, dramaturgii czy charakterystyki bohaterów. Opisując specyfikę *food film* Anne L. Bower wyszczególnia następujące reguły:

kamera często będzie się koncentrować na przygotowywaniu jedzenia i prezentowaniu potraw tak, że – czy to w zbliżeniach, czy w panoramach – jedzenie wypełnia ekran. Restauracyjna

¹ Zdaję sobie sprawę, że omawianie *Hannibala* jako *prequela Milczenia owiec* może wywoływać pewne wątpliwości. Teza ta wywołała także ożywioną dyskusję w czasie konferencyjnego panelu. Padły wówczas sugestie, by serial ten traktować raczej w kategorii *retelling* czy nawet *fanfic*. Jak sądzę, podejścia te absolutnie się nie wykluczają, a wybór zależy od perspektywy, w jakiej omawiamy przekaz. W mojej analizie kładę nacisk na fakt, że kwestia uprzedniej znajomości filmu przez potencjalnego widza jest kluczowa w odbiorze serialu, ponieważ twórcy telewizyjnej produkcji wykorzystują ją do prowadzenia specyficznej gry (wątek ten będę szczegółowo omawiać w dalszej części artykułu). W tej optyce właśnie pojęcie *prequela* wydaje mi się najwłaściwsze.

² Nie ukrywam, że drażni mnie to – zdecydowanie nadużywane – określenie. Jednak wydaje mi się, że akurat w przypadku *Milczenia owiec* jest ono adekwatne i uzasadnione.

kuchnia, lub jadalnia czy kuchnia w domu, stoły wewnątrz restauracji, sklep, w którym jedzenie jest przygotowywane i/lub sprzedawane, będą z reguły kluczowymi miejscami. (...) [L]inia narracji filmu będzie koncentrować się wokół postaci zadających za pośrednictwem jedzenia pytania o tożsamość, władzę, kulturę, duchowość albo relacje międzyludzkie³ (Bower 2004: 5-6).

Z kolei Rebecca Epstein stwierdza: „czynności związane z jedzeniem mają w tych produkcjach znaczenie nie tylko estetyczne; służą one także ukazaniu specyfiki relacji społecznych i kulturowych wartości, organizują linię narracji i uwodzą publiczność”, przy czym owo uwodzenie – jak pisze autorka – „doprowadza widzów do ślinotoku” (Epstein 2004: 195). Zasadniczo zatem filmy kulinarne są estetycznie wysublimowane i *no-men omen* – wysmakowane.

Lista filmów kulinarnych jest obszerna i wciąż się wydłuża. Najbardziej typowe przykłady to: *Uczta Babette* (1987, reż. Gabriel Axel), *Vatel* (2000, reż. Roland Joffé), *Czekolada* (2000, reż. Lasse Hallström) czy *Julie i Julia* (2009, reż. Nora Ephron). Co charakterystyczne, zwłaszcza w ostatnich latach, analizy *food film* jako określonego kulturowego zjawiska coraz silniej ujawniają jego złożoność i różnorodność. Po pierwsze, oczywistym staje się, że filmy kulinarne to nie tylko fabuły (obejmujące zresztą różne – tradycyjnie rozumiane – gatunki), ale też dokumenty i animacje, by wymienić choćby *Jiro śni o sushi* (2011, reż. David Gelb), *Klopsiki i inne zjawiska pogodowe* (2009, reż. Chris Miller, Phil Lord), *Ratatuj* (2007, reż. Brad Bird), czy oscarową krótkometrażówkę wytwórni Disneya – *Uczta* (2014, reż. Patrick Osborne). Po drugie zaś, okazuje się, że wspomniana uwaga Epstein dotycząca ślinotoku ujawnia tylko część prawdy. Istnieje bowiem grupa filmów, w których jedzenie pojawia się intensywnie, ale ukazywane jest tak, że oglądanie prowadzi do skrajnie odmiennych reakcji. Nie wydaje się, by filmy takie, jak *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1989, reż. Peter Greenaway),

³ Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Aleksandry Drzał-Sierockiej – przyp. red.

Wielkie żarcie (1973, reż. Marco Ferreri) czy *Super Size Me* (2004, reż. Morgan Spurlock) mogły w sensie pozytywnym pobudzić czyjeś kubki smakowe. Nie sposób też mówić o nich w kategoriach estetycznego wyrafinowania. Jedzenie jest w nich brzydkie i obrzydliwe – również dlatego, że wywołuje specyficzne reakcje u bohaterów. Podążając tropem zarysowanych wyżej sprzeczności, Cynthia Baron, Diane Carson i Mark Bernard, autorzy książki *Appetites and Anxieties. Food, Film, and the Politics of Representation*, wyróżniają w obrębie *food filmu* nurt utopijny oraz dystopijny: „Niektóre filmowe struktury prowadzą do ukazania przyjemności związanej z gotowaniem i jedzeniem, zaś inne zgłębiają sprzeczności i traumy związane z kulinarnym doświadczeniem w wymiarze społecznym i jednostkowym” (Baron, Carson, Bernard 2014: 87).

Szczególnie interesujące wydają się jednak te filmowe sposoby ukazywania jedzenia, w których następuje integracja wspomnianych przeciwieństw, czyli takie, w których estetyczne wyrafinowanie formy idzie w parze z traumatyczną treścią. Serial *Hannibal* jest świetnym przykładem takiego połączenia.

2. Sezon pierwszy: wspólnota kanibalistycznej tajemnicy

Przypomnijmy pokrótce najważniejsze postaci, koncentrując się jednocześnie na ich – nazwijmy to – horyzontach poinformowania, co jest w tym przypadku niezmiernie istotne. Główni antagoniści to Will Graham i Hannibal Lecter. Will to policyjny profiler, który ze względu na rozmaite problemy psychiczne trafia na indywidualną terapię do Lectera, również współpracującego z policją. Will z czasem (pod koniec 1. sezonu) odkrywa mordercze i kanibalistyczne skłonności swojego psychiatry, jednak nie udaje mu się w porę zorientować, że stał się marionetką w rękach sprytnego lekarza, który doprowadza do oskarżenia Grahama o dokonanie własnych zbrodni.

Cały 1. sezon opiera się zatem na grze w obrębie (nie)-bycia świadomym kulinarnych upodobań Hannibala. Trzeba tu koniecznie dodać, że serialowy Lecter od początku charakteryzowany jest nie tylko jako zdolny lekarz, człowiek inteligentny i obyty, ale też jako wyrafinowany smakosz i uzdolniony kucharz-amator, zaś kulinarna „intensywność” serialu jest znacznie większa niż *Milczenia owiec*. Przygotowywane przez Hannibala

posiłki pełnią istotną funkcję dramaturgiczną, wyostają intrygę i napięcie między postaciami, zaś wszelkie czynności związane z jedzeniem są ukazywane z niezwykle estetycznym wyrafinowaniem. Choć kanibalizm Lectera nie zostaje w fabule ujawniony wprost, widz o nim wie (wszak skłonności bohatera znamy z *Milczenia owiec*), w przeciwieństwie do wszystkich postaci (poza – rzecz jasna – samym Lecterem). W zakończeniu 1. sezonu Will pozostaje w świecie przedstawionym serialu w swojej wiedzy osamotniony, mając w dodatku świadomość, że został przez Hannibala oszukany.

Trzecią ważną postacią w serialu jest agent specjalny Jack Crawford, który ma za zadanie rozwikłać zagadkę serii przerażających morderstw. Dopiero w 2. sezonie – przy wydatnej pomocy Willa – przekonuje się on, że winnym jest Lecter. Crawford również należy do osób oszukanych przez Hannibala – choć w nieco innym zakresie niż Graham – był bowiem częstym gościem na kolacjach przygotowywanych przez Lectera, a tym samym mimowolnie stał się (czy może raczej: został uczyniony) kanibalem. Krzywdą Crawforda może się wydawać niezbyt dojmująca – jedzenie było smaczne i pięknie podane – a brak świadomości składników niektórzy mogą postrzegać jako zbawienność. Jak się wydaje, takim właśnie tropem podąża Carole A. Travis-Henikoff, która wśród różnych typów antropofagii wyróżnia także kanibalizm łagodny (oryg. *benign*), czyli taki, gdy „osoba jedząca nie wie, jaki rodzaj mięsa spożywa... lub już spożyła” (Travis-Henikoff 2008: 25). Tymczasem obserwując Lectera, widz nie ma wątpliwości, że w tym przypadku o jakiegokolwiek łagodności nie może być mowy. Mamy tu ewidentnie do czynienia z sytuacją agresora i ofiary; nakarmienie innych tym, czego z pewnością nie chcieliby zjeść, jest ze strony Hannibala aktem władzy i dominacji, dla którego trudno znaleźć trafną analogię⁴.

⁴ W miarę trafnym – bo odnoszącym się zarówno do kwestii kulinarnych, jak i etycznych – skojarzeniem wydaje mi się sytuacja, gdy wegetarianin zostaje oszukany, że w potrawie, którą je, nie ma mięsa. Być może warto w tym miejscu dodać, że Bryan Fuller – twórca i główny scenarzysta serialu – jest wegetarianinem.

Kulinarne nacechowanie serialu zostaje wyraźnie wyeksponowane w 2. sezonie, w którym sceny ukazujące gotującego Lectera stanowią nie tylko integralny, ale wręcz kluczowy element każdego odcinka. Zostaje to dodatkowo zaakcentowane w tytułach. Wprawdzie już w 1. sezonie miały one wyraźne kulinarne konotacje (np. wzięte z języka francuskiego nazwy potraw, rodzajów dań lub innych określeń związanych z jedzeniem – ostatni odcinek nosi tytuł *Savoreux*, czyli *Smakowity*), jednak teraz tendencja ta została spotęgowana: 1. odcinek zatytułowany jest *Kaiseki* – od nazwy wielodaniowej japońskiej kolacji – zaś kolejne nawiązują do potraw wchodzących tradycyjnie w jej skład. Zatem cały sezon przyrównany został do składającego się z wielu potraw posiłku. Można śmiało powiedzieć, że pełna napięcia gra, jaką toczą ze sobą postaci zostaje sprowadzona do poziomu kulinariów. Kto kogo tym razem oszuka?

3. Sezon drugi: dreszczowiec niewiedzy

Horyzont poinformowania postaci w 2. sezonie radykalnie się zmienia, podobnie zresztą jak poziom poinformowania odbiorcy, do czego jeszcze za chwilę wrócę. Teraz to Will jest postacią najbardziej świadomą. Wie o skłonnościach Hannibala i o tym, że został przez niego oszukany, i postanawia tę wiedzę wykorzystać, by się na wrogu zemścić – zarówno w odwecie za własne krzywdy, jak i za krzywdy mimowolnych kanibali. Zemsta taka musi nosić znamiona podobieństwa do czynu Lectera, a zatem oczywiście ma mieć wymiar kulinarny i bazować na niewiedzy wroga. Zauważmy zatem, że jedzenie zostaje tu jeszcze bardziej, niż w 1. sezonie, sprowadzone do narzędzia przemocy i poniżenia.

W tym miejscu pozwolę sobie na małą dygresję, by wykazać, że tego typu pomysł nie jest wcale tak absurdalny, jak mogłoby się wydawać. Przemocowy potencjał kulinariów świetnie pokazuje Péter Kerekes w wielu epizodach swojego dokumentalnego filmu *Kucharze historii* (2009). Jeden z najdobitniej obrazujących to fragmentów dotyczy konfliktu na Bałkanach. Rozmówca reżysera tak opowiada o kulinarnych potyczkach Chorwatów, Serbów i Bośniaków:

Przywódcy państwa pracowali nad planem utrzymania Jugosławii. Pierwszy raz spotkali się 28 marca 1991 roku w Splicie.

Franjo Tudjman zaprosił ich na lunch i od razu zaczęły się nacjonalistyczne gierki. Podał im dalmacką szynkę z oliwkami, chorwackie pierożki i mięso duszone z warzywami po dalmacku. Same chorwackie potrawy, których Serbowie prawie nie jadają. (...) W Belgradzie Serbowie przypuścili kontratak. Slobodan Milošević z żoną zorganizowali typowy serbski lunch, żeby wyrównać rachunki z Chorwatami. (...) Trzecie spotkanie odbyło się w Sarajewie u Alii Izetbegovicia. Podał ciasto bałkańskie, turecką zupę z okry i pieczone koźle, a na koniec tufalhiję – bośniacki deser z jabłek. Menu pokazywało, jak daleko zaszli w negocjacjach. Od spotkania do spotkania, było coraz więcej nacjonalizmu i separatyzmu, a coraz mniej nadziei na zachowanie Jugosławii w całości.

Choć opisana sytuacja może wydawać się zabawna, trzeba pamiętać, że fiasko kulinarnych spotkań nie tylko odzwierciedlało realny konflikt polityczny, ale też go umocniło, prowadząc do wstrząsających wydarzeń i bratobójczych walk. Jaskrawo pokazuje to, jak istotne – pozażywniowe – funkcje pełni w naszym życiu jedzenie, stając się kwestią polityczną i etyczną, jako świadectwo naszej tożsamości i światopoglądu.

Wróćmy do *Hannibala*. Istotą zemsty Willa ma być kulinarne oszustwo dokonane na Lecterze. Will udaje, że wybaczył swojemu psychiatrze i że jego styl życia wydaje mu się fascynujący. Ponownie zbliża się do Hannibala i sugeruje, że chciałby spróbować ludzkiego mięsa i to do tego stopnia, że jest skłonny sam je zdobyć. Co ważne, ostrze tego kłamstwa wycelowane jest nie tylko w Lectera, ale także w widza, który nie wie, że ze strony Willa jest to tylko fortel. Przypomnijmy, że odbiorca ma także winę na sumieniu – przez cały 1. sezon czerpał przyjemność ze świadomości, że ogląda na ekranie akty kanibalizmu, także tego nieświadomionego. W jednej z kluczowych scen (odcinek 10.) Will odwiedza Hannibala z torbą pełną produktów, proponując, by Lecter przygotował z nich posiłek dla nich obu. Istotnym kontekstem jest bezpośrednio poprzedzająca ten fragment scena, w której Grahama odwiedza dziennikarka Freddie i jakoby znajduje u niego zapasy ludzkiego mięsa, na czym Will ją przyłapuje. Pozostawienie tej sytuacji w zawieszeniu – wszak to typowy przykład *cliffhanger* – sprawia, że widz musi odnieść wrażenie, iż kobieta znalazła się w zagrożeniu. Gdy Will wyklada na ku-

chenny blat kolejne produkty, wzrok gospodarza zatrzymuje się na zawiniętym w papier kawałku mięsa. Lecter próbuje odgadnąć jego gatunek, zaś Graham udziela wyraźnie dwuznacznej odpowiedzi, że „była to smukła i delikatna świnka”⁵. W kolejnej scenie widzimy mężczyzn przy stole, na którym stoi półmisek z pięknie wyglądającą potrawą. W kadrze dominują zbliżenia i detale: talerz z daniem, nóż, którym ktoś odkrawa kawałek mięsa, kęs wkładany do ust. W trakcie posiłku podejrzenia widza zostają wyartykułowane: „To nie jest wieprzowina” – stwierdza Lecter; „To człowiek” – odpowiada Will. Jeszcze przez chwilę mężczyźni kontynuują rozmowę, dyskutując o naturze i istocie zła. Scena kończy się specyficznym zabiegiem wizualnym: na skutek przenikania, twarz Willa „zamienia się” w twarz Hannibala – metaforyczny sygnał, że ich doświadczenia zostały zrównane. Dopiero w kolejnym odcinku widz dowie się, że Graham wcale nie zamordował dziennikarki i oszukał Lectera co do rodzaju mięsa, które przyniósł na kolację; przed Lecterem oszustwo Willa zostanie ujawnione jeszcze później. Być może jednak należy w tym widzieć znacznie bardziej mroczną grę? Czy możliwe jest bowiem, by Hannibal – wielokrotny kanibal i wyrafinowany smakosz – nie rozpoznał smaku mięsa?

W stronę tego typu wątpliwości może kierować nas fakt, że Hannibal Lecter także w 2. sezonie pozostaje mistrzem w stosowaniu kulinarnej przemocy. Jego metody stają się mniej subtelne; w miejsce nieświadomego kanibalizmu sięga po dotkliwszy dla ofiary oręż – na przykład w pełni uświadomione samojedztwo⁶. Świadcami takiej dojmującej sceny stają się widzowie w odcinku 6. Oglądamy najpierw Hannibala w kuchni przygotowującego kolejną przepiękną potrawę. W kolejnej scenie widzi-

⁵ W polskim tłumaczeniu ginie pewien niezwykle ważny kanibalistyczny niuans. W oryginale pada bowiem sformułowanie „slim pig”, które może wywoływać skojarzenie z „long pig”, a tak właśnie mieli określać ludzkie mięso mieszkańcy wysp Pacyfiku, ze względu na fakt, że cechuje się ono dłuższymi tkankami mięśniowymi niż mięso dzikiej świni – szczególnie tam popularne (por. np. Travis-Henikoff 2008: 79).

⁶ Określenie „samojedztwo” zapożyczam z tekstu Jolanty Brach-Czajny *Metafizyka mięsa*.

my go wnoszącego danie do jadalni. Przy stole siedzi jego gość – Abel Gideon. „Udo pieczone w glinie i przepołowiona kość szpi-kowa” – oznajmia Lecter i kontynuuje: „Uwielbiam glinę w kuchni. Potrawy są bardziej soczyste, a uczta bardziej teatralna. Z gliny powstałeś, w glinę się obrócisz”⁷. Gdy następnie grzecznie pyta swojego gościa, czy odciąć mu kawałek owego uda, ten – równie zresztą grzecznie – odpowiada mu, że przecież już to zrobił. Kamera „zagląda” wówczas pod stół i w kadrze pojawia się zbliżenie na kikut, który pozostał po odciętej nodze Gideona. Dalsza część rozmowy jest nie mniej zaskakująca:

Gideon: Mam być swoją ostatnią wieczerzą?

Lecter: Tak.

Gideon: Jak uprzejmie odmawia się jedzenia w takich okolicznościach?

Lecter: Cóż, nie odmawia się. Tragedią nie jest umrzeć, lecz się zmarnować.

Gideon [odkrawa kawałek mięsa, wkłada do ust i przeżuwa w skupieniu]: Gratulacje dla kucharza.

Jolanta Brach-Czaina w tekście *Metafizyka mięsa* pisze:

Wspólnotą stworzeń rządzi prawo pokarmu: pochłaniamy się wzajemnie, sami będąc nieodwołalnie skazani na pochłonięcie. Naszym przeznaczeniem jest istnieć dzięki pokarmowi, jakim są dla nas inne stworzenia i stać się pokarmem dla nich. Uczestniczymy w kosmicznej uczcie kanibali (Brach-Czaina 2008: 83).

Metafora „wspólnego stołu”, który jest przeznaczeniem każdego z nas, ma dla autorki wymiar mistyczny; kosmiczny obieg materii nadaje sens każdemu życiu i każdej śmierci (por. Brach-Czaina 2008: 85). Opisywane przez nią samojedztwo ma zatem sens ponadjednostkowy. Tymczasem twórcy serialu prezentują wizję sprowadzoną do dosłowności i tym samym odzierają ją z metafizycznej aury. Oto człowiek, który je samego siebie, wspólnie z innym kanibalem – uczta kanibali, ale bynajmniej nie kosmiczna, ani też metaforyczna.

⁷ Wyrażne nawiązanie do fragmentu z Księgi Hioba (10: 9): „Wspomnij, żeś ulepił mnie z gliny: i chcesz obrócić mnie w proch?”

Wspomniana wyżej scena jest groteskowa i fascynująca jednocześnie. Przede wszystkim zagadnieniu kanibalizmu towarzyszy estetyczne wyrafinowanie – ale do tego widzowie *Hannibala* oczywiście już zdążyli się przyzwyczaić. Scena, w której dwóch mężczyzn kulturalnie konwersuje, elegancko konsumując jednego z nich, musi jednak budzić zaskoczenie i przerażać. Jest bowiem przekroczeniem kolejnego tabu, czy może raczej – kolejnego stopnia tabu kanibalizmu: od antropofagii samej w sobie, przez czynienie kanibalami ludzi tego nieświadomych, po zmuszanie do samojedztwa. Choć czy w kontekście tej grzecznej rozmowy określenie „zmuszanie” na pewno jest adekwatne? I czy aby na pewno scena ta przeraża widza? A jeśli nie przeraża, to jak świadczy to o odbiorcy?

Warto w tym miejscu uczynić uwagę dotyczącą specyfiki pracy nad serialem. Jak zdradza Janice Poon, stylistka jedzenia pracująca na planie *Hannibala*, w scenariuszu wiele scen kulinarnych istniało wyłącznie w dość ogólnym zarysie, jeśli chodzi o specyfikę prezentowanych potraw. To specjaliści od kulinariów decydowali zatem w znacznej mierze o ostatecznej wymowie poszczególnych scen. Na przykład w przypadku sceny samojedztwa Gideona, na pomysł zapiekania w glinie wpadł José Andrés, konsultant do spraw kulinariów, który jednocześnie odpowiedział, by wykorzystać ten wątek w wypowiedzi Lectera (fragment „z gliny powstałeś, w glinę się obrócisz”). Z kolei Janice Poon zasugerowała, by czynności związane z przygotowywaniem jedzenia przez Lectera pokazywać na ekranie w zbliżeniach i detalach⁸.

By ukazać bestialstwo Hannibala, twórcy serialu sięgają także po dość nieoczywiste chwyt. Wydawać by się mogło, że sam kanibalizm jest wystarczająco sugestywny, ale – o czym świadczą choćby wyżej wspomniane wątpliwości – w toku serialu jednak przestaje taki być; widz niejako „przyzwyczaja się” do tak zarysowanej sytuacji kulinarnej. Na tym tle wyjątkowo silną wymowę zyskują zatem sceny z pozoru naznaczone mniejszą

⁸ Zob. <http://janicepoonart.blogspot.com/2014/04/episode-6-futamo.html> [dostęp: 30.04.2015].

brutalnością. Dobrym przykładem jest fragment odcinka 11., w którym Hannibal na wspólną kolację z Willem serwuje trz nadla ortolana. Podobnie jak w przypadku innych sekwencji kulinarnych, najpierw widzimy go w kuchni przygotowującego posiłek. Ukazywanie jego czynności w zbliżeniach i detalach sprawia, że widzowi trudno jest zorientować się, co tak naprawdę ogląda i z jakim okrucieństwem ma do czynienia, tym bardziej, że nazwa potrawy pada dopiero w kolejnej scenie. Wówczas też Lecter pokrótce wyjaśnia Grahamowi (i widzowi), w jaki sposób powinno się przyrządzać to – jak sam je określa – „wykwintne, lecz dekadencjonalne danie”. Przypomnijmy pokrótce: ptaka łapie się i zamyka w klatce na kilka lub nawet kilkanaście dni, gdzie jest obficie karmiony, a następnie zabija, topiąc w armaniacu, delikatnie oskubuje, piecze krótko w całości i tak też podaje, ponieważ jego kości są bardzo kruche. Ta tradycyjna francuska potrawa z rejonu Gaskonii jest obecnie, z nielicznymi wyjątkami, zakazana właśnie ze względu na wyjątkowe okrucieństwo towarzyszące jej przygotowaniu. Zwyczaj nakazywał, by ortolana jeść z głową ukrytą pod białą chustą, przy czym najczęstsze wyjaśnienia wiążą go z kwestiami etycznymi – chodzi o to, by symbolicznie ukryć przez Boga akt okrucieństwa. Takie też tłumaczenie pada z ust Hannibala, który jednocześnie dodaje, że on sam nie zamierza się ukrywać. Fragment, w którym obaj mężczyźni podnoszą potrawę do ust i pochłaniają ptaka w całości w jednym kęsie, budzi niepokój i wyjątkowe dramaturgiczne napięcie. Ambiwalencja wynika z kilku aspektów. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z czynnością nielegalną (jak wspomniałam, przygotowywanie ortolana jest obecnie zakazane, a sam gatunek podlega ochronie) oraz aktem brutalnej przemocy wobec bezbronnej – bo małej – istoty. Z drugiej strony, trz nadel to przecież zwierzę, a zwierzęta są na co dzień zamieniane przez ludzi w mięso. Aspekt dosłownej „mięsności” miesza się tu z odczuciem niemal transcendentnym, gdy Lecter mówi: „Po pierwszym trznadlu poczułem euforię. Władzę nad życiem i śmiercią”.

4. Postaci kulinarnie naznaczone

Powyższe sceny to tylko trzy z wielu możliwych przykładów, jednak są one – w moim odczuciu – reprezentatywne. Natomiast trzeba w tym miejscu koniecznie dodać, że właściwie każda

z głównych postaci serialu jest charakteryzowana właśnie w kontekście kulinarnym. O Lecterze i Willu pisałam już wiele wcześniej; wspominałam także o postaci dziennikarki naznaczonej potencjałem bycia zjedzoną oraz kulinarnej przemocy opartej na oszustwie. Pominę zatem głównych antagonistów i Freddie, skoncentruję się natomiast na dwóch innych kluczowych dla fabuły 2. sezonu bohaterach: Jacku Crawfordzie i Masonie Vergerze.

Agent specjalny Jack Crawford to nieświadomy kanibal, który odkrywa siebie jako kulinarną ofiarę Hannibala. Obserwujemy go pałającego nienawiścią, dalece wykraczającą poza policyjny profesjonalizm. Crawford z 2. sezonu ewidentnie chce pomścić własną krzywdę i – jak się wydaje – to jest właśnie najsilniejszy motor napędowy jego działania. W szczególny sposób zostaje to zintensyfikowane w odcinku 7., gdy odnaleziona zostaje jedna z pierwszych – niedoszłych, jak się okazuje – ofiar Lectera. To porwana i przetrzymywana przez długi czas w odosobnieniu młoda policjantka, która w toku policyjnego śledztwa uznana została za zmarłą, choć jej ciała nie odnaleziono. Ocalona kobieta nie jest jednak „nietknięta” – ma odciętą rękę. W rozmowie z Jackiem Crawfordem wyznaje, że Lecter podał ją na kolację, na którą zaprosił agenta. Oto mięso staje się ciałem – konkretną osobą, z którą jedzący staje twarzą w twarz. Scena takiego spotkania odznacza się oczywiście niebywałym napięciem i emocjonalną intensywnością, mimo – a może właśnie tym bardziej – że rozmowa jedzącego z jedzonym przebiega bardzo spokojnie.

Postacią kulinarnie naznaczoną jest też Mason Verger – spadkobierca rzeźniczego interesu swojego ojca, od początku charakteryzowany jako osobnik bezwzględny, cyniczny i o sadyistycznych skłonnościach. Vergerowi udało się wyhodować odmianę świń, które gustują w ludzkim mięsie. Pomysł Masona napawa szczególną grozą, bowiem bazuje na odwróceniu „naturalnego” łańcucha pokarmowego. Lęk przed byciem zjedzonym – w kontekście wymowy serialu wcale nie tak absurdalny – nabiera tym większej mocy, że chodzi o możliwość bycia zjedzonym przez przedstawiciela innego gatunku. W miejsce kanibalizmu pojawia się zatem kategoria ludożerstwa konotująca w większym stopniu skojarzenia z dzikością, krwawością, zwierzęco-

ścią. Gdy wreszcie Verger zechce wykorzystać apetyt świń przeciwko Lecterowi, będziemy w tym dostrzegać nie tylko przemoc dosłowną, ale też symboliczną (inteligentny i wyrafinowany przedstawiciel *homo sapiens* ma zostać zjedzony przez reprezentanta niższego gatunku) oraz estetyczną (Hannibal przywiązuje tak wielką wagę do piękna kulinariów, sam ma być zjedzony w sposób absolutnie antyestetyczny: krwawy i brutalny). Trudno się zatem dziwić, że zemsta Lectera na Masonie będzie się właśnie do takiej dosłownej krwawości sprowadzać: pod wpływem środka odurzającego ofiara sama się okaleczy, zje fragmenty swojej twarzy oraz nakarmi nią psy; Verger przeżyje, jego ciało będzie jednak naznaczone koszmarnym oszpeceniem. Komentując sytuację Hannibal powie do Grahama: „Smak i współczucie przetwarza ten sam obszar mózgu. Przy stole nie ma miejsca na współczucie”, co – jak sądzę – świetnie pointuje kulinarną wymowę serialu i jego rozpięcie między smakiem i zniesmaczeniem, między lękiem i fascynacją, między etyką i estetyką.

5. Podsumowanie

Hannibal ma wszelkie atrybuty, które umożliwiają określenie go mianem serialu kulinarnego: na ekranie często pokazywane są czynności związane z jedzeniem i ono samo, przy czym sceny tego typu mają znaczenie nie tylko estetyczne – choć jest ono niezwykle istotne – ale też dramaturgiczne; fabuła jest skoncentrowana wokół postaci wyrafinowanego smakosza, a jego kuchnia i jadalnia stanowią kluczowe miejsca akcji. Adekwatne wydaje się określenie, że *Hannibal* jest kulinarnie intensywny – zarówno na poziomie formy (kulinarna estetyka), jak i treści (dramaturgiczne napięcie budowane wokół scen i wątków kulinarnych). Pozostaje już tylko wątpliwość dotycząca reakcji widza na piękne potrawy wypełniające ekran; i jest to wątpliwość – trzeba to z całą mocą wyartykułować – natury etycznej. Jakże bowiem wstydzimy się naszego ślinotoku...

Bibliografia:

- Baron Cynthia, Carson Diane, Bernard Mark, 2014, *Appetites and Anxieties. Food, Film, and the Politics of Representation*, Detroit.
- Bower Anne L., 2004, *Watching Food: The Production of Food, Film and Values*, w: *Reel Food: Essays on Food and Film*, red. Anne L. Bower, New York, s. 1-13.
- Brach-Czaina Jolanta, 2008, *Metafizyka mięsa* (fragmenty), w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, s. 81-88.
- Epstein Rebecca L., 2004, *Appetite for Destruction: Gangster Food and Genre Convention in Quentin Tarantino's „Pulp Fiction”*, w: *Reel Food: Essays on Food and Film*, red. Anne L. Bower, New York, s. 195-208.
- Poon Janice, 2014, *Surprise, it's Eddy's thigh*, „Feeding Hannibal”, <http://janicepoonart.blogspot.com/2014/04/episode-6-futa-mono.html> [dostęp: 30.04.2015].
- Travis-Henikoff Carole A., 2008, *Dinner with a Cannibal. The Complete History of Mankind's Oldest Taboo*, Santa Monica.

Aleksandra Bączek

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Tworzywo, Mięso, Życie, czyli ciało w serialu *Hannibal*

Abstrakt:

Emitowany przez amerykańską sieć telewizyjną NBC serial *Hannibal* (reż. Bryan Fuller) wyróżnia wysublimowana warstwa wizualna, a na szczególną uwagę zasługuje sposób pokazywania martwego ciała. Nie pełni ono bowiem wyłącznie roli materiału, na którym swoją pracę wykonują technicy kryminalistyki – okazuje się elementem celowo eksponowanym i stylizowanym. Zwłoki nie są potraktowane jak odpady, tylko tworzywo, z którego powstają precyzyjnie zaplanowane, skończone dzieła sztuki. Chciałabym omówić przykłady owej celowej ekspozycji oraz przyjrzeć się temu, czym jest ciało dla samego Hannibala Lectera, który najpierw zabija, a potem – poprzez wyrafinowaną prezentację przygotowywanych przez siebie potraw – na krótko wskrzesza tych, których pozbawił życia po to, by w pełni świadomie nakarmić nimi samego siebie.

Słowa kluczowe:

Bryan Fuller, ciało, *Hannibal*, NBC, prequel, thriller

Kiedy oficjalnie potwierdzono produkcję 3. sezonu *Hannibala* w reżyserii Bryana Fullera, wydawało się, że – mimo stosunkowo niskich wskaźników oglądalności – serial ma szansę utrzymać się na antenie z powodu swojej wartości artystycznej i wpływu na jego pozycję nie będzie miał nawet fakt, że emitowany jest przez, nazywaną „morderczynią seriali”, stację NBC¹.

¹ Stacja wielokrotnie decydowała się na anulowanie emisji seriali po zaledwie kilku odcinkach. Z ramówki zniknęły m.in. *Przebudzenie*, *Do No Harm*, *Revolution* czy *Dracula*. Co ciekawe, dotyczyło to najczęściej tytułów emitowanych w tym samym segmencie, co *Hannibal*, czyli w czwartki o godz. 22. O prawdziwości tego określenia miał zresztą okazję przekonać się sam

Fuller oparł swój scenariusz na motywach powieści Thomasa Harrisa (pierwsze dwa sezony to prequel *Czerwonego smoka* oraz jego filmowej adaptacji). Obok szefa Wydziału Badań Behawioralnych FBI, Jacka Crawforda czy agenta Willa Grahama, pojawiły się zmodyfikowane postacie drugoplanowe oraz bohaterowie nieobecni w książce ani ekranizacji². Fuller stworzył coś w rodzaju hannibalistycznego uniwersum, otwierając tym samym zupełnie nowe pole interpretacyjne. Dodatkowo postawił na element, który doskonale sprawdził się w jego poprzednich projektach, czyli na wysublimowaną warstwę wizualną. O ile jednak w serialach takich jak *Trup jak ja* czy *Gdzie pachną stokrotki* dominowały elementy fantastyczne lub baśniowe groteskowo zestawione ze śmiercią³, przeniesienie celowego wręcz przeestetyzowania na thriller było zabiegiem dość zaskakującym. Zwłaszcza, że dotyczyło nie tylko kolorystyki, aranżacji wnętrza czy kostiumów, ale i martwego ciała.

Karol Kućmierz na łamach „Kultury Liberalnej” nazwał morderców z serialu Fullera „seryjnymi artystami”:

(...) seryjni mordercy, których spotykają na swojej drodze Will Graham i Jack Crawford, są traktowani przez bohaterów serialu niemal jak autentyczni artyści. Pozostawione przez nich miejsca zbrodni – instalacje dopracowane w każdym upiornym szczególe – stanowią makabryczne dzieła sztuki. Z kolei agenci

Bryan Fuller. NBC ostatecznie nie zrealizowała jego, bezpośrednio poprzedzającej *Hannibala* produkcji *Mockingbird Lane*, z której wyemitowano wyłącznie odcinek pilotowy. W czerwcu 2015 roku pojawiła się informacja o zakończeniu emisji serialu po 3. sezonie. Jako powód podano zbyt niskie wskaźniki oglądalności.

² Kluczowe zmiany dotyczyły zmiany płci postaci. Zamiast dziennikarza Freddiego Loundsa w serialu pojawiła się dziennikarka Fredy Lounds, psychiatrę Alana Blooma zastąpiła natomiast Alana Bloom. Postać stworzona wyłącznie na potrzeby serii to np. terapeutka Lectera – Bedelia Du Maurier.

³ Fabuła serialu *Trup jak ja* oscyluje wokół życia pozagrobowego. Bohaterka, Georgia Lass, ginie już w pierwszej scenie uderzona w głowę przez spadającą deskę klozetową. W *Gdzie pachną stokrotki* główny bohater Ned posiada zdolność ożywiania zmarłych za pomocą dotyku, jednak jeśli wskrzeszona przez niego w ten sposób osoba pozostanie żywa przez dłużej niż minutę, umiera ktoś inny.

FBI – niczym wyrafinowani krytycy – zajmują się oceną ich stylu i formy oraz rozszyfrowywaniem ukrytej symboliki (Kućmierz 2014).

Artyści ci celowo eksponują ciała, stylizują je. Zwłoki nie są tu zredukowane wyłącznie do postaci materiału dowodowego, wskazówki, która ma pomóc odpowiedzieć na klasyczne pytanie „Kto zabił?”. Można przyglądać im się w o wiele szerszym kontekście – miejsca, jakie wyznacza ciało współczesna kultura.

Jak zauważyła Anna Wieczorkiewicz:

Nie mamy dostępu do totalności ciała „samego w sobie” – tym, o czym można mówić jest ciało opisywane, przedstawiane, ujmowane w ramach pewnych nauk, za pomocą określonych języków, ciało metaforyczne, wskazujące na coś innego – czyli „ciało jako...”. Chociaż cielesność człowieka stanowi fakt nieredukowalny, to niezwykle trudno wypracować język, który tę totalność by ujmował (Wieczorkiewicz 2000: 11).

W niniejszym artykule posłużę się trzema zasygnalizowanymi w tytule kategoriami: Ciało jako Tworzywo, Ciało jako Mięso oraz Ciało jako Życie. W obrębie pierwszej z nich skupię się na ciałach, których nie stylizował Hannibal Lecter, chociaż znajdzie się wśród nich jedno „wykonane” specjalnie dla niego. W drugiej przyjrę się z kolei dwóm morderstwom Hannibala. W trzeciej chciałabym natomiast zatrzymać się na chwilę przy tym, co o ciele – zarówno żywym, jak i martwym – mówi sam Lecter i w jaki sposób zajmuje się nim we własnej kuchni.

Ciało jako Tworzywo

Dla morderców z serialu Fullera pozbawienie życia jest początkowym etapem przemiany w twórców wykorzystujących materiał, jakim jest dla nich ciało wedle własnych potrzeb, upodobań i przekonań. Pośrednim celem tych praktyk najczęściej okazuje się chęć/konieczność upamiętnienia bądź dokonania transformacji. Przede wszystkim chodzi jednak o nieustanne dążenie do zyskania kontroli nad ciałem.

W odcinku *Coquilles* obsesyjnie przerażony wizją śmierci podczas snu morderca, u którego zdiagnozowano guza mózgu, zabił trzy osoby. Dwie z nich (kobietę i mężczyznę) ze skórą na plecach rozciętą i rozciągniętą tak, by przypominała anielskie

skrzydła, umieścił w pozycji klęczącej po obydwu stronach łóżka w pokoju hotelowym. Trzecią – mężczyznę z wykonanymi w podobny sposób skrzydłami – powiesił na rusztowaniu w pozycji przypominającej wiszącego na klatce, zabitego przez Lectera, strażnika więziennego z *Milczenia Owiec* (reż. Jonathan Demme). Ludzie-anioly mieli pełnić role strażników, którzy będą modlić się za mordercę. Śmierć, w połączeniu z pośmiertną transformacją, miała ich uszlachetnić. „Tworzenie aniołów z demonów” – jak określił działania mordercy Will Graham⁴ – okazało się częścią konsekwentnie realizowanego planu. Docelowo bowiem morderca chciał upodobnić do anioła samego siebie (w tym celu dokonał nawet samokastracji). Śmiertelna choroba wywołała u niego wręcz niepomysłowaną potrzebę transformacji, postrzeganą jako szansa na wyjście poza własne ciało lub dosłowne pozbycie się go; zerwanie zarówno z fizycznym, jak i psychicznym cierpieniem. Widokiem, który wzmacniał w nim przymus zabijania (czy raczej: konieczność zainicjowania kolejnej przemiany) były płonące głowy przyszłych ofiar. Ta metafora choroby wskazuje także na sprzeczność samego procesu transformacji: dążenie do przeobrażenia się w coś lepszego, nieskażonego, wręcz świętego, następuje pod wpływem nie pozwalającego opanować się żywiołu. Współczesne ciało, definiowane jako twór niedoskonały, zależny od psychiki w momencie, gdy ta zawodzi staje się balastem – ciałem niechcianym i nienawidzonym, które chce się zniszczyć (unicestwić).

Sytuacja wygląda podobnie w przypadku, gdy mamy do czynienia z chorobą czysto fizyczną, pod wpływem której dochodzi do obnażenia cielesności: uwidocznienia patologicznych zmian, ogólnego wyniszczenia. Jej zewnętrzne oznaki, oprócz tego, że często nieakceptowane przez chorego, mogą zostać odrzucone również przez otoczenie. W odcinku *Takiawase* właścicielka gabinetu medycyny alternatywnej nie godziła się na powolne umieranie jednego ze swoich pacjentów. Przeprowadziła lobotomię, usunęła mu oczy i fragment mózgu, by w ten sposób zrobić w jego wnętrzu miejsce na ul. Twierdziła, że nie zabiła, tylko

⁴ Cała trójka okazała się przestępcami z prawomocnymi wyrokami.

„uratowała od beznadziei”, a jej decyzja o pozbawieniu życia umożliwiła mu godne odejście. To wyraźne nawiązanie do *Antropologii śmierci* Edgara Morina, który w strachu przed śmiercią (cudzą lub własną) i wszelkimi jej konsekwencjami (m.in. rozkładem ciała) dostrzegał obawę przed utratą indywidualności, a w zabójstwie próbę jej potwierdzenia i ocalenia (Morin 1993: 117-118). Indywidualność mężczyzny została zachowana. Przerobienie go na pasiekę, umieszczenie w otoczeniu symbolizującego nieśmiertelność miodu i kojarzonych z Chrystusem i miłosierdziem pszczoł, w mniemaniu morderczyni, uczyniło go wyjątkowym, ale – przede wszystkim – użytecznym, ponieważ mogło zaistnieć w nim inne życie.

Użyteczność nadaje znaczenie niedoskonałemu ciału, zwłaszcza jeśli morderca przemienia je w coś mającego dla niego szczególną wartość. W odcinku *Fromage* stało się tak ze zwłokami pewnego przeciętnego puzonisty. Morderca – stroiciel instrumentów Tobias, zafascynowany Lecterem psychopata i znajomy jednego z jego pacjentów – wyeksponował struny głosowe ofiary. Za pomocą końcówki wiolonczeli otworzył gardło od wewnątrz. Pozostawił ją w środku, tworząc w ten sposób żywy, działający instrument, z którego mógł wydobyć własny, niepowtarzalny dźwięk. Wyeksponowanie go na scenie filharmonii i celowe oświetlenie okazało się elementem spektaklu. Zaproszeniem na metaforyczny koncert, który Tobias chciał zagrać dla Hannibala, zyskując w ten sposób możliwość zaprezentowania swoich umiejętności przed kimś, kto mu imponuje i kogo z pewnością nie zadowoli to, co przeciętne. Ciało pełni tutaj rolę narzędzia (dosłownie: instrumentu) służącego do wytwarzania dźwięku. Ludzki pierwiastek uszlachetnia i paradoksalnie ożywia ów przedmiot (?) – sprawia, że brzmienie nietypowego instrumentu jest wyjątkowe.

Nieprzeciętność wydaje się wizytówką „seryjnych artystów”. Niektórzy z nich traktują martwe ciało niczym tworzywo, z którego ma powstać szczegółowo zaplanowane, kompletne dzieło sztuki. Realizacja pomysłu na początkowym etapie wymaga przeprowadzenia pracochłonnego procesu selekcji. Wizjoner z odcinka *Kaiseki*, autor przypominającego ludzkie oko fresku wykonanego z nagich, pozszywanych ze sobą ludzkich ciał, długo wybierał odpowiednie elementy do realizacji swojego po-

myślu. Zakonserwował zwłoki w żywicy i wstrzyknął im silikon, żeby powstrzymać naturalny proces kurczenia. Chociaż wydawało się, że szczególnie zależało mu na zachowaniu ich w nienaruszonym stanie, wyrzucił część do rzeki. Potraktował je niczym odpady, bo nie pasowały do jego wizji. Granica między ciałem doskonałym, a bezużytecznym po raz kolejny okazała się niemal niezauważalna. Lecter, który odnalazł mordercę, wyraził, wydawało się, autentyczny podziw dla jego pracy i – przy okazji – dokonał niewielkiej modyfikacji projektu. Przekonał artystę, że powinien znaleźć się we własnym fresku, stając się nie tylko twórcą, ale i częścią dzieła, po czym osobiście go w nim umieścił, odcinając mu nogę. Znowu był Bogiem, po raz kolejny wznoszącym zbrodnię do poziomu sztuki.

Ciało jako Mięso

Hannibal nigdy nie zabija ponownie w ten sam sposób i to odróżnia go od większości morderców. Nawet jeśli odwzorowuje działania kogoś innego, zawsze pamięta o dodaniu autorskiego akcentu (najczęściej jest nim osobliwe wystawienie zwłok oraz tradycyjne pozbawienie narządów). Kiedy Will Graham analizuje popełniane przez niego zbrodnie (nie mając jeszcze wówczas pojęcia, kto jest ich sprawcą) zauważa, że morderca traktuje swoje ofiary jak „świnie albo chwasty”. Nie sposób nie zauważyć, że doktor Lecter w podobny sposób odnosi się do większości ludzi, z którymi ma styczność, bez względu na to czy są oni martwi, czy jeszcze żyją. Podczas sesji terapeutycznych patrzy na swoich pacjentów z odrazą i trudno oprzeć się wrażeniu, że zupełnie nie pasują oni do niego samego (nienagannie ubranego) oraz jego otoczenia (minimalistycznego, urządzonego z klasą gabinetu). Pogardę tę dostrzec można już przy okazji pierwszego morderstwa, jakie popełnił.

Nieprzypadkowo są wyeksponowane, nabite na poroże jelenia zwłoki dziewczyny, otoczone przez ptaki, które wydzielają zarówno jej wnętrzności, jak i wnętrzności zwierzęcia⁵.

⁵ Morderstwo jest odwzorowaniem pierwszej zbrodni w serialu popełnionej przez Garetha Jacoba Hobbsa, który spuścił krew z dziewczyny, wieszając ciało na porożu jelenia. Po śmierci usunął jej wątrobę, jednak kiedy

Kiedy ciało jest martwe, zanika rozróżnienie na wnętrzności ludzkie i zwierzęce. To, co żyje (a może: ten, kto żyje?) traktuje je na równi – są niczym innym jak padliną, mięsem. Według Grahama pozostawianie na widoku ciał pozbawionych narządów to szczególnie przejaw poniżenia. Hannibal postrzega tę kwestię nieco inaczej: według niego morderca usuwa ofiarom organy, ponieważ uważa, że na nie nie zasługują. Odebranie życia komuś, kto nie jest wart istnienia, nie wydaje mu się czymś szczególnie okrutnym – jest raczej szansą na zużytkowanie tego, co może, a nawet powinno zostać wykorzystane.

O tym, że dla Lectera ciało jest przede wszystkim mięsem świadczy także, kultowe już, zdanie: „Nie ma tu nic dla wegetarian”. Kiedy umiera człowiek, który – w jego przekonaniu – i tak nie zasługiwał na to, by istnieć, bierze z niego to, co uważa za najbardziej wartościowe. W końcu, jak mawia, nie odczuwa wyrzutów sumienia, bez względu na to, co je, a „grzechem nie jest umrzeć, lecz się zmarnować”. Korzysta z ludzkich narządów podkreślając, że bardzo świadomie karmi nimi własne ciało; to fragmenty innych pozwalają mu istnieć.

Warto jednak zaznaczyć, że Lecter docenia tych, którzy stanowią dla niego pewnego rodzaju wyzwanie intelektualne. Chyba najbardziej spektakularnie wyeksponowane – jeśli wziąć pod uwagę dwa pierwsze sezony – było ciało agentki FBI, Beverly Katz, która nieomal go zdemaskowała. Hannibal udusił ją, spuścił z niej krew, po czym zamroził zwłoki. Następnie przeciął je, podzielił na warstwy, oczywiście wycinając przedtem narządy, i wyeksponował każdą z nich za szybą niczym na muzealnej wystawie. Gdyby chciał po prostu zadrwić z prowadzących śle-

zorientował się, że nie będzie mógł jej wykorzystać (ofiara cierpiała na nowotwór), włożył narząd na miejsce i odniósł ciało z powrotem do łóżka, z którego zabrał dziewczynę, symbolicznie przepraszając za to, co zrobił. W przekonaniu Hobbsa szybkie i bezbolesne pozbawienie życia było jednoznaczne z miłosiernym zabijaniem. Nie chodziło mu także o eksponowanie zwłok, co było z kolei kluczowe w postępowaniu Hannibala. Zbrodnię Lectera (tę i każdą inną), co od razu zauważa Graham, wyróżnia zdecydowanie większa brutalność.

dzstwo agentów, nie byłoby chyba lepszej ku temu okazji niż zaserwowanie koleżanki, którą mogliby nieświadomie skonsumować. A jednak tego nie zrobił. Usunął jej nerki i umieścił na ich miejscu te należące do pomysłodawcy fresku, co oczywiście nie umknęło uwadze FBI. Gdyby udało się odnaleźć narządy, ujęcie mordercy byłoby raczej kwestią czasu, ale – jak łatwo się domyślić – nerki agentki Katz trafiły na talerz Hannibala. Zjadł je sam, z uśmiechem, podobnie jak odciętą nogę pomysłodawcy fresku, którą przyrządził jak gicz cielecą. Tak jak gdyby fragmenty ciała tej dwójki stanowiły dla niego szczególnego rodzaju trofeum, na które nie zasługiwał nikt poza nim samym.

Ciało jako Życie

Jeśli Hannibal nadaje znaczenie ciału, czyni to we własnej kuchni. Przygotowywanie posiłków ma dla niego charakter rytuału, do udziału w którym zdarza mu się zapraszać gości, przy czym ich udział sprowadza się głównie do roli obserwatorów lub nieistotnych, niewtajemniczonych pomocników. Nazywa siebie „etycznym rzeźnikiem”, który doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że „mięso zwierząt, które nie przeżywają stresu przed ubojem jest smaczniejsze”. Niczym w *Antropologii jedzenia* Claude’a Lévi-Straussa, gotując przetwarza naturę w kulturę. Ciało, samo w sobie pozbawione wartości, po przetworzeniu w kuchni znajduje się w jego prywatnej hierarchii wyżej aniżeli żywy człowiek, którym bezsprzecznie gardzi. Hannibal mówi do Willa: „Życie to uczta. Wkładasz życie do żołądka i sam żyjesz”. Wkładasz życie, czyli coś, co nie jest martwe. Ciało osobiście przetworzone już nie wzbudza wstrętu w „etycznym rzeźniku”, który – niczym Bóg – stwarza, zabija, po czym ponownie powołuje do życia. W jego kuchni szczególne miejsce zajmuje stojak z wizytówkami. Przed rozpoczęciem gotowania wyjmuje z niego tę z danymi właściciela organu, który akurat przyrządza i dopasowuje do ułożonych w szufladzie przepisów. Posiłek zyskuje w ten sposób tożsamość. Trafia na stół Hannibala i – oprócz tego, że ma wzbudzić zachwyt wśród jego gości i sprowokować ich do wypowiedzania pochwał, których gospodarz z całą pewnością się spodziewa – autentycznie mu smakuje. Lecter wskrzesza przy własnym stole tych, których zabił po to, żeby nakarmić samego siebie życiem. Jest kelnerem na – używając określenia Jolanty

Brach-Czainy – „kosmicznej uczcie kanibali” (Brach-Czaina 1999: 168-169) i jej świadomym uczestnikiem. Przypomnieniem o mięsności cywilizacji i ciągłości procesu wzajemnego spożywania, będącego jednocześnie formą odradzania się.

Podsumowanie

Manuela Gretkowska pisała w *Polce*, że książkowy Hannibal i jego wersja filmowa to symbole „zwyrodniałej konsumpcji”, która opanowała społeczeństwo Zachodu (2003: 280). W serialu nie mamy jednak do czynienia z przypadkowym, zwyczajnym spożywaniem. Raczej z konsumpcją podkreślającą przede wszystkim wyjątkowość (ale i odmienność) (Czubaj 2007: 223) najważniejszego konsumującego, który wszystko osobiście przyrządził. Lecter poświęca mnóstwo uwagi każdemu ciału: własnemu – starannie dobierając części garderoby; ciałom ofiar, z których usuwa organy – pozostawiając je w określonym ułożeniu oraz odpowiedniej, symbolicznej scenerii; poszczególnym narządom – podczas przygotowywania ich i późniejszej prezentacji na talerzu. W tym sensie i on sam, i inni serialowi mordercy to symbole głębokiej refleksji nad ciałem.

Umiejętność panowania nad nim stanowi w *Hannibalu* źródło władzy. Posiada ją ten, kto ostatecznie wpływa na nadaną mu formę. Lecter nie dość, że ma kontrolę nad ciałami innych, oprócz tego, że decyduje kogo i w jaki sposób zabije, rozstrzyga też kogo i w jaki sposób przyrządzi, a więc symbolicznie ożywi. To on wyznacza role konsumowanego i konsumującego oraz przesądza o ostatecznym wyglądzie dania i jego prezentacji na talerzu. Dodatkowo doskonale panuje nad sobą kiedy pomaga FBI w poszukiwaniu sprawców własnych zbrodni. Jako postać ma również wszelkie predyspozycje ku temu, by zyskać władzę nad widzem.

Celowe przeestetyzowanie, o którym wspomniałam na początku, wpływa na odrealnienie serialowej przestrzeni. Widz może niezwykle łatwo zapomnieć o tym, że opanowany psychopata Lecter jest zły do przysłowiowego szpiku kości. Jego nietuzinkowość i wyrafinowanie stają się podstawą do zakwestionowania bezwzględności. Na ekranie widać bowiem, jak zwykły mówić o sobie serialowy morderca z konkurencyjnej stacji Showtime, Dexter Morgan, „wyjątkowo schludnego potwora”. Oczywiście

ście widzowi trudno całkowicie utożsamić się z postacią mającą przecież stałe miejsce w panteonie popkulturowych antybohaterów, lecz nie oznacza to wcale, że nie chciałby chociaż przez chwilę poczuć się tak jak on – ktoś, kto unika konsekwencji, doskonale się przy tym bawiąc. Jednocześnie jednak można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że wolałaby nie stanąć z kimś takim jak Hannibal twarzą w twarz, a tym bardziej znaleźć się w sytuacji, której finał mógłby rozegrać się w kuchni bądź, co gorsze, na talerzu. W książce *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach* w następujący sposób wyjaśniła tę sprzeczność Bernadetta Darska:

Lubimy przyglądać się tym, których w rzeczywistości nie chcielibyśmy spotkać. (...). Antybohaterowie okazują się często bliscy i obcy jednocześnie. Bliscy, bo robią to, czego widz nie ma odwagi uczynić – idą zawsze krok dalej niż odbiorca, który zatrzymuje się na etapie życzeniowości (chciałbym) lub potencjalności (mógłbym). Obcy, bo głęboko zakorzenione rozpoznanie dotyczące tego, co dobre i złe, nie pozwala odbiorcy w pełni utożsamić się z cynizmem (...), mordowaniem, nadużywaniem własnej pozycji, pogardą dla innych ludzi (...). Antybohaterowie są więc tymi serialowymi postaciami, którymi chcielibyśmy być, zarazem jednak wolelibyśmy tacy się nie stać (Darska 2012: 15).

Widzowie seriali mają słabość do zła (Chaciński 2010: 47). Wejście psychopatów czy – jak nazwał ich Mariusz Czubaj – poppsychopatów do kultury popularnej to początek jego materializacji:

Poprzez poppsychopatów zło zostaje przyobleczone w realne kształty, następuje jego pełna materializacja. Z jednej strony już nie grożą nam tajemne siły, tylko konkretne postaci, z drugiej – takie zło dotyka naszego najczulszego obszaru, czyli ciała. Zło się smakuje, wacha się je, dotyka, a zwłaszcza widzi. Bez wątplenia obserwujemy proces spektakularyzacji przemocy i zła, które utraciło swój abstrakcyjny wymiar (Czubaj 2007: 227).

Z tego powodu popkultura wypracowała własne strategie obronne powiązane z oswajaniem, ukrywaniem lub marginalizowaniem tego co obce, przerażające, czy niepoznane. W swoich narracjach o śmierci korzystał z nich zresztą już wcześniej sam

Fuller (zob. np. Ebbig 2014). Zło wyeksponowane w *Hannibalu* dotyczy przede wszystkim ciała i to właśnie ono (ciało groteskowe, ciało-hybryda, ciało-przedmiot, ciało-tworzywo, ciało-mięso, ciało-życie) przywraca złu realność w świadomie ugrzecznianej przez twórców, przeestetyzowanej serialowej rzeczywistości.

Bibliografia:

- Brach-Czaina Jolanta, 1999, *Szczeliny istnienia*, Kraków.
- Chaciński Bartek, 2010, *Zabijanie czasu*, „Polityka”, nr 35, s. 44-47.
- Czubaj Mariusz, 2007, *Biodra Elvisa Presleya. Od paleoherosów do neo-fanów*, Warszawa.
- Darska Bernadetta, 2012, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Ebbig Katarzyna, 2014, *Ze śmiercią im do twarzy. O serialu „Gdzie pachną stokrotki”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła, Olsztyn, s. 80-89.
- Gretkowska Manuela, 2003, *Polka*, Warszawa.
- Kućmierz Karol, 2014, *Seryjni artyści. O serialu „Hannibal”*, „Kultura Liberalna”, <http://kulturaliberalna.pl/2014/06/17/seryjni-artysci-serialu-hannibal/> [dostęp: 12.06.2015].
- Morin Edgar, 1993, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski, Warszawa.
- Wieczorkiewicz Anna, 2000, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk.

Piotr Przytuła

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Człowiek w *Czarnym lustrze* mediów. Dystopijna wizja świata w brytyjskim serialu telewizyjnym

Abstrakt:

Bogata tradycja dystopijnych obrazów rzeczywistości, wyraźnie obecna w literaturze i filmie, znalazła swoje miejsce również w serialach nowej generacji. Jednym z bardziej interesujących przykładów wykorzystania poetyki „złego miejsca” jest brytyjski serial *Czarne Lustro*, w którym charakterystyczne dla dystopijnego krajobrazu elementy, zostały zastąpione przedmiotami codziennego użytku. Zamiast totalitarnej władzy czy dyktatury morderczych maszyn pojawia się smartfon, ukryta kamera czy ekran telewizora, z którego emitowany jest kiczowaty talent show. Bohaterowie egzystują tu w zniekształconej, wrogiej im rzeczywistości, a sytuacja graniczna w jakiej się znaleźli, jest najlepszym lustrem, w jakim przegląda się ludzka natura. Celem mojego artykułu jest zatem omówienie serialu w kontekście współczesnych nastrojów i lęków społecznych oraz próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób rzeczywistość medialna i rozwój cywilizacji technicznej wpływa na przekraczanie granic: sztuki, moralności, wolności, człowieczeństwa.

Słowa kluczowe:

dystopia, media, science fiction, *Czarne lustro*

W zbiorze felietonów zatytułowanych *Bomba megabitowa* Stanisław Lem przekonywał, iż bardziej niż szkodliwości antymaterii boi się Internetu oraz, że „każda bez wyjątku nowa technologia ma awers korzyści i zarazem rewers nowych, nieznanych dotychczas bied” (Lem 1999: 5). Paradoksalnie, osiągnięcia ludzkiej cywilizacji, z których jesteśmy najbardziej dumni, mogą stać się (i zazwyczaj tak się dzieje) źródłem jej cierpień, prowadząc do dyktatu techniki, wypaczającej emocje i zachowania.

Negatywne skutki niepowstrzymanego rozwoju cywilizacji technicznej, prowadzącego ostatecznie do zniewolenia człowieka, to główny problem utworów o tematyce dystopijnej. W rozumieniu Krzysztofa Loski będzie to natomiast

pesymistyczne wyobrażenie na temat przyszłości, które wyraża z krytycznej postawy wobec teraźniejszości, wyróżnia się brakiem wiary w postęp i możliwość zmiany na lepsze., przedstawia najczęściej negatywne konsekwencje rozwoju technologicznego, ostrzega przed możliwością zagłady świata oraz nieprawidłowym kierunkiem rozwoju obranym przez człowieka. W przeciwieństwie do antyutopii, koszmarna wizja nie odnosi się do utopijnych programów naprawy rzeczywistości, ale jest skutkiem obecnego stanu rzeczy (Loska 2004: 17-18).

Ekstrapolacja zagrożeń związanych z oddziaływaniem mediów oraz nieumiejętnym wykorzystaniem współczesnych wynalazków, jest oczywiście nie tylko próbą przewidzenia przyszłych losów człowieka, lecz także (a może przede wszystkim) sposobem zdiagnozowania jego teraźniejszej kondycji.

Bogata tradycja literackich i filmowych dystopii pozwala sądzić, że, niezależnie od momentu dziejowego, taki typ obrazowania rzeczywistości stanowi doskonałe narzędzie do prowadzenia społecznych analiz. Pierwsze piętnastolecie XXI wieku pchnęło jednak dystopijne imaginacje w „ręce” zupełnie nowego audytorium – o ile do tej pory dzieła tego typu przeznaczone były raczej dla odbiorcy dojrzałego (z racji swej natury wymagały przecież od widza/czytelnika określonych kompetencji kulturowych związanych ze znajomością współczesnych procesów historycznych, wiedzą literacką i filmową oraz umiejętnością interpretacji najnowszych zjawisk społeczno-politycznych), o tyle teraz odnieść można wrażenie, że każda pojawiająca się w książkach i na ekranach kin wizja społeczeństwa przyszłości przeznaczona jest dla młodzieży. Wniosek ten nasuwa się sam po, pobieżnej chociażby, analizie repertuarów kin i list książkowych bestsellerów. Pod koniec 2015 roku miała miejsce emisja ostatniej (czwartej, zgodnie z modną ostatnio tendencją do rozbijania na dwa filmy finalnego tomu serii) części filmowej trylogii *Igrzyska śmierci* – ekranizacji zbioru książek autorstwa Suzanne Collins pod tym samym tytułem. W marcu na ekranach kin pojawiła się także *Wierna* – zwińczenie serii *Nieznajoma* na pod-

stawie książkowej trylogii Veroniki Roth. Do tego zestawienia dodać należy także *Dawcę Pamięci*, *Imperium robotów*. *Bunt człowieka*, serię *Więzień Labiryntu* oraz *Grę Endera*.

Powyższe zestawienie przygodowych widowisk zakwalifikowanych przez krytyków do gatunku *Young Adult* generować może kilka konstatacji: po pierwsze, poetyka dystopijna jako tło dla perypetii dorastających bohaterów jest gwarantem sukcesu komercyjnego; po drugie, konieczność dostosowania treści do potrzeb młodszych odbiorców może (lecz nie musi) nieść ze sobą ryzyko strywalizowania, spłaszczenia i uproszczenia krytycznego potencjału dystopii; po trzecie wreszcie, może oznaczać niezdolność X muzy do wytwarzania obrazów o odpowiednim stopniu złożoności, które w sposób odważny sugestywny i inteligentny wykorzystająby zdobycze bogatej tradycji obrazowania dystopijnego.

Wiąże się to z kryzysem kina i równoczesnym renesansem wysokojakościowych produkcji telewizyjnych, czyli tzw. „zwrotem serialowym”¹ (Szczepanek, Wojciechowska, Buśko 2014: 7), który odebrał wielkoekranowym produkcjom monopol na używanie wysokoartystycznych środków wyrazu i poruszanie „wielkich tematów”. Z racji swego charakteru i odcinkowej formuły seriale mają „możliwość tworzenia dłuższych historii o bardziej złożonej i szczegółowej narracji” (Grela 2011: 43) sama telewizja zaś „coraz częściej staje się miejscem, w którym artykułowane są treści i pojawiają się rozwiązania stylistyczne nieobecne, lub obecne w sposób śladowy w mainstreamowym kinie” (Lewicki 2011: 39). Ważkie dylematy moralne, nienormatywne wzorce zachowań, niebezpieczna atrakcyjność przemocy, krew lejąca się strugami, polityczna niepoprawność – to tematy dla seriali naturalne, a które z kina „odsączone” zostały przez nadrzędną konieczność zadowolenia wszystkich i dostosowania przekazu do, nietolerujących sprzeciwu, kategorii wiekowych.

¹ Według autorów książki *Czas Seriali* polega on głównie wzroście zainteresowania znanych reżyserów kina (Spielberg, Fincher, Scorsese, Abrams) produkcją i reżyserią seriali. To pociąga za sobą zwiększenie budżetów produkcji serialowych i umocnienie się gatunku.

Seriale potrafią zatem opowiadać historie w sposób bezkompromisowy i bez obrażania inteligencji widza, jednak nie zawsze dzieje się tak w przypadku omawianej wcześniej konwencji. Dystopijne wizje rzeczywistości mają na polu telewizyjnej produkcji seryjnej znacznie mniej desygnatów. Wśród seriali prezentujących zmagania jednostki z opresyjną cywilizacją techniczną wymienić można np. *Impersonalnych*. Utwór, którego pomysłodawcą, producentem i autorem scenariusza jest Jonathan Nolan, na pierwszy rzut oka nie różni się od innych seriali kryminalnych, zaprezentowany zostaje tam jednak komputerowy system totalnej inwigilacji, wykorzystujący sieć miejskiego monitoringu. Program korzysta z algorytmu pozwalającego przewidzieć przestępstwa, które mogą zagrozić Stanom Zjednoczonym. Jak napisał Jacek Dukaj, serial ten

staje się powoli almanachem motywów postcyberpunka spod znaku późnego Gibsona czy *Cryptonomiconu* Stephensona. Nolan opowiada nam de facto historię narodzin AI prowadzącej wprost do Technologicznej Osobliwości. Bijatyki i strzelaniny można sobie przewinąć; najsmaczniejsze koncepty i gry pojawiają się w tle. Ponieważ jednak serial utrzymuje format kumpelskiego thrillera, a w każdym odcinku Jim Caviezel daje komuś w zęby, masowa widownia ogląda *Person of Interest*, nie odczuwając instynktownej alergii na intelektualną SF (Dukaj 2014).

Nieco bardziej intensywny efekt, ale też większą przychylność widowni i krytyków, osiągnął serial będący przedmiotem niniejszego artykułu. *Czarne lustro* to emitowane od 2011 roku dzieło felietonisty i satyryka Charliego Brookera², znanego między innymi z dosadnych i celnych diagnoz demaskujących współczesny przemysł medialny. Wyprodukowany przez stację Channel 4 cykl doczekał się do tej pory dwóch sezonów (po trzy

² Wcześniej Brooker zasłynął realizacją programów *Screenwipe* i *Newswipe* czy *Weekly Wipe*. Wszystkie one celnie i bezkompromisowo uderzały w przemysł rozrywkowy, demaskując rządzące nim procesy. Do jego najbardziej znanych przedsięwzięć należą jednak: dokument *How TV Ruined Your Life* oraz projekt *W Domu Zombie* – horror zrealizowany w konwencji reality show.

godzinne odcinki każdy), będących „wariacją na temat co by było, gdyby koszmarną orwellowską przyszłość stworzono na oprogramowaniu Apple” (Grzywacz 2013: 16).

Tytułowe czarne lustro nie jest zbudowane ze szkła, lecz z cienkiej warstwy płynnego kryształu i LED-owych diod. Czarne lustra to smartfony, tablety, telewizory i ekrany umieszczone w sklepowych ekspozycjach. Ustawione w centralnym punkcie pokoju czy noszone w kieszeni, wymuszają ciągłe przeglądanie się w nich, a powstałe w ten sposób odbicie jest niezbyt wyraźne i ciemne. Widoczne w czołówce pęknięcie ekranu ten, już i tak wąty, obraz rozbija na mniejsze kawałki, odślaniając „nasze uprzedzenia, resentymenty i krzywdy” (Walkiewicz 2016: 58-60).

Głównym spoiwem tych sześciu odrębnych historii jest prezentacja zgubnego wpływu postępu technologicznego (a konkretnie nieumiejętnego obchodzenia się ze zdobyczami techniki) na nasze zachowania i nawyki. Opresyjność „krzemowego monstrum” nie przypomina tu jednak zbuntowanych maszyn rodem z serii *Terminator*. Gdybym miał szukać filmowego odpowiednika serialu Brookera, wskazałbym raczej obraz *Ona* autorstwa Spike’a Jonze’a, który ze względu na ascetyzm środków wizualnych, niedosłowność i pomysłowość w opisywaniu nieopisywalnego, wykazuje formalne i duchowe pokrewieństwo z brytyjską serią.

Zasadne będzie także wskazanie jeszcze jednego tropu, tym razem wiodącego do mistrza grozy. Przybierający niekiedy postać technofobii lęk przed postępem cywilizacyjnym, którego w żaden sposób nie da się powstrzymać, to także jedna z obsesji Stephena Kinga. Jego *Komórka* koresponduje z *Czarnym lustrem*, przedstawiając świat, który stanął na krawędzi zagłady z powodu jednego z najważniejszych i najbardziej powszechnych wynalazków. To właśnie za pomocą telefonów komórkowych grupa terrorystów przesłała tajemniczy sygnał (Puls), który zamieniał ludzi w bezrozumne bestie. Za pomocą tego mocno przerysowanego konceptu, King

kompromituje idee nauki oraz cywilizacji technicznej, twierdząc, że efektem ich fetyszyzacji stała się atrofia społecznej więzi ludzi i postępująca alienacja we współczesnym świecie (...) ukazuje chaos otaczającego świata oraz ulotność i kru-

chość ludzkiego istnienia wobec zagrożeń cywilizacyjnych (Szcześniak, Szcześniak 2013: 189-190).

Bezmózgie i bezrefleksyjne potwory rodem z *Komórki* Kinga przypominają ludzi, którzy, łaknąc sensacji, tępo wpatrują się w ekrany telewizorów transmitujących dramat premiera Wielkiej Brytanii, będący osią fabularną pierwszego odcinka serii. W *Hymnie Państwowym* dochodzi do porwania brytyjskiej księżniczki. Porywacz uwolni zakładniczkę pod warunkiem spełnienia jego żądania: premier Wielkiej Brytanii musi na antenie publicznej telewizji odbyć niemarkowany stosunek ze świnią³. Co symptomatyczne dla czasów Facebooka, Twittera i YouTube, wszystkie rządowe próby zablokowania przekazu wystosowanego przez przestępcę nie przynoszą żadnego skutku a informacja, niczym groźny wirus obiega cały świat. Presja społeczna wymusza na premierze spełnienie żądań porywacza, tłum natomiast z lubością przygląda się upokarzającemu aktowi seksualnemu. Tragizm sytuacji spotęgowany zostaje informacją, że złoczyńca uwolnił księżniczkę na chwilę przed stosunkiem premiera ze zwierzęciem. Osłoda nie przychodzi nawet wtedy, gdy dowiadujemy się, że po pewnym czasie notowania polityka wzrosły i stał się niemal bohaterem narodowym. Całe zdarzenie zaowocowało bowiem rozpadem jego małżeństwa.

Drugi odcinek czerpie już z najlepszych dystopijnych tradycji – prezentuje anonimową, sterylną, kubistyczną przestrzeń, gdzie w klaustrofobicznych pokojach rezydują przedstawiciele społeczeństwa przyszłości. Futurystyczny habitat pokazany w odcinku *15 milionów*, niczym wiecznie nienasycone miasto-maszyna z filmu *Metropolis* Fritza Langa, również musi być nakarmiony. W celu wytworzenia energii potrzebnej dla funkcjonowania miasta, a raczej dla zaspokojenia potrzeb mieszkającej „na górze” dobrze sytuowanej elity (znowu nawiązanie do kultowego filmu Langa) ludzie-trybiki większość dnia spędzają na

³ Pod koniec 2015 roku media obiegała informacja o rzekomym rytuale inicjacyjnym, który miał być udziałem premiera Wielkiej Brytanii Davida Camerona. Miał on polegać na umieszczeniu przyrodzenia w pysku martwej świni. Odbiorcy *Czarnego lustra* od razu skojarzyli fakty.

pedałowaniu na rowerach stacjonarnych. Uzyskane w ten sposób wirtualne kredyty przeznaczyć mogą na odmóżdżające rozrywki lub w celu wyłączenia nachalnych reklam atakujących z każdej strony (cała powierzchnia ścian metropolii to jeden wielki ekran telewizyjny). Odpowiednią ilość waluty przyszłości (tytułowe 15 milionów) można także przeznaczyć na zakup biletu wstępu do specjalnego *talent show*, będącego celem aspiracji i spełnieniem marzeń (jak również powodem rywalizacji) każdego z mieszkańców. W owej społeczności opartej na powierzchownych i krótkotrwałych relacjach międzyludzkich, żyje Bing – niekonfliktowy, aczkolwiek wyraźnie rozczarowany „nowym wspaniałym światem” mieszkaniem aglomeracji. W pewnym momencie poznaje Abi, która jawi mu się jako jedyny przejaw radości, dobra, autentyczności i prawdziwego talentu w zdeformowanej rzeczywistości⁴. Jednak nawet taką osobę można stłamsić, upodlić i ubezwłasnowolnić, co ostatecznie czynią twórcy prymitywnego formatu telewizyjnego. W odwecie za zniszczenie wszystkiego, co kochał Bing decyduje się na desperacki krok – staje przed jurorami grożąc, że wbije sobie w szyję ostry przedmiot. Wygłasza poruszającą mowę na temat opresyjności systemu, który w zarodku niszczy, to co autentyczne i szczere, po czym następuje, charakterystyczny dla serialu i będący zdecydowanie jedną z jego najmocniejszych stron, zwrot akcji:

Jego performance, żeby pójść za określeniem, którego sam użył, spotyka się z niespodziewanym (czy na pewno?) entuzjazmem jury, które proponuje mu własny program. Dwa razy w tygodniu spektakl autentyczności – z ostrym przedmiotem przy szyi, z prawdą na ustach i pasją płynącą z ekranu (Szmidt 2014: 249).

Bohater dostaje własny (identyczny jak inne) program, stapiając się z konglomeratem, który chciał zniszczyć.

⁴ Rezydenci bezimiennego miasta ukazanego w serialu oddają się prymitywnym rozrywkom, takim jak np. granie w uwłaczające ludzkiej inteligencji gry komputerowe, oglądanie kanałów pornograficznych czy programów przedstawiających znęcanie się nad osobami z nadwagą.

Charlie Brooker, niczym medialny prorok, objawia kolejną gorzką prawdę o przemyśle rozrywkowym – wszystko jest na sprzedaż, łącznie z buntem, a każde nonkonformistyczne zachowanie prędzej czy później stanie się częścią systemu, który

zaprowadza porządek wyłącznie poprzez stłamszenie jednostki. (...) Chcąc utrzymać robotników pod kontrolą, system musi wpajać sztucznie kreowane potrzeby i masowo wytwarzane pragnienia, które z kolei zaspokoić można tylko w ramach technokratycznego porządku. Porządek zostaje ustanowiony, ale za cenę upowszechnienia nieszczęścia, alienacji i nerwicy (Heath, Potter 2010: 20).

W ostatnim odcinku pierwszej serii, *Cała prawda o Tobie*, twórcy korzystają z cyberpunkowego rekwizytorium serwując nam interesująca wizję, w której stosowane są wszczepy – „wykorzystujące osiągnięcia nanotechnologii, sztucznie wykonane elementy ciała człowieka, każdorazowo dostosowane do indywidualnych potrzeb bohaterów, zależne od wykonywanych przez nich profesji” (Mazurkiewicz 2014: 407). Pokazany tu implant rozszerza funkcje wzroku o możliwość permanentnego nagrywania, odtwarzania i przewijania wszystkiego co zarejestruje oko. Przechowywany w mózgu⁵, wzbogacony o dźwięk obraz można zatrzymać w dowolnym momencie i rzutować na dowolny ekran.

Jak się okazuje, tak wielkie możliwości pociągają ze sobą również wielkie cierpienie – możliwość nagrywania wszystkiego a następnie dokładnego analizowania zarejestrowanego materiału, np. swoich zawodowych czy miłosnych niepowodzeń, prowadzić może do frustracji. U głównego bohatera „budzi to najpierw obsesję na punkcie własnej niedoskonałości, gdy ma wgląd we własne porażki w pracy, a potem paranoję na punkcie wierności żony” (Grzywacz 2013: 15). Jak zauważa Michał Walkiewicz, prowadzi to do „całkowitej erozji ich związku. W doskonałej scenie on analizuje mowę jej ciała podczas rozmowy

⁵ Motyw implantu pamięci zaczerpnięty jest z klasycznego cyberpunkowego filmu, pt. *Johnny Mnemonic*, w reżyserii Roberta Longo.

z byłym kochankiem, a za materiał dowodowy służą zapisane uprzednio wspomnienia” (Walkiewicz 2016: 58-60).

Drugi sezon *Czarnego lustra*, emitowany od 11 lutego 2013 roku, rozpoczyna odcinek zatytułowany *Zaraz wracam*, podejmujący kwestie etycznych, moralnych i kulturowych możliwości klonowania lub tworzenia sztucznego człowieka. Brooker zdaje się zadawać tu pytanie:

Co jeśli dałoby się odtworzyć sposób zachowania, mówienia i reagowania zmarłego na podstawie gigabajtów „martwego naskórka” pozostawionego w sieci? Gdyby opierając się na wpisach zamieszczonych na Facebooku, liście „lajków”, odwiedzonych stron i wysłanych esemesów opracować algorytm osobowości? (Stasiowski 2013: 88-89).

Przedstawiona w tej części historia dotyczy młodej kobiety, której mąż zginął w wypadku. Niemożność poradzenia sobie w sytuacji straty najbliższej osoby popycha bohaterkę do skorzystania z aplikacji, która w oparciu o dotychczasową internetową aktywność zmarłego tworzy idealną kopię osobowości denata, zdolną do normalnego komunikowania się z innymi. Nienamagalna interakcja nie wystarcza kobiecie i decyduje się ona na zamówienie idealnego klona zmarłego męża.

Trudno w tym miejscu wyzbyć się skojarzeń z opartym na scenariuszu Stanleya Kubricka filmie *A.I. Sztuczna Inteligencja* w reżyserii Stevena Spielberga. Tam również podjęta zostaje próba zastąpienia żywej osoby (w tym wypadku chłopca przebywającego w śpiączce) mechanicznym substytutem – androidelem Davidem. Wydźwięk obu dzieł generuje wiele podobieństw: po pierwsze, postawienie się w roli Boga zawsze niesie ze sobą ryzyko, bowiem „sztuczny człowiek to potencjalny buntownik podobnie, jak sam człowiek w stosunku do swojego stwórcy (...) a (...) dzieło kreatora nigdy nie jest do końca przewidywalne” (Radkowska-Walkowicz 2008: 117-119); po drugie, w obu przypadkach, to „prawdziwy” człowiek jest oprawcą dla człowieka sztucznego. Dla Asha jest to jego żona, która w końcu nie może znieść obecności doskonałej kopii ukochanego i zamyka go na strychu, żyjąc z myślą, że on ciągle przebywa w jej domu. Dla Davida źródłem cierpienia jest jego matka, która najpierw zaprogramowała go, aby wiecznie darzył ją miłością, a na-

stępnie porzuciła w lesie. „Sztuczny twór dostaje od swojego pana program do spełnienia. Nie mogąc wyjść poza niego, albo pozbawiony jest świadomości, a przez to i bólu, albo zostaje skazany na cierpienie” (Radkowska-Walkowicz 2008: 119).

W kolejnej odsłonie serii otrzymujemy chyba najmroczniejszą wizję społeczeństwa niedalekiej przyszłości. W odcinku *Biały niedźwiedź* przedstawiony został dosyć okrutny sposób karania przestępców. Skazany codziennie (przez określony wyrokiem sądu czas) bierze udział w pieczołowicie przygotowanej nagonce. Ucieka przed grupą psychopatycznych morderców, a każdy jego ruch rejestrowany jest przez setki smartfonów, znajdujących się w rękach licznych gapiów. Sytuacja skazanego o tyle jest tragiczna, że pod koniec dnia jego pamięć jest wyazywana a rano znowu bierze udział w morderczej grze. Sytuacja powtarza się niezliczoną ilość razy, a odbywający karę pozbawiony jest świadomości tego, co się naprawdę dzieje. Niekończąca się pokuta za grzechy w takim ujęciu podnosi problem winy i kary odpowiedniej do popełnionych czynów. Widoczna jest tutaj także wariacja na temat Debordowskiego społeczeństwa spektaklu.

W ostatniej części 2. sezonu *Czarnego lustra* Brooker dokonuje krytyki sposobu prowadzenia debaty publicznej w mediach. Wprowadzenie na scenę animowanej, złośliwej i wulgarnej maskotki demaskuje żenujący poziom dyskusji na tematy polityczne. „Miś Waldo to amalgamat Conana O'Briena i Jerry'ego Springera: wyśmiewa gości, a w ferworze dyskusji i wobec braku argumentów pokazuje zadek” (Stasiowski 2013: 88-89). Powszecznie nieakceptowane zachowanie przysparza Waldo jednak popularności, do tego stopnia, że władarze stacji telewizyjnej, w której występuje, być może trochę dla żartu, zgłaszają jego kandydaturę do parlamentu. Niewinny z pozoru dowcip prowadzi do zaostrzenia rywalizacji pomiędzy pretendenciami, konsekwencją której staje się całkowita dezorganizacja życia politycznego, a także zrujnowanie życia komikowi, który poświęcił wszystko na rzecz animowania niebieskiego misia.

Czarne lustro to pierwszy serial telewizyjny w całości poświęcony oddziaływaniu mediów na praktyki społeczne człowieka. Trudna do zdefiniowania przynależność gatunkowa dzieła (łącząca thriller, horror, twardą fantastykę naukową i *political*

fiction) sprzyja elastycznemu prezentowaniu tego złożonego problemu. Brooker pokazał w nim prawdziwe, mroczne oblicze cywilizacji technicznej i ludzi korzystających z jej osiągnięć. Twórca serialu daleki jest jednak od demonizowania technologii, sugerując raczej, że cierpienie wynika z niewłaściwego jej użytkowania. Najczarniejsze przesłanie brytyjskiej serii związane jest zaś z przekonaniem, że to człowiek będzie autorem swojego ewentualnego upadku. Tragizm zawieszonego między technofilią i technofobią homo sapiens polega na tym, że cywilizacja krzemu w równym stopniu może być zagrożeniem, jak i elementem niezbędnym do życia.

Bibliografia:

- Dukaj Jacek, 2014, *Podróż międzywymiarowa, czyli z biblioteki do kina i z powrotem. Wokół „Interstellar” Christophera Nolana*, „Kultura Liberalna”, nr 308, <http://kulturaliberalna.pl/2014/12/-02/jacek-dukaj-interstellar> [dostęp: 02.12.2015].
- Grela Szymon, 2011, *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 32-46.
- Grzywacz Marek, 2013, *Czarne lustro technologii*, „Nowa Fantastyka”, nr 07, s. 14-16.
- Heath Joseph, Potter Andrew, 2010, *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, Warszawa.
- Lem Stanisław, 1999, *Bomba megabitowa*, Kraków.
- Lewicki Arkadiusz, 2011, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław.
- Loska Krzysztof, 2004, *Encyklopedia filmu science fiction*, Kraków.
- Mazurkiewicz Adam, 2014, *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*, Łódź.
- Radkowska-Walkowicz Magdalena, 2008, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa.
- Stasiowski Maciej, 2013, *Czarne lustro*, „Ekrany”, nr 3-4, s. 88-89.
- Szczepanek Agnieszka, Wojciechowska Sandra, Buśko Piotr, 2014, *Wstęp*, w: *Czas seriali*, red. Agnieszka Szczepanek, Sandra Wojciechowska, Piotr Buśko, Gdańsk, s. 7-10.
- Szcześniak Janina, Szcześniak Karolina, 2013, *Epidemia technologiczna w powieści Stephena Kinga „Komórka”*, w: *Fantastyka XIX – XXI wieku. Kanon i obrzeża*, red. Janina Szcześniak, Lublin, s. 187-195.

Szmidt Olga, 2014, *Co się przydarzyło dziewczynom? Podmiotowość i seksualność w „Dziewczynach”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 248-263.

Walkiewicz Michał, 2016, *Przez ciemne zwierciadło*, „Tygodnik Powszechny”, nr 4, s. 58-60.

Aleksandra Różalska

Uniwersytet Łódzki

Wojna z terroryzmem w amerykańskich serialach telewizyjnych

Abstrakt:

Artykuł stanowi krytyczną refleksję nad przedstawieniami wojny z terroryzmem po 11 września 2001 roku w amerykańskich serialach telewizyjnych. Z uwagi na wielowymiarowy wpływ wydarzeń z 11 września na narracje telewizyjne do analizy wybrano kilka aspektów wojny z terroryzmem, które są w szczególności obecne w wybranych serialach: schematyczny wizerunek wroga, stereotypowe przedstawienia mniejszości muzułmańskiej, zależność pomiędzy pojęciem bezpieczeństwa a przemocą, oraz kwestia re-maskulinizacji dyskursu publicznego. Inspirując się teoriami postkolonialnymi i feministycznymi, autorka zastanawia się, w jaki sposób narracje telewizyjne legitymizują, wyjaśniają czy też kontestują najważniejsze założenia amerykańskiej polityki walki z terroryzmem i jej dominującą retorykę.

Słowa kluczowe:

wojna z terroryzmem, 11 września 2001 roku, wróg, muzułmanie, przemoc, męskość, kobiecość

1. Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest krytyczna refleksja nad przedstawieniami wojny z terroryzmem w serialach telewizyjnych oraz sposobami ukazywania w nich wielowymiarowych konsekwencji polityki Stanów Zjednoczonych po 11 września 2001 roku. Te ostatnie dotyczą między innymi doświadczeń weteranów wojennych zmagających się z zespołem stresu pourazowego, klimatu społecznego nacechowanego poczuciem zagrożenia oraz bezradności wobec przemocy, jak również problemu inwigilacji społeczeństwa amerykańskiego i rozmaitych teorii spi-

skowych. Zastanowię się, w jaki sposób narracje telewizyjne legitymizują, wyjaśniają czy też kontestują najważniejsze założenia amerykańskiej polityki walki z terroryzmem i jej dominującą retorykę.

2. Schematyczne i negatywne wizerunki muzułmanów i Arabów

Trwającej od 2001 roku i wywołującej wiele kontrowersji amerykańskiej wojnie z terroryzmem towarzyszy systematyczne pogłębianie się negatywnych nastrojów wobec Arabów i muzułmanów, które spowodowane są strachem przed „Innym”, stereotypowymi reprezentacjami wroga oraz – pośrednio – re-masculinizacją dyskursu publicznego. Zjawiska te z pewnością wzmocniły kolejne wydarzenia, tj. zamachy terrorystyczne w Madrycie i Londynie, wojny w Afganistanie i Iraku, wydarzenia w Bostonie i Londynie z 2013 roku, jak również powstanie Państwa Islamskiego w 2014 roku. Wskutek tego w świadomości społecznej nastąpił schematyczny podział na „dobry Zachód” i „zły świat arabski”, a winą za działalność fundamentalistów islamskich i dokonywane przez nich akty terrorystyczne obarcza się nie grupę ekstremistów, a całą społeczność arabskich muzułmanów (Różalska 2015). Na kształtowanie się takiego społecznego postrzegania niewątpliwie wpływają narracje medialne, zarówno te o charakterze dokumentalnym czy informacyjnym (Hoskins, O’Loughlin 2007), jak i te postrzegane w kategoriach rozrywki (np. seriale telewizyjne). Te ostatnie, choć w sposób mniej oczywisty, aktywnie uczestniczą w kształtowaniu poglądów i postaw społecznych.

Stan badań na temat wizerunku społeczności arabskich i muzułmańskich w Stanach Zjednoczonych oraz wzajemnych zależności pomiędzy islamem a terroryzmem można podsumować w czterech stwierdzeniach, które składają się na zniekształcony obraz tych mniejszości (Różalska 2015).

Po pierwsze, w przekazach medialnych i debacie publicznej mamy do czynienia z dychotomicznym podziałem my/oni, dobry/zły, przede wszystkim z racji odmienności religijnej i nasilającego się po 11 września strachu przed fundamentalizmem, a także w konsekwencji militarnego zaangażowania antyterrorystycznego Stanów Zjednoczonych (Said 1978, Karakasoglu

2011). W to dwubiegunowe myślenie wpisane jest zderzenie dwóch obszarów kulturowych, przy czym to muzułmanie/muzułmanki są postrzegani jako wrogo nastawieni wyznawcy ideologii zachęcającej do przemocy i świętej wojny przeciwko Zachodowi (Różalska 2015).

Po drugie, można zaobserwować wyraźną różnicę w sposobie reprezentacji „dobrych” i „złych” muzułmanów i muzułmanek, przy czym linię podziału wyznacza stopień asymilacji w społeczeństwie i to, jak otwarcie manifestują swoją tożsamość religijną (symbolem tego zjawiska jest kobieta nosząca nikab lub burkę). Im bardziej są zintegrowani, niewyróżniający się swoją innością (strojem, symbolami religijnymi, zachowaniem itp.), tym większa dla nich akceptacja (Yenigun 2004). Natomiast „źli” muzułmanie reprezentują tradycyjne podejście do praktyk religijnych i kategorycznie domagają się tolerancji dla islamu, który postrzegany jest jako religia problematyczna i wykluczająca skuteczną asymilację (Yenigun 2004). W serialach telewizyjnych ci „dobrzy” muzułmanie mają niezbyt rozbudowane role – są albo instrumentalnie wykorzystywani do zdobycia informacji (jako pomocnicy głównych bohaterów/bohatek), albo giną z rąk okrutnych ekstremistów. To ostatnie rozwiązanie, moim zdaniem, bardzo rozczarowujące, występuje w *Uśpionej komórcie* (2005–2006), gdzie zamordowany zostaje postępowy imam z Jordanii, który promuje islam bez przemocy i międzykulturowy dialog, oraz w *Homeland* (2011–), gdzie z rąk ekstremistów w 4. serii ginie dwójka ważnych bohaterów: Aayan, którego Carrie Mathison wykorzystuje, aby zbliżyć się do terrorysty Haqqaniego, i Fara, pracowniczka CIA, którą morduje Haqqani podczas ataku na ambasadę amerykańską w Islamabadzie.

Po trzecie, świat muzułmański przedstawia się jako homogeniczny monolit, zawsze stojący w opozycji do świata zachodniego, a islam jako religię niekompatybilną z podstawowymi zachodnimi ideałami, tj. demokracją, równością płci czy prawami człowieka (Gündüz 2007, Karakasoglu 2011). W ten sposób zostaje wyeliminowana jakakolwiek możliwość dialogu czy wzajemnego zrozumienia, a ignorowanie różnorodności (także doświadczeń muzułmanek) podsyca błędne przeświadczenie, że społeczeństwa tego regionu są tworam homogenicznymi, a nie

dynamicznie zmieniającymi się, niejednorodnymi, często wewnętrznie sprzecznymi grupami (Różalska 2015).

Po czwarte, przekonanie o tym, że islam jest religią nieprzystającą do amerykańskich wartości, prowadzi do postrzegania obecności muzułmanów/muzułmanek w USA w kategorii zagrożenia dla tożsamości amerykańskiej opartej na chrześcijaństwie i demokracji. W tę logikę myślenia wpisuje się argument, iż świat ulega coraz gwałtowniejszej islamizacji, a strach przed „zalewem” czy dominacją islamu jest coraz bardziej widoczny w debatach publicznych, zresztą nie tylko w Stanach Zjednoczonych (Różalska 2015).

Opisane powyżej zjawiska charakteryzujące dyskusję o wojnie z terroryzmem obecne są w mediach, a w szczególności w telewizji. Za przykład może posłużyć serial *24 godziny* (2001–2010), który wykorzystuje elementy wszystkich tych generalizujących, nacechowanych uprzedzeniami stwierdzeń i przedstawia muzułmanów wyłącznie w kontekście przemocy, terroryzmu i dżihadu (Morey, Yagin 2011).

3. Wróg

Wydaje mi się – patrząc na amerykańskie produkcje z perspektywy 15 lat, które upłynęły od zamachów na WTC – że sposób konstruowania wroga w serialach poświęconych wojnie z terroryzmem uległ pewnym zmianom, co z pewnością jest odpowiedzią na społeczne postrzeganie polityki Stanów Zjednoczonych wobec interwencji w Afganistanie i Iraku, oraz na pewne lęki, które nasiliły w przeciągu ostatniej dekady. Co nie zmienia faktu, że, jak twierdzą Carl Boggs i Tom Pollard (2006),

W kinie [i w telewizji – przyp. A.R.], podobnie jak w polityce, „Bliski Wschód” istnieje obecnie jako tajemnicza kategoria ulokowana gdzieś poza czasoprzestrzenią, gotowe źródło ponurych lęków i zagrożeń. Takie nastawienie ideologiczne kształtowało publiczną percepcję tego regionu (podobnie jak i terroryzmu) przez wiele lat jeszcze przed 11 września¹.

¹ Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Aleksandry Różalskiej – przyp. red.

W serialu *24 godziny* wizerunek wroga jest schematyczny, „wyposażony w konkretne cechy [etniczne, rasowe, religijne – przyp. A.R.] czyniące go odpowiednim celem nienawiści i walki” (Žižek 2002). Kilkanaście chwytów retorycznych opisanych przez Davida Spurra w książce *The Rhetoric of Empire* (1993), np. poniżenie, dehumanizacja, naturalizacja, generalizacja, stosuje się do usprawiedliwienia takich posunięć, jak użycie tortur, instrumentalne traktowanie świadków czy podejrzanych o terroryzm celem uzyskania informacji za wszelką cenę oraz podkreślanie, że wróg jest niecywilizowany, bezinteresownie bezlitosny, zaślepiony nienawiścią do USA, żądny zemsty, fanatyczny i nieracjonalny z powodu religijnego radykalizmu. W szczególności seria 4., 6. i 8. tego serialu ukazują postaci pochodzenia arabskiego czy wyznające islam jako wrogów, z którymi musi się zmierzyć dzielny agent CTU Jack Bauer. Są oni też dość jednostronnie portretowani – jako ludzie bez narodowości i historii, bez konkretnych postulatów politycznych, fanatyczni, sadystyczni, „do granic źli i tak irracjonalni, że żaden tradycyjny sposób interpretacji nie jest możliwy” (Boggs, Pollard 2006; Morey, Yagin 2011). Są w stanie wszystko poświęcić dla Sprawy, która jest jedynie mglistą ideą – nie znajdującą uzasadnienia i wytłumaczenia w serialu *24 godziny*, a polegającą wyłącznie na tym, aby zabić jak najwięcej Amerykanów i samemu zginąć z okrzykiem „Allah” na ustach (inaczej niż w przypadku *Uśpionej komórki* czy *Homeland*, gdzie motywacje terrorystów i przyczyny ich zaangażowania są bardziej klarownie, niekiedy nawet przekonująco wyłożone). Co więcej, w *24 godzinach* islamscy terroryści często są zasymilowanymi obywatelami amerykańskimi (niekoniecznie o arabskich korzeniach), którzy maskują się żyjąc standardami klasy średniej i prowadząc z pozoru normalne życie, a w rzeczywistości nienawidzą Ameryki i angażują w terrorystyczne plany swoje rodziny, żony, a nawet dzieci.

Podobny obraz wroga kreuje serial *Uśpiona komórka*, który pokazuje członków tejże jako bardzo dobrze zasymilowanych, posiadających typowo amerykańskie hobby (np. gra w baseball), pijących kawę ze Starbucksa i uwielbiających amerykańską muzykę. Inaczej jednak niż w *24 godzinach*, większość terrorystów nie jest pochodzenia arabskiego: oprócz przywódcy wywodzącego się z Arabii Saudyjskiej, mamy Christiana (byłego członka

Legii Cudzoziemskiej, który nie stroni od alkoholu i kobiet), Iliję (albańskiego muzułmanina, którego rodzina została zamordowana podczas wojny w byłej Jugosławii), Tommy'ego (typowego zbuntowanego amerykańskiego nastolatka wychowanego przez lewicowych rodziców – intelektualistów i profesorów na Uniwersytecie w Berkeley). Jeżeli dodać do tego głęboko zakonspirowanego agenta FBI, który infiltruje komórkę terrorystyczną, afroamerykańskiego muzułmanina Darwyna Al-Sayeeda, to staje się jasne, że serial odbiega od pewnych schematów narodowościowo-etnicznych (Różalska 2007).

Wreszcie serial *Homeland* zupełnie inaczej przedstawia wroga (mam na myśli w tym miejscu przede wszystkim jego dwie pierwsze serie). Jest nim biały amerykański żołnierz Nicholas Brody, członek elitarniej jednostki *marines*, który – przez osiem lat przetrzymywany, torturowany, poddawany praniu mózgu, a wreszcie nawrócony na islam – przeszedł na stronę wroga. Przyczyny jego „zdrady” są dość dobrze (co nie znaczy, że przekonująco) wyjaśnione w serialu: kiedy był przetrzymywany przez terrorystów, był świadkiem bombardowania pobliskiej szkoły, w którym zginęło wiele dzieci, w tym chłopiec – syn terrorysty Abu Nazira, z którym Brody był emocjonalnie związany. Rząd amerykański reprezentowany przez wiceprezydenta Waldena odmawia wzięcia odpowiedzialności za atak, zaprzeczając przy tym, jakoby w jego wyniku zginęli cywile. Brody dostaje polecenie zlikwidowania Waldena, co zresztą dochodzi do skutku w 2. serii serialu. Pozostali antagoniści (terroryści Abu Nazir i Haissam Haqqani czy sympatyzujący z tym ostatnim członkowie pakistańskich służb specjalnych np. Tasneem Qureshi czy szef irańskiego wywiadu Majid Javadi) nie odbiegają raczej od stereotypowych wizerunków znanych z *24 godzin*, chociaż należy podkreślić, iż serial ten wymyka się pewnym schematom dając wiele miejsca pozytywnym muzułmańskim bohaterom, np. Farze Sherazi (pierwszej według mnie postaci, która pracując w CIA nosi tradycyjne muzułmańskie nakrycie głowy) czy Aasarowi Khanowi (członkowi ISI, który wierzy w trudny sojusz pakistańsko-amerykański).

Niemniej jednak, w zasadzie we wszystkich omawianych tutaj serialach (*24 godzinach*, *Homeland* i do pewnego stopnia także w *Uśpionej komórce*) pochodzenie etniczne i wyznanie re-

ligijne (czyli bycie Arabem lub muzułmaninem) jest wystarczającym argumentem, aby prędzej czy później podejrzewać bohaterów o związki z terroryzmem, które to posądzania często okazują się zresztą słuszne (jak w przypadku palestyńskiej dziennikarki Royi Hammad z *Homeland*). Zatem większość produkcji, czyniąc znak równości między islamem a terroryzmem i związaną z nim przemocą, w pewnym sensie uzasadnia użycie przemocy przez „dobrych” amerykańskich bohaterów (Morey, Yagin 2011).

4. Bezpieczeństwo a przemoc

Specyficznej retoryce wojny z terroryzmem popularyzowanej w serialach telewizyjnych towarzyszy kilka procesów, których centralnym elementem jest kwestia bezpieczeństwa (zarówno wewnątrz USA, jak i zagranicą). Zagrożenie dla bezpieczeństwa jest wykorzystywane do uzasadnienia ograniczenia praw obywatelskich (*U.S.A. P.A.T.R.I.O.T. Act*), jak również – używając argumentu strachu i potrzeby zabezpieczenia przed wrogiem (zewnątrznym i wewnętrznym) – legitymizuje różne praktyki wobec wroga mające na celu jego subordynację (np. rasowe i etniczne profilowanie czy torturowanie więźniów politycznych – osób podejrzanych o terroryzm, nielegalne podsłuchy i inwigilacja itp.). Jak pokazuje serial *24 godziny*, *Uśpiona komórka*, czy nawet *Homeland*, krytyka takich praktyk postrzegana jest jako „niepatriotyczna”, a „dobrzy” bohaterowie i bohaterki mogą stosować nawet najbardziej drastyczny rodzaj przemocy, ponieważ działają w obronie „cywilizowanych” wartości (Różalska 2013). Wskutek tego brutalne metody przesłuchań wrogów są dopuszczalne czy nawet legitymizowane, jeżeli mają służyć wyższemu celom – przeciwdziałaniu atakom terrorystycznym, zdobyciu informacji, zastraszeniu świadka itp.:

Dyskursy dotyczące przemocy odzwierciedlają podwójne standardy przenikające amerykańską sferę publiczną: przemoc jest usankcjonowana, a nawet uświęcona, w służbie potęgi i bogactwa USA, ale jest traktowana jako pogwałcenie cywilizowanych zasad, jeżeli jest stosowana przez innych (Boggs, Pollard 2006).

W uzasadnieniu użycia wszelkiego rodzaju tortur i innych form przemocy przoduje oczywiście serial *24 godziny*, którego

główny bohater Jack Bauer głównie w taki sposób zdobywa ważne informacje, przełomowe w jego antyterrorystycznych działaniach (Różalska 2013). Brutalny sposób przesłuchań zawsze posuwa akcję do przodu, w związku z tym widzowie mają przekonanie, że działania głównego pozytywnego bohatera są słuszne:

Serial pokazuje, że bohater podjął dobrą decyzję o sięgnięciu po środki niezgodne z prawem. Innymi słowy, wyartykułowany zostaje komunikat, iż w obliczu takich ekstremalnych zagrożeń tortury są uzasadnione, a nawet niezbędne (Quay, Damico 2010: 145).

Począwszy od 4. serii, „tortury Bauera przestają być tylko stosowanym raz na jakiś czas elementem szokującym widza, a stają się osnową głównego wątku historii” (Green 2011). Wśród metod przesłuchań stosowanych przez agentów CTU znajdują się porażenie prądem, wstrzykiwanie substancji chemicznych, pobicie, podduszanie sznurem lub kablem, łamanie palców, wyrwanie paznokci, itp. Oprócz przemocy fizycznej stosuje się także przemoc psychologiczną – zastraszanie, szantaż czy grożenie zabiciem członków rodziny. Natomiast wśród osób przesłuchiowanych przez Bauera, z powodu ich prawdziwych lub rzekomych terrorystycznych powiązań, znaleźć można mężczyzn, kobiety, nastolatków, polityków, dyplomatów, pracowników CTU, członków rodziny Bauera, a nawet jego narzeczoną (w serii 6.). Niektóre z tych działań są wspierane przez zwierzchników Bauera (włączając prezydenta USA), a niektóre są jego indywidualnymi decyzjami, za które nigdy nie jest do końca ukarany (Różalska 2013). Oczywiście zdarza się, że zostaje skazany na banicję, ale zawsze powraca, kiedy kraj go potrzebuje. Jak podkreśla Jane Mayer:

W trakcie całego serialu postaci drugoplanowe [częstokroć kobiety lub biurokratyczni urzędnicy – przyp. A.R.] zgłaszają zastrzeżenia moralne wobec opresyjnych taktyk przesłuchań. Serial nigdy nie podejmuje jednak poważnego dialogu z tym tematem. Nikt nie wskazuje, że tortury nie spełniają swojego celu albo że są wbrew strategii polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych. Zamiast tego osoby wątpiące okazują się być naiwniakami o miękkim sercu (2007).

Chociaż serial *24 godziny* jest bez wątpienia ekstremalnym przypadkiem w odniesieniu do obrazów przemocy i tortur, to inne produkcje również nie odzęgają się od tego typu rozwiązań narracyjnych – są one obecne zarówno w *Uśpionej komórcie*, jak i *Zagubionych* (2004–2010) czy *Homeland*. Jednakże w bardziej współczesnych produkcjach można zauważyć także pewne potępienie tych praktyk, a z pewnością ukazanie negatywnych konsekwencji zaangażowania szeregowych żołnierzy w wojnę z terroryzmem w Afganistanie czy Iraku. W serialu *Czysta krew* (2008–2014) strauumatyzowany weteran wojny w Iraku Terry Bellefleur jest nawiedzany (dosłownie i w przenośni) przez duchy z przeszłości, kiedy to będąc na służbie uczestniczył w masakrze całej wioski, w której zginęło wielu cywilów, w tym dzieci). Z kolei w serialu *Układy* (2007–2012) były żołnierz Chris Sanchez musi zmierzyć się ze swoimi wojennymi działaniami, w wyniku których zginęli iraccy cywile, jak również trzech jego współtowarzyszy. Musi nie tylko stawić czoła swojej prywatnej tragedii i zespołowi stresu pourazowego, ale także znaleźć sposób na udowodnienie konspiracji rządu amerykańskiego i CIA, które za wszelką cenę próbują nie dopuścić do ujawnienia prawdy. Zarówno Terry, jak i Chris nie są Jackiem Bauerem z *24 godzin* – są złamani, pogrążeni w traumie; trawi ich poczucie winy i ciągły strach.

Co ciekawe, używanie takich metod zdobywania informacji czy likwidowanie wrogów (przestępców, skorumpowanych polityków, niewygodnych świadków itp.) staje się powszechne w serialach, które nie są wprost powiązane z wojną z terroryzmem. W *Impersonalnych* (2011–) główni bohaterowie, działając zwykle poza prawem, ale oczywiście z uczciwych pobudek, stosują każdy rodzaj przemocy (z torturami i morderstwami włącznie), by „zrobić dobro”. Czasami te działania przyjmują wręcz formę chorej fascynacji przemocą, jak np. w serialu *Dexter* (2006–2013), gdzie seryjny morderca czerpie niekwestionowaną przyjemność z zabijania (co prawda likwiduje raczej tylko okrutnych przestępców, zwyrodnialców i innych „zasługujących” na śmierć, którzy wymknęli się systemowi sprawiedliwości) czy w serialu *Skandal* (2012–), gdzie członkowie zespołu Olivii Pope stosują najbardziej wymyślne tortury (tj. wyrywanie zębów lub obcinanie części ciała) lub dokonują krwawych ma-

sakr w centrum Waszyngtonu, po czym pozbywają się ciał rozczłonkowując je bądź rozpuszczając substancjami chemicznymi, co zawsze (do tej pory, czyli do końca 4. serii) uchodzi im na sucho, bo działają w słusznej sprawie.

5. Re-maskulinizacja dyskursu publicznego

Dominujące narracje wojny z terroryzmem, zwłaszcza te z okresu tuż po 11 września 2001 roku, uzasadniają również powrót tradycyjnego wzorca męskości, który zakłada kilka procesów subordynacji: podporządkowanie Amerykanek (w celu ich ochrony) i podporządkowanie „niebezpiecznych” muzułmanów (w celu ochrony muzułmanek). Jak twierdzi Iris Marion Young (2003: 10),

administracja Busha wielokrotnie odwoływała się do nadrzędnej roli obrońców niewinnych obywateli oraz wyzwolicieli kobiet i dzieci w celu uzasadnienia konsolidacji władzy wykonawczej wewnątrz kraju oraz prowadzenia wojny agresywnej poza jego granicami.

Jak podkreślają badaczki postkolonializmu i feminizmu, wszelkiego rodzaju kryzysy narodowe (czy to militarne, polityczne, ekonomiczne, związane z napięciami na tle religijnym czy etnicznym, czy ideologiczne) przyczyniają się do wzmocnienia tradycyjnego patriarchalnego porządku, który zakłada sztywny podział płciowych ról społecznych, odwołuje się do konkretnych wizerunków rodziny i narodu, jak również kwestionuje emancypacyjne dążenia kobiet.

Seriale takie jak *Generation Kill: czas wojny* (2008), *24 godziny* czy *Uśpiona komórka* definiują dominujący wizerunek mężczyzn, utrwalający podział na „prawdziwych” bohaterów i patriotów, czyli współczesnych kowbojów, i bierne, pozbawione podmiotowości i decyzyjności kobiety. Zdaniem J. Ann Tickner (2002: 336), „nasza akceptacja dla zremaskulinizowanego społeczeństwa znacząco rośnie w okresach wojny i niepewności”. Produkcje te z pewnością odegrały ważną rolę w popularyzowaniu reprezentacji „prawdziwych” mężczyzn w ekstremalnych kryzysowych sytuacjach zagrożenia bezpieczeństwa, które oparte są – według Boggsa i Pollarda – na „wewnętrznej hegemonii ideologicznej: patriotyzmu, kultu broni i przemocy, glory-

fikacji technologii, hipermęskiego bohatera, obsesji »obcych« zagrożeń” (2006).

Ci prawdziwi mężczyźni, jak podkreśla Young, „odważni, odpowiedzialni i cnotliwi”, istnieją dzięki groźnym działaniom złych mężczyzn, zarówno agresorów z zewnątrz, jak i wrogów wewnętrznych – niewidocznych terrorystów ukrytych w uśpio-nych komórkach, przedstawicieli diaspory muzułmańskiej i arabskiej, innych imigrantów, ale także niepatriotycznych obywateli, którzy nie chcą poddać się ochronie zapewnionej przez państwo i wyrzec się pewnych praw na rzecz tej ochrony. W tę logikę wpisuje się kilka procesów subordynacji: w rzeczywistości po 11 września protektor (np. Jack Bauer z *24 godzin*) podporządkowuje sobie Amerykanki w celu ich ochrony (w kraju), ale także usiłuje podporządkować sobie „niebezpiecznych” muzułmanów, którzy – w rozumieniu protektora – podporządkowują sobie muzułmanki, a te z kolei należy „ocalić”. Ponadto, „oczekuje się, że taka postać zadba o innych. Obrońca często stara się zapewnić pomoc, ale również kontrolować życie osób, które ochrania – po to, aby »lepiej je chronić«, a w konsekwencji „w takiej strukturze podporządkowana kobieta ze swojej strony nie sprzeciwia się męskiej dominacji, ale raczej docenia ją i jest wdzięczna za obietnicę ochrony” (Young 2003: 9). Takim ikonicznym wojownikiem wojny z terroryzmem i odpowiedzią na zagrożone poczucie bezpieczeństwa i narodową traumę stał się Jack Bauer – hipermęski i skuteczny, uzbrojony we wszelkiego rodzaju broń i wyspecjalizowaną technologię (Różalska 2013). Matthew Hill (2009: 134) tak opisuje tego bohatera:

Bauer, zdecydowany, profesjonalny i bez najmniejszych skrupułów na temat moralności własnych czynów, to niemal mityczny dziki bohater, który posiada „mroczne zrozumienie” Innych (terrorystów), którzy chcą zniszczyć jego naród. Myśli jak oni i walczy jak oni, bez ograniczeń i wyrzutów sumienia, i zazwyczaj jest oszałamiająco skuteczny w łapaniu – a jeszcze częściej zabijaniu – złych facetów i zapobieganiu straszliwym katastrofom, które mają spaść na naród amerykański.

Zarówno Bauer, jak i główny bohater serialu *Uśpiona komórka*, Darwyn Al-Sayeed, są w pewnym sensie mitologicznymi wojownikami przekraczającymi wszelkie granice, którzy są zmuszeni do indywidualnych akcji, podejmowania trudnych de-

cyzji, często wbrew (nieskutecznym, niekompetentnym, skompromowanym, niedouczone) zwierzchnikom oraz wyprzedzania myślami podstępnych działań wroga (Różalska 2013). Ich służba czynienia „wyższego dobra” – ochrony bezpieczeństwa narodowego, narodu amerykańskiego, nadrzędnych zasad i wartości – nie zna granic; każdy z nich jest „postacią wyidealizowanego wojownika, który dokonuje odkupienia lub »regeneracji« własnej strauumatyzowanej kultury poprzez przemoc” (Hill 2009: 129). Im bardziej okrutni, zawzięci i źli ich oponenci, tym bardziej szlachetni są ci bohaterowie, co potwierdza tylko tezę Young, że „szlachetna męskość bazuje na strukturalnej relacji z zakładanymi złymi Innymi” (2003: 13).

Z pewnością pewien przełom w narracjach wojny z terroryzmem, gdzie obowiązuje sztywny podział na role płciowe (tj. mężczyźni przedstawiani jako bohaterowie-obroncy, a kobiety występujące w charakterze ofiar, które należy chronić bądź ocalić), przyniósł serial *Homeland*. Główną bohaterką jest Carrie Mathison – błyskotliwa, inteligentna, posiadająca „szósty zmysł”, ale też nieprzewidywalna i niedoceniana przez przełożonych agentka CIA, która jako jedyna słusznie podejrzewa, że Brody został zwerbowany przez terrorystów. Carrie cierpi na chorobę dwubiegunową (co ukrywa przed współpracownikami i zwierzchnikami), która z jednej strony komplikuje jej życie zawodowe i osobiste, ale z drugiej strony jest pewnym darem zapewniającym jej szczególną, genialną intuicję na temat terrorystów i ich poczynąń. Carrie Mathison nie jest Bauerem ani Al-Sayeedem; jest odważna i brawurowa w inny sposób, i bez użycia dużej ilości przemocy czy broni. Z feministycznego punktu widzenia jej postać może być problematyczna: wydaje się, że osoba szalona, histeryczna, niepotrafiąca zapanować nad swoimi emocjami, niestabilna psychicznie, nie jest bohaterką, która może być motorem rozwoju akcji, a zwłaszcza wątków dotyczących tak poważnych kwestii jak wojna z terroryzmem, bezpieczeństwo narodowe, szpiegostwo, skomplikowane układy polityczne, itp.

Trzeba też stwierdzić, że Carrie ciężko lubić, a być może po prostu widzowie nie są przyzwyczajeni do takiego sposobu portretowania głównej bohaterki-kobiety, który wychodzi poza utarte stereotypy. Wiele podejmowanych przez nią decyzji i działań można zakwalifikować jako „niekobiece”: uprawia

przypadkowy seks z przygodnymi mężczyznami, wdaje się w niebezpieczny romans z osobą, którą podejrzewa o przynależność do Al-Kaidy, nie bierze lekarstw na swoją chorobę albo popija je butelką Chardonnay, bywa nieprzyjemna i apodyktyczna, dochodzi do celu po trupach (dosłownie i w przenośni). Co więcej, porzuca swoje kilkumiesięczne dziecko usprawiedliwiając się pracą, a kiedy przyjeżdża z wizytą, przez krótki moment rozważa utopienie niemowlaka w wannie. Wreszcie uwodzi nastoletniego chłopca, aby ten doprowadził ją do groźnego terrorysty, w wyniku czego chłopiec zostaje zabity. Ponadto jest w stanie przedłożyć cele danej akcji antyterrorystycznej ponad życie swoich współpracowników (np. Saula Berensona w 4. serii).

Moim zdaniem, jednak wszystkie te cechy osobowości i działania Carrie wzbudzają zdziwienie i niezrozumienie tylko dlatego, że jest kobietą. Podobne czyny popełnione przez mężczyznę nie wywołałyby takich reakcji. Pomimo coraz większej dezaprobaty dla postaci Carrie, zarówno ze strony widzów, jak i krytyków (Gilbert 2014, Kassel 2014), nadal uważam, że jej postać jest interesująca i przełomowa jeśli chodzi o wizerunki kobiece w serialach z gatunku thriller sensacyjno-szpiegowskiego. Carrie posiada bowiem realną władzę; wyprzedza o kilka kroków innych pracowników CIA (wszyscy są mężczyznami) posiadając zdolność dostrzegania niuansów i łączenia pozornie niepowiązanych ze sobą wątków; cieszy się zaufaniem swoich informatorów i informaterek, którzy pomagają jej przewidywać działania terrorystów. To prawda, że traktuje ich instrumentalnie i kiedy giną (jak Fara w 4. serii), szybko przechodzi nad tym do porządku dziennego postrzegając ich w kategoriach straty ubocznej. Mam też świadomość, że potencjał tej postaci jest ograniczony, chociażby ze względu na fakt, że jest stale poddawana naciskom ze strony współpracowników-mężczyzn, którzy często przedkładają własną karierę nad proponowane przez Carrie bezkompromisowe działania w walce z terroryzmem czy nawet wykorzystują ją do własnych celów (jak Saul Berenson). Niemniej jednak postać ta – niejednoznaczna i wielowymiarowa – niewątpliwie kwestionuje zasadę maskulinistycznej ochrony i dominującą retorykę wojny z terroryzmem opartą na sztywnych genderowych podziałach.

6. Zakończenie

Serial telewizyjny z pewnością posiada kulturotwórcze funkcje, szerokie społeczne oddziaływanie oraz wpływ na kształtowanie dyskursu publicznego (i politycznego). Badacze kultury popularnej uważają, iż – ze względu na dużą oglądalność, popularność, rytualność odbioru i zdolność przywiązania widza do wybranej narracji, jak również możliwość pogłębienia pewnych wątków i charakterystyki postaci – seriale nie tylko kształtują i podtrzymują dominujące normy społeczne, ale także odgrywają znaczącą rolę w łamaniu stereotypów, kwestionowaniu istniejącego porządku społecznego czy popularyzowaniu alternatywnych spojrzeń na zjawiska społeczne.

Serial telewizyjny posiada zatem ogromny potencjał krytyczny i „opozycyjny” (używając sformułowania Stuarta Halla, 1997), chociaż – co wykazałam w niniejszym artykule – nie jest on jeszcze w pełni wykorzystany w przypadku narracji dotyczących wojny z terroryzmem. Niemniej jednak niektóre analizowane tutaj produkcje kwestionują jej dominujące rozumienie, oferują krytyczne spojrzenie na działania rządu amerykańskiego i jego instytucji, jak również polemizują ze stereotypowymi wizerunkami wroga, polityki USA wobec krajów muzułmańskich czy schematycznymi reprezentacjami kobiet (co czyni zwłaszcza serial *Homeland*).

Bibliografia:

- Boggs Carl, Pollard Tom, 2006, *Hollywood and the Spectacle of Terrorism*, „New Political Science”, nr 9, <http://www.ocnus.net/cgi-bin/exec/view.cgi?archive=103&num=26261> [dostęp: 29.11.2011].
- Gilbert Sophie, 2014, „Homeland”: *The Case Against Carrie*, „The Atlantic”, 12.10, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/homeland-the-case-against-carrie/381369/> [dostęp: 15.07.2015].
- Green Adam, 2005, *Normalizing Torture on „24”*, „New York Times”, 22.05., <http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/22gree.html?pagewanted=all> [dostęp: 29.11.2011].
- Gündüz Zuhale Yesilyurt, 2007, *Europe and Islam: No Securitization, Please!*, Bonn.
- Hall Stuart, 1997, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London.

- Hill Matthew B., 2009, *Tom Clancy, „24”, and the Language of Autocracy*, w: *The War on Terror and American Popular Culture: September 11 and Beyond*, red. Andrew Schopp, Matthew B. Hill, Madison, s. 127-148.
- Hoskins Andrew, O'Loughlin Ben, 2007, *Television and Terror*, New York.
- Karakasoglu Yasemin, 2011, *Anti-Islamic Discourses in Europe: Agents and Contents*, <http://www.ces.fas.harvard.edu/conferences/-muslims/Karakasoglu.pdf> [dostęp: 02.07.2011].
- Kassel Whitney, 2014, *Carrie Mathison Is a Misogynist*, „Foreign Policy”, 02.12, <http://foreignpolicy.com/2014/12/02/carrie-mathison-is-a-misogynist-homeland-women-national-security/> [dostęp: 15.07.2015].
- Mayer Jane, 2007, *Whatever It Takes. The Politics of the Man Behind „24”*, „The New Yorker”, 19.02., http://www.newyorker.com/-reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer?printable=true [dostęp: 10.01.2012].
- Morey Peter, Yagin Amina, 2011, *Framing Muslims. Stereotyping and Representation after 9/11*, Cambridge.
- Quay Sara E., Damico Amy M., 2010, *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara.
- Różalska Aleksandra M., 2007, *American War on Terror in „Sleeper Cell”: Arab and Muslim Americans after 9/11*, w: *Tools of Their Tools: Communication Technologies and American Cultural Practice*, red. Krzysztof Majer, Grzegorz Kość, Newcastle upon Tyne, s. 71-86.
- Różalska Aleksandra M., 2013, *Enemies, Tortures, and „Frontiersman” Heroes: Narrating the War on Terror in American Film and Television Series (The Kingdom, Rendition, and 24)*, w: *American Experience – The Experience of America*, red. Marek Wilczyński, Frankfurt am Main, s. 307-315.
- Różalska Aleksandra M., 2015, *Wizerunek mniejszości muzułmańskiej w polskiej prasie na przykładzie budowy Ośrodka Kultury Muzułmańskiej w Warszawie*, w: *Mity polityczne i stereotypy w pamięci zbiorowej społeczeństwa*, red. Eugeniusz Ponczek, Andrzej Sepkowski, Magdalena Rekść, Łódź, s. 317-330.
- Said Edward W., 2005 [1978], *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań.
- Spurr David, 1993, *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, NC.
- Tickner Ann J., 2002, *Feminist Perspectives on 9/11*, „International Studies Perspectives”, nr 3, s. 333-350.

- Yenigun Halil Ibrahim, 2004, *Muslims and the Media after 9/11: A Muslim Discourse in the American Media?*, „The American Journal of Islamic Social Sciences”, nr 21, zeszyt 3, s. 39-69.
- Young Iris Marion, 2003, *The Logic of Masculinist Protection: Reflections on the Current Security State*, „SIGNS: Journal of Women in Culture and Society”, nr 29, zeszyt 1, s. 1-25.
- Žižek Slavoj, 2002, *Are We in a War? Do We Have an Enemy?: Love Thy Neighbour*, „London Review of Books”, tom 24, nr 10, <http://www.lrb.co.uk/v24/n10/slavoj-zizek/are-we-in-a-war-do-we-have-an-enemy> [dostęp: 29.07.2011].

Michał Różycki

Uniwersytet Warszawski

Czarna lista – noir, sekrety i szpiegzy w erze wojny z terrorem

Abstrakt:

Przedstawienia „wojny z terrorem” w kulturze popularnej balansują pomiędzy szacunkiem dla walczących, a ostrą krytyką decyzji polityków. Serial *Czarna lista* (*The Blacklist*), emitowany przez NBC od 2013 roku, stara się spojrzeć na ową dwuznaczność w bardziej wyważony sposób. Celem niniejszego tekstu będzie zwrócenie uwagi na bohaterów serialu, Raymonda Reddingtona oraz Elizabeth Keen, w kontekście przedstawiania wojny z terrorem przez kulturę popularną. Reddington, były wojskowy, który zdecydował się na karierę międzynarodowego przestępcy, jest czarujący i elegancki, ale również cyniczny. Agentka Keen to z kolei idealistka, która niechętnie godzi się na współpracę z Reddingtonem i boi się odkryć sekret podwójnego życia swojego męża.

Słowa kluczowe:

serial, kultura USA, terroryzm, kontrwywiad, popkultura po „9/11”

Od tragicznych zamachów terrorystycznych z 11 września 2001 roku amerykański dyskurs polityczny, czy to w ławach Kongresu, czy dziełach kultury popularnej, balansuje na zdradliwej linii patriotyzmu. Swoistą schizofreniczność sytuacji doskonale opisał Steven Johnston w książce *The Truth about Patriotism* (*Prawda o patriotyzmie*) na przykładzie debat prezydenckich w czasie wyborów z 2004 roku. Kandydat Demokratów, John Kerry, oskarżał urzędującego prezydenta George’a W. Busha o niekompetencję, wywołanie niepotrzebnej wojny z Irakiem i dopuszczenie do wzmocnienia Al-Kaidy. Bush zaś ripostował sugerując, że tego typu krytyka może osłabić morale żołnierzy, a przez to wzmocnić terrorystów. Jak pisze Johnston, podczas gdy Bush identyfikował się z walczącymi za oceanem żołnierzami

mi, Kerry był oskarżany o nie dość „osobistą” reakcję na wydarzenia „9/11” (Johnston 2007: 2-3). W podobnym duchu wypowiadał się Noam Chomsky stwierdzając, że „każdy amerykański prezydent był »schizofreniczny«. Z jednej strony kochają demokrację. Z drugiej, podkopują demokrację, jeżeli nie wpisuje się w strategiczne i ekonomiczne cele USA”¹ (Endler 2011: 54-55).

Tak więc podczas gdy politycy szukają złotego środka pomiędzy szacunkiem a niewygodną prawdą, współczesne seriale amerykańskie – seriale, które powstały po zamachach terrorystycznych z 11 września 2001 roku – często mają twardy orzech do zgryzienia. Ich twórcy muszą zastanowić się jak albo czy w ogóle odnieść się do tych wydarzeń, nie popadając ani w banał, ani w patos. Sytuacja ta dotyczy w szczególności seriali, które poruszają tematykę polityczną, wojskową czy wywiadowczą. Tu problem jest większy – z jednej strony istotny jest szacunek dla pracowników służb, z drugiej zaś, nawiązanie do wszelakich nadużyć i kontrowersyjnych ustaw uchwalonych po wydarzeniach z 2001 roku (zwłaszcza niesławnej *U.S.A. P.A.T.R.I.O.T. Act*), które ułatwiają agencjom rządu federalnego podsłuchiwanie i przetrzymywanie osób podejrzanych o terroryzm. Na koniec, nie bez znaczenia jest też sposób pokazania wroga – wroga, którego przecież twórcy serialu nigdy nie widzieli i którego działań, być może, bezpośrednio nie odczuli; chodzi więc nie, jak pisze Žižek (2011: 51), o rzeczywiste wrogie siły, ale „możliwość”.

Jednym z seriali podejmujących taką próbę jest, emitowana również w Polsce, *Czarna lista* (pierwotnie wyświetlana przez stację NBC od 2013 roku; w momencie powstawania niniejszego tekstu planowano 3. sezon), serial, w którym agenci FBI, w tym główna bohaterka, Elizabeth Keen (Megan Boone) rozpoczynają współpracę z jednym z najbardziej poszukiwanych przez ich własną organizację ludzi, Raymondem „Redem” Reddingtonem (James Spader), mężczyzną zwanym „konsjerżem zbrodni”. Mówiąc krótko, wybierają kolaborację z „mniejszym złem” w zamian za obietnicę ujęcia znacznie bardziej groźnych

¹ Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Michała Różyckiego – przyp. red.

przestępców. Sama struktura *Czarnej listy* to mieszanka serialu śledczego z formułą tzw. „potwora tygodnia” – kolejnego nazwiska ujawnianego przez Reddingtona. Cały serial przecina jednak oś metafabuły, która powoli pokazuje nam zarówno motywację Reddingtona, jak i ewolucję postaci Elizabeth Keen – powolne odkrywanie przez nią sekretów, towarzyszących jej życiu prywatnemu.

Celem niniejszego tekstu będzie analiza 1. sezonu *Czarnej listy* pod trzema głównymi kątami. Pierwszy z nich to ukazanie działań agencji rządu USA, w tym przypadku FBI, w kontekście wojny z terrorem. Drugi to kreowana przez scenarzystów wizja jednostki, tu na przykładzie „Reda” Reddingtona, niezależnej od jakichkolwiek sił rządowych, doskonale sobie radzącej w rzeczywistości po „9/11”. Na koniec, dużo uwagi poświęci się głównym motywom historii Elizabeth Keen, w szczególności jej zachowaniu w obliczu niepożądanych, niewygodnych i moralnie dwuznacznych informacji i sekretów.

Punktem odniesienia dla analizy dynamiki pomiędzy dwójką bohaterów oraz stosunkiem widowni do nich będzie artykuł zatytułowany *Heroiczne identyfikacje*, którego autorka, Elizabeth Anker, zastanawia się, dlaczego, w świetle ujawnionych nadużyć rządu amerykańskiego, tortur oraz podsłuchów, obywatele tego kraju zgadzają się na wszelakie ograniczenia wolności. Zamiast sięgać po klasyczne odpowiedzi – manipulacja elit lub szok wywołany atakami 11 września – Anker skupia się na tytułowej identyfikacji, łudząco podobnej do tej, o której pisał Johnston. Obiektem owej identyfikacji jest państwo, którego zdecydowane, często aroganckie i jednostronne działania stają się przestrzenią, w której podmiot realizuje swój indywidualizm. Jak pisze Anker,

dla podmiotów ukształtowanych przez oczekiwania kontroli [ang. *mastery*] nad sobą i otoczeniem postulowanej przez liberalny indywidualizm, a które regularnie doświadczają zależności, ograniczeń i strachu, pozorna siła widoczna w zdecydowanych rządowych działaniach staje się polem do identyfikacji (Anker 2012: 3).

Czerpiąc z psychologii Jacquesa Lacana, autorka sugeruje, że owa identyfikacja pozwala podmiotowi ochronić się przed utra-

tą kontroli ustanawiając kopię utraconego ideału, formułując to, czym podmiot powinien być oraz do czego pragnie być podobny (Anker 2012: 12).

Według Anker władza państwa staje się pozornym przedłużeniem władzy jednostki, która „podczepia się” pod nią, by uniknąć poczucia bezsilności oraz wspomnianej powyżej „schizofreniczności” – myśl tę można pociągnąć dalej i stwierdzić, że nie ma innego wyjścia. Po raz pierwszy w historii USA wróg uderzył w ludność cywilną w miejskim sercu kraju, a specyficzne cechy przeciwnika nie pozwalają stereotypowo samowystarczalnemu Amerykaninowi na pokonanie go bez pomocy rządu federalnego. Łatwo zauważyć, że w tle powyższej tezy kryje się paradoks rodem z *Roku 1984* George’a Orwella: podmiot rezygnuje z części władzy, by zyskać ją na innym polu. U Anker jest to jednak nie tyle przekazanie, ile identyfikacja: obywatel-podmiot nie decyduje się na bycie „poddanym” rządu lub raczej łagodzi stratę autonomii identyfikując się z tym, czym nie może się stać, by uzyskać to, co pozornie nieosiągalne – zemstę, co ma miejsce zarówno w przypadku „9/11”, jak i *Czarnej listy* (Anker 2012: 11).

Ów paradoks zdaje się służyć za *leitmotiv Czarnej listy*, jednak scenarzyści pozwolili sobie na znacznie ciekawszą grę, opartą nie tylko na interakcjach pomiędzy Elizabeth Keen a Reddingtonem, ale również na ich odbiorze przez widownię, która może ich traktować zarówno jako bohaterów, jak i antybohaterów. Otrzymujemy zatem dwojaki obraz państwowych nadużyć: jeden w atrakcyjnej i nostalgicznej postaci Reddingtona, drugi – w FBI, którego władze wyznają zasadę, że cel uświęca środki, i którego agenci nierzadko popełniają szkolne błędy. Ostatnim elementem są wreszcie losy agentki Keen, które pokazują, jak obywatel-podmiot może reagować na sekrety, ich utrzymywanie lub ujawnianie.

Grany przez Jamesa Spadera, Reddington jest nie tylko „osią” fabuły (wydaje się, że niewiele dzieje się w tym serialu bez jego wiedzy), ale również głównym bohaterem. Ma to ogromne znaczenie, gdyż wymusza kreowanie go jako „czarującego łotra” *vis à vis* zarówno ujmowanych w serialu przestępców, jak i bohaterów na rządowych pensjach. Reddington jest osobą doświadczoną, weteranem Zimnej Wojny. Co charakterystyczne, zakończenie jego pracy dla rządu USA i wejście na drogę przestępcy

nastąpiło „20 lat temu” – 2 lata po rozpadzie Związku Radzieckiego i 2 lata po pierwszej wojnie USA z Irakiem. Reddington jest poza systemem, który obecnie dominuje w świecie serialu. Dzięki temu budzi łatwe konotacje z zimnowojennym szpiegiem-dżentelmenem, osobą, która zamiast polegać na technologii, torturach czy brutalnej sile bazuje na swoim uroku osobistym oraz na specyficznym kodzie honoru, obowiązującym dawniej po obu stronach zimnowojennego konfliktu.

Reddington zna jednak obowiązujący system i dokładnie wie, jak na nim zagrać, by dostać to, czego chce. Wkracza do Biura Hoovera i tylko spokojnie czeka na reakcję. Zna system, ale nie jest jego częścią, jako że opuścił Marynarkę USA przed zmianami. Pozostaje nostalgicznym reliktem Zimnej Wojny, „prawdziwym szpiegiem”, nie tak przerysowanym jak James Bond, choć równie fikcyjnym w swoim zachowaniu i fasadzie dobrze ubranego, przywiązanego do luksusu sybaryty o wspianym guście. Ostatecznie Reddington, choć poszukiwany przez FBI, jest określany jako „przestępca” – ktoś, kogo można przywrócić społeczeństwu USA, w przeciwieństwie do terrorysty, który staje się wrogiem raz na zawsze.

Najistotniejsza jest tu więc zasada kontrastu. Reddington jest spokojny, nie brudzi sobie niepotrzebnie rąk, manipuluje innymi. Jego ubiór i maniery są zawsze nienaganne – jasne garnitury mogą być aluzją do południowego dżentelmena, fedory zaś do czasów kina *noir* i Humphreya Bogarta. Jego zachowanie i pozy można interpretować jako swoistą metagrę zarówno z postaciami, jak z i widzom – spełnia oczekiwania tych pierwszych ukazując się jako osobnik zblazowany, prowadzący swoją własną, niepojętą grę, która, z racji tego, że prywatna, jest „gorsza” od tego, co robią agenci FBI i CIA dla swojego kraju; widzowie mogą z kolei prześledzić wizualne wskazówki, takie jak właśnie charakterystyczny kapelusz, by od samego początku budować opinię na temat postaci w kontekście innych tekstów kultury.

Obraz FBI i CIA jest bardziej współczesny i mniej pozytywny. Funkcjonariusze tych agencji nie cofają się przed torturowaniem i negocjowaniem z przestępcami. Pokazani są też jako wyraźnie nieelastyczni w porównaniu ze skutecznym, acz balansującym na granicy prawa Reddingtonem. Obie organizacje i ich członkowie zachowują się zgodnie z oczekiwaniami publiczno-

ści, jednak największy grzech – układ z „diabłem” Reddingtonem jest tu znacznie złagodzony. Red jest adwersarzem, z którym można negocjować, bo jest „nasz” - biały, anglosaski, amerykański.

Bodaj najlepszą ilustracją różnic, jakie wykreowali scenarzyści *Czarnej listy* pomiędzy Reddingtonem a FBI, są odcinki 9. i 10., zatytułowane *Anslo Garrick* oraz *Anslo Garrick Conclusion*. Ich fabuła opiera się na próbie porwania Reddingtona przez tytułowego terrorystę Garricka (w tej roli Ritchie Coster), przestępcę z czarnej listy i dawnego znajomego „Reda”. Strategia, jaką przyjmuje Garrick, wydaje się nielogiczna: manipuluje agentami FBI, by ci umieścili Reddingtona, pozornie dla jego bezpieczeństwa, w tajnej bazie. Jest to jednak działanie na niekorzyść „Reda”, który mówi o sobie eskortującemu go agentowi, Donaldowi Resslerowi (Diego Klattenhoff):

Jestem asymetryczny, nie potrzebuję wiz, paszportów, dokumentów przewozowych. Daj mi bagaż podręczny i 30 sekund, a będę w drodze do dowolnego miejsca na świecie. Garrick o tym wie, potrzebuje mnie pojmanego. Dlatego dostarczył wam fałszywe informacje, a wy uruchomiliście swoje procedury bezpieczeństwa, dokładnie tak jak chciał.

Konflikt sztywnych procedur FBI ze stylem pracy Reddingtona rozgrywa się w obu odcinkach na niekorzyść organizacji. Działania agentów są nie tylko nieskuteczne, ale i moralnie wątpliwe. Gdy okoliczności zmuszają „Reda” do ukrycia się w kułoodpornej celi z wykrwawiającym się agentem Resslerem, Harold Cooper, dyrektor współpracującej z „Redem” komórki, nie pozwala na otwarcie drzwi celi zarówno ze względu na umierającego agenta (któremu Reddington ratuje życie polową transfuzją, pomimo nieskrywanej niechęci Resslera do niego), ani gdy Garrick zaczyna zabijać zakładników, by wymusić wypuszczenie Reddingtona (co znamienne, zaczyna od ludzi samego „Reda”, mając świadomość, że ten prędzej się ugnie widząc cierpienia podwładnych). Gdy Garrick ostatecznie wydobywa Reddingtona, ten nie tylko nie wydaje się pokonany, ale jest wręcz w swoim żywiole. Podczas gdy agenci FBI nieskutecznie go poszukują, „Red” nie tylko nie załamuje się pod wpływem tortur ze strony swoich porywaczy (podczas gdy agent Ressler uległ szantażowi

Reddingtona i podał mu kod do celi), ale zabija Garricka i odzyskuje wolność.

Ostatnie sceny 10. odcinka pokazują, że Reddington, choć wolny, nie wróci do bazy FBI, a współpracę będzie prowadził na odległość i na własnych warunkach. Decyzja „Reda” ostatecznie pokazuje przesłanie obu odcinków – procedury „nowego” świata wywiadu, związane z wojną z terrorem, są w najlepszym razie zimne i bezosobowe, w najgorszym – nieskuteczne i moralnie wątpliwe. W porównaniu z FBI działania Reddingtona nierzadko są równie bezwzględne i wątpliwe z punktu widzenia prawa, ale paradoksalnie bardziej ludzkie i empatyczne. Widowni najprawdopodobniej nie zdziwił ten rozwój sytuacji i charakterystyka postaci, gdyż sugerowały to zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze odcinki. W końcu, „Red” mógł przestać korzystać z gościnności FBI, gdyż osiągnął być może jedyny cel tak bezpośredniej współpracy: spotkanie z Elizabeth Keen i wywarcie na nią wpływu, zasianie w niej wątpliwości co do własnego życiorysu i tożsamości męża.

Jeżeli stosunki między Reddingtonem i FBI stanowią jedną stronę serialowego medalu, to jego drugą stroną jest relacja „Reda” z agentką Elizabeth Keen, świeżo przyjętą na nowe stanowisko osoby budującej portrety psychologiczne przestępców (to najprawdopodobniej świadoma aluzja do postaci Clarice Starling, agentki FBI z filmu *Milczenie owiec*). Początkowo Keen sprawia wrażenie pewnej siebie i asertywnej, wręcz do przesady. Chociaż stawiający warunki Reddington zażądał możliwości pracy z agentką, nie jest ona z tego szczególnie zadowolona. Opiera się rozkazowi współpracy z Reddingtonem, nie tylko z powodów moralnych, ale też przez próby ingerowania byłego wojskowego w jej życie prywatne: sferę, w której jej szkolenie również zawodzi.

Istotą metafabuły Keen są jej relacje z mężem, Tomem (Ryan Eggold), początkowo przedstawianym jako spokojny domator, nauczyciel o podejrzenie atletycznej sylwetce. On reprezentuje domowy, cywilny aspekt jej życia, którego głównym elementem w pierwszych odcinkach serialu jest staranie się o adopcję. Początkowo fanaberie Reddingtona, konieczność pilnowania go w dziwnych godzinach, jak i jego pytania o życie osobiste Keen prowadzą do rodzinnych scysji i omijania terminów roz-

mów z agencją adopcyjną. Te problemy w dość stereotypowy sposób frustrują Elizabeth.

Sytuacja zmienia się, kiedy w 1. odcinku Keen odkrywa w domu schowek zawierający broń oraz liczne paszporty ze zdjęciem swojego męża. Reddington przekazuje jej zdjęcia i informacje sugerujące nie tylko, że jej mąż nie jest tym, za kogo się podaje, ale również że ich związek małżeński jest tylko przykrywką. I chociaż bardzo szybko dochodzi do eskalacji konfliktu, pierwsza połowa debiutanckiego sezonu serialu pokazuje proces, jaki przechodzi agentka. Początkowo Tom jest dla Elizabeth uosobieniem odwrotności jej życia zawodowego – pracuje z dziećmi, uczy, jest nieco gapowaty, ale też kochający i gotowy do poświęceń. Wybaczają to, co w życiu zawodowym byłoby niewybaczalne. Ich małżeństwo jest przedstawiane jako harmonijne w sensie wzajemnej akceptacji potrzeb. Oczywiście on ma znacznie więcej do zaakceptowania; Elizabeth nie może mu mówić wszystkiego, często nie ma jej w domu, ale, jak sama zwierza się Reddingtonowi, nie wie, czy dałaby radę pełnić swoje obowiązki bez wsparcia Toma.

Odkrycie schowka burzy jednak tę harmonię, podobnie jak wtargnięcie terrorysty do ich domu. Keen z jednej strony stara się rozdzielić dwie sfery swojego życia, by nie narażać Toma. W 2. odcinku postanawia ukryć broń i skrzynkę, zasłonić schowek i nie rozmawiać o nim z mężem. Co więcej, otwarcie odrzuca sugestie i podpowiedzi Reddingtona, nie chcąc zakłócić swojego spokojnego, rodzinnego życia. Z drugiej strony, z własnej inicjatywy sprawdza broń, prowadzi w tajemnicy przed przełożonymi i kolegami prywatne śledztwo, prawdopodobnie jednak po to, by odrzucić wszelkie oskarżenia. Warto podkreślić, że to jedno z wielu jej działań, które zacierają granice wytyczane przez agentkę między życiem zawodowym i rodzinnym. Niedługo potem Tom zostaje tymczasowo zatrzymany przez FBI; podczas ataku Garricka Keen zaczyna współpracować z kontaktami Reddingtona, a w końcu okazuje się, że Tom rzeczywiście jest uwikłany w gry wywiadów, a ich małżeństwo, przynajmniej początkowo, było przykrywką.

Świadomy tego procesu, najpewniej sterujący nim, Reddington pyta retorycznie, co by było, gdyby wszystko, co agentka Keen wie o sobie, okazało się kłamstwem. Co więcej, w znamien-

nej wypowiedzi na temat Toma stwierdza, że „Lizzy” może albo zgłosić znalezisko na policję, albo skonfrontować z nim Toma. Równocześnie sugeruje, że jest być może trzecia opcja; nie precyzuje jednak, czy chodzi tu o śledztwo na własną rękę, czy ignorowanie problemu. Śledztwo jednak, podobnie jak sugestie Reddingtona, wskazuje, że Tom nie ma czystego sumienia, a mimo to Elizabeth początkowo odrzuca oskarżenia, dosłownie próbuje ponownie „zakopać” sekret. Keen nie chce, by oskarżenia okazały się prawdą, i gdyby nie (prawdziwe, jak się okazuje) podszepty Reddingtona, najprawdopodobniej wybrałaby życie w bezpiecznym kłamstwie, które mogłoby skończyć się dla niej tragicznie. Późniejsze odcinki pokazują zresztą, że ingerencja Reddingtona w życie Keen jest znacznie większa – w pewnym momencie przyznaje się do „zablokowania” części jej wspomnień z dzieciństwa.

Podsumowując, celem niniejszego tekstu było pokazanie, na przykładzie serialu *Czarna lista*, jak amerykańska kultura popularna, a wraz z nią widownia, radzą sobie z prezentowaniem kontrowersji oraz moralnych dwuznaczności towarzyszących tak zwanej „wojnie z terrorem”. Kluczowy wydaje się tutaj wspomniany na początku tekstu proces identyfikacji, która zachodzi na przynajmniej dwóch poziomach: widowni i postaci, oraz stosunku do skrywanych przez nie tajemnic. W zamyśle twórców widzowie powinni podziwiać postać Raymonda Reddingtona. Potwierdzają to recenzje, chociażby charakterystyka 1. sezonu serialu napisana przez redaktorów serwisu internetowego *Rotten Tomatoes*, gdzie czytamy: „James Spader przykuwa uwagę jako przestępca-informator; dzięki niemu ten pokrętny i momentami nierealistyczny serial kryminalny jest porywający”².

Jeżeli postać „Reda” ma skłaniać do podziwu, to agentka Keen budzi u widzów sympatię. W *Etyce ponowoczesnej* Zygmunt Bauman stwierdza, że „traktowanie jednostki jako kogoś zasadniczo niegodnego zaufania pochodzi właśnie z nasycenia zwykłego życia przemocą instytucji, roszcujących sobie prawo, by

² <http://www.rottentomatoes.com/tv/the-blacklist/s01/> [dostęp: 31.07.15].

być jedynym autorytetem władnym ustanawiać standardy dobrego postępowania” (Bauman 2012: 44). Stąd właśnie, być może niewypowiedziana, intencja, by widzownie identyfikowali się z Keen, która musi wybierać pomiędzy trzema częściowo wykluczającymi się standardami dobrego zachowania – posłusznej i gotowej do poświęceń agentki FBI, matki i członka rodziny oraz dbającej o siebie zagorzałej indywidualistki. Jej dylematy są przeciętnemu widzowi bliższe z powyższych powodów, ale również dlatego, że Keen, być może jak wiele osób po drugiej stronie ekranu, woli początkowo unikać prawdy, gdyż może ona zaburzyć bezpieczną rutynę jej codziennego życia. Życie to może nie jest idealne, ale pozostaje przynajmniej pozornie oddzielone od koszmarów „zewnątrza”: pracy, polityki, zamachów, ataków. Fabuła serialu wyraźnie jednak pokazuje, że owe sfery są nierozrwalnie ze sobą połączone. Transgresje pomiędzy nimi są coraz częstsze; stanowią dobitny dowód, że budowanie sztucznych granic jest potencjalnie groźne.

Owo starcie autorytetów ostatecznie wygrywa „Red”. Relacje pomiędzy Keen a Reddingtonem, od pewnego momentu wyraźnie kształtowane tak, by przypominały relację mistrz-uczeń, czy raczej ojciec-córka, stanowią oś serialu, a ich istotnym aspektem jest podejście obu postaci do sekretów. Reddington jest uosobieniem tajemniczości – wiemy tylko to, co chce nam powiedzieć; przybiera specyficzną pozę i przywdziewa kostium enigmatycznego dżentelmena. Jest uosobieniem paradoksu kłamcy, który otwarcie mówi nam, że nie powie wszystkiego i kryje przed nami tajemnice. Z drugiej strony mamy agentkę Keen i jej początkowe odrzucenie potencjalnie bolesnej prawdy: tymczasowy wybór życia w wygodnym kłamstwie. Pod koniec 1. sezonu przekaz jest jasny: jedynie swoista identyfikacja z Reddingtonem, wręcz „uojcowienie”, pozwala rozwiązać problemy, których FBI nie potrafi dogłębnie zbadać i na które nie ma żadnego wpływu.

Sposób kreowania postaci Reddingtona ułatwia ową identyfikację zarówno agentce Keen, jak i widzowi. Wypada w tym miejscu przywołać definicję hegemonii, której istotą (jak twierdzą Nealon i Giroux, opisując teorie Antonio Gramsciego) jest dobrowolne poddanie się władzy, dla której jest to wygodniejsze, niż kontrola siłą (Nealon, Giroux 2012: 157). Najpraw-

dopodobniej dlatego właśnie bezwzględny, ale i pełen uroku osobistego Reddington jest znacznie bardziej „lubianą” postacią niż agenci FBI i CIA – równie bezlitośni, ale bezosobowi i mdli. Reddington jest złem, ale złem z twarzą, przeciwieństwem zdehumanizowanych, hegemonicznych struktur, które przecież, dokładnie jak on, mówią otwarcie, że nie powiedzą nam prawdy – że prawda jest dla nas nieosiągalna bez ich pozwolenia. Przejawami owej hegemoniczności są zarówno tytułowa „czarna lista”: zbiór informacji, które Reddington łaskawie wydziela rządowi USA, chwalcąc się w pewnym momencie, że „FBI pracuje dla niego”, jak i jego początkowe relacje z agentką Keen, której poszukiwaniami prawdy kieruje. Reddington jest niezwykle skutecznym antybohaterem, „czarującym łotrem”, do czego przyczynia się również doskonała gra Jamesa Spadera, ale pozostaje on uosobieniem systemu, Baumanowską „instytucją” oraz Žiżkowski „niewidocznym władcą”, który mówi nam, co według niego powinniśmy wiedzieć, co jest dla nas dobre. Pozostaje hegemonem, tyle że w fedorze.

Bibliografia:

- Anker Elizabeth, 2012, *Heroic Identifications: Or, „You Can Love Me Too – I am So Like the State”*, „Theory & Event”, tom 15, zeszyt 1, <https://muse.jhu.edu/> [dostęp: 31.07.15].
- Bauman Zygmunt, 2012, *Etyka Ponowoczesna*, Warszawa.
- Endler Tobias, 2011, *After 9/11: Leading Political Thinkers about the World, the U.S. and Themselves: 17 Conversations*, Opladen, Farmington Hills.
- Johnston Stephen, 2007, *The Truth about Patriotism*, Durham, London.
- Nealon Jeffrey, Giroux Susan S., 2012, *Theory Toolbox*, New York, Toronto, Plymouth.
- Žižek Slavoj, 1996, „*I Hear You with My Eyes*”; or, *The Invisible Master*, w: *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Slavoj Žižek, Renata Salecl, Durham.
- Žižek Slavoj, 2011, *Od tragedii do farsy, czyli jak historia się powtarza*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Barbara Szelewa, Warszawa.

Agnieszka Smoręda

Uniwersytet Łódzki

Apokalipsa w amerykańskich serialach telewizyjnych

Abstrakt:

Celem opracowania jest przedstawienie różnorodności, z jaką wyprodukowane w Stanach Zjednoczonych serie portretują motyw końca świata. Konsekwencją zestawienia owej różnorodności będzie próba odpowiedzi na pytanie, jakie funkcje pełni apokalipsa, na przykładzie *Dollhouse*, *Fringe*. *Na granicy światów* oraz *Pozostawionych*. Przykładem typowego dla science fiction wykorzystania motywu świata postapokaliptycznego jako „przestrogi” są finały 2 sezonów *Dollhouse*. *Fringe...* wykorzystuje ten sam motyw w sposób nowatorski: jako szansę na nowy początek i odkupienie dla swoich głównych bohaterów. Z kolei *Pozostawieni*, serial głównego nurtu, traktuje apokaliptyczne wniebowstąpienie jako punkt wyjściowy dla obserwacji jego wpływu na pozostałą na Ziemi ludzkość.

Słowa kluczowe:

Dollhouse, *Fringe*, *Pozostawieni*, apokalipsa, science fiction

Seriale telewizyjne, dzięki swej strukturze narracyjnej i modeli produkcji, pozwalają zmierzyć się z różnymi wizjami rzeczywistości, które choć nie są prawdziwe, pozostają w nierozłącznej relacji ze światem pozaserialowym. Symptomatyczne jest więc, z jaką częstotliwością na ekranach telewizorów pojawiają się różnego rodzaju apokaliptyczne i postapokaliptyczne wizje końca świata, od *Żywych trupów* (*The Walking Dead*), przedstawiających Stany Zjednoczone po wybuchu epidemii

zombie, po popularne obecnie seriale typu *dramedy*¹, jak choćby *The Last Man On Earth*, czy dopiero zapowiedziany² *Apocalypse*³. W ramach niniejszego artykułu zamierzam przyjrzeć się bliżej trzem amerykańskim serialom telewizyjnym wykorzystującym apokaliptyczną tematykę: *Dollhouse*, *Fringe. Na granicy światów* oraz *Pozostawieni*, by zbadać, jakie funkcje może ona pełnić dla przeciętnego widza. Jako pomocnicze narzędzie analizy, wykorzystam typologię utworów science fiction zaproponowaną przez Zdzisława Lekiewicza.

Żaden z gatunków telewizyjnych nie daje twórcom takiej kreatywnej wolności jak science fiction, pozwalające wykreować dowolną rzeczywistość. Zarówno *Dollhouse* (2009–2010) jak i *Fringe. Na granicy światów* (2008–2013) – bezsprzecznie można do tego gatunku przypisać. Jednak czy *Pozostawieni* (2014–) mieszczą się w kryteriach science fiction? David Lavery, próbując ustalić, czy *Zagubieni* to serial mieszczący się w tym gatunku, uznał, że science fiction to „forma, którą jako taką rozpoznajemy” z zastrzeżeniem, że musi zawierać jeden kluczowy i nieusuwalny element: naukę (Lavery 2008: 286-287). Drugim elementem gatunku jest poznawcze udziwnienie (*cognitive estrangement*) – wprowadzenie do narracji elementu dysonującego z doświadczeniem odbiorcy (Mendlesohn 2003: 5). Akcja *Pozostawionych* rozgrywa się 3 lata po tym jak 2% populacji Ziemi (ok. 140 milionów osób) nagle znika (w oryginale *sudden departure* – termin znacznie bardziej wieloznaczny, ponieważ może być traktowany jako eufemistyczne określenie śmierci, jak i, bardziej dosłownie, nagłe opuszczenie miejsca, w którym się dotychczas przebywało). Twórcy serialu, w tym Damon Lindelof – jeden z producentów równie problematycznych gatunkowo *Zagubionych*, nie przedstawiają widzom uzasadnienia dla dokona-

¹ Serial łączący w sobie elementy dramatyczne i komediowe.

² <http://www.tv.com/news/apocalypse-nbc-rob-low-megan-mullally-jenna-fischer-142188041331/> [dostęp: 31.07.2015].

³ Serial ostatecznie zatytułowano *You, Me and the Apocalypse* – przyp. red.

nego *Porwania Kościoła*⁴. Brak próby naukowego wyjaśnienia obserwowanego fenomenu jest w zgodzie z przekonaniem Lindelofa, że *Pozostawieni* są serialem nie o przyczynie, ale o skutkach, jakie wydarzenie wywiera na jego bohaterach⁵, choć wyklucza tym samym ten serial z ram gatunku science fiction.

Apokalipsa i motywy apokaliptyczne wykorzystane w kulturze popularnej służą uwypukleniu niepewności społeczeństwa na temat tego, co przyniesie przyszłość, która zwykle stanowi jedynie metaforę, czy też ekstrapolację, komentującą współczesną rzeczywistość (Johnson-Smith 2005: 30). Przykładowo, w okresie Zimnej Wojny, lęk przed konfliktem nuklearnym przekładał się na liczne postapokaliptyczne wizje dystopijnego świata, zniszczonego wybuchami bomb jądrowych. Przykład *Pozostawionych* pokazuje, w jaki sposób tematyka apokaliptyczna przekracza granice gatunku tradycyjnie z nią kojarzonego, trafiając do telewizyjnego głównego nurtu. Jednocześnie wpisuje się w pewien sposób kreowania rzeczywistości, typowy dla science fiction. Zdzisław Lekiewicz w książce *Filozofia science-fiction* wyróżnia 4 typy utworów tego gatunku:

- 1) przedstawiające świat jako już zdeterminowany, z którego rzeczywistością musimy się pogodzić,
- 2) dystopijne przestrogi przed nadmierną ekspansją,
- 3) utopijne wizje przyszłości świata najlepszego z możliwych,
- 4) „probabilistyczne przepatrywanie możliwych wariantów przyszłej rzeczywistości” (Lekiewicz 1985: 209-210).

Analizując sposób portretowania apokalipsy w serialach telewizyjnych, trudno natrafić na przykład utopii, dlatego w artykule skupię się na trzech pozostałych typach.

W pierwszy z typów zaproponowanych przez Lekiewicza doskonale wpisują się *Pozostawieni* (2014–), serial produkcji HBO, współtworzony przez wspomnianego wcześniej Damona

⁴ Ang. *Rapture*, czyli pochwycenie i wysłanie wiernych przed powrotem Chrystusa, zwiastującym koniec świata w doktrynie chrześcijańskiej.

⁵ <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/06/24/from-lost-to-the-rapture-creators-damon-lindelof-and-tom-perrotta-on-hbo-s-the-leftovers.html> [dostęp: 31.07.2015].

Lindelofa oraz Toma Perrotte, autora książki, na podstawie której powstał serial. Dotychczas wyemitowano 1, składający się z 10 odcinków, sezon – premiera 2. zaplanowana jest na jesień 2015 roku i wiązać się będzie z przeniesieniem akcji serialu w inne miejsce⁶. Apokaliptyczne wniebowstąpienie 2% ziemskiej populacji jest punktem wyjściowym dla obserwacji wpływu tego zdarzenia na pozostałą na Ziemi ludzkość. Świat *Pozostawionych* jest wciąż w pełni funkcjonującą rzeczywistością, w przeciwieństwie do tradycyjnego ukazywania postapokaliptycznego świata jako tego, w którym rozpadowi ulega cywilizacja, nie obowiązują dotychczas powszechnie szanowane normy społeczne. Pozostali na Ziemi ludzie w tego typu narracjach muszą zmierzyć się z rzeczywistością w pojedynkę, bądź w ramach na nowo konstruowanych grup społecznych, ponieważ dotychczas funkcjonujące rządy i instytucje społeczne przestają działać. Przykładem mogą tu być wszelkie produkcje obrazujące apokalipsę zombie, z *Żywyimi trupami* na czele.

Lindelof i Perrotta widzą apokalipsę inaczej; strata zaledwie 2% populacji przeludnionej Ziemi nie burzy dotychczas obowiązującego porządku, ma jednak fundamentalny wpływ na jednostki bezpośrednio tym zniknięciem dotknięte – przyjaciół, rodzinę, współpracowników. W apokalipsie *Pozostawionych* niemal każdy stracił kogoś bliskiego. Serial analizuje więc traumę w skali mikro, badając wpływ nagłego zniknięcia na jednostki oraz sposób, w jaki ich doświadczenia przenoszą się na funkcjonowanie lokalnych społeczności i społeczeństwa. Z tego też powodu akcja 1. sezonu rozgrywa się w małym amerykańskim miasteczku (fikcyjne Mapleton) i w 2. sezonie zostanie przeniesiona do nowej lokalizacji, pozwalając nowym bohaterom zmierzyć się z światem po apokalipsie. Serial wykorzystuje typowe dla utworów apokaliptycznych połączenie końca świata z religią, w którym nawet w bardziej zsekularyzowanych produkcjach wciąż występuje kluczowa religijna koncepcja – apokalipsy jako kary (Simon-López 2013: 2). Nie inaczej jest też z *Pozostawio-*

⁶ <http://www.cinemablend.com/television/Leftovers-Making-All-Changes-Season-2-71083.html> [dostęp: 31.07.2015].

nymi, których bohaterowie w większości uznają znikniętych za wniebowstąpionych, podczas gdy oni pozostają na Ziemi, by odkupić własne grzechy.

Jednym z przykładów ukazania wpływu zniknięcia na jednostkę i za jej pomocą badania szerszego, społecznego wymiaru wydarzenia jest historia Nory Durst, która straciła całą swoją najbliższą rodzinę – męża i dwójkę dzieci. Nora stara się nie obnosić z osobistą tragedią, choć strata aż trójki członków rodziny uczyniłaby z niej w świecie *Pozostawionych* kogoś na miarę celebryty – jak w przypadku autora książki o radzeniu sobie ze zniknięciem najbliższych, który również stracił kilku członków rodziny, choć sama Nora zauważa, że byli to raczej dalecy, niewidziani od lat kuzyni i „stojący nad grobem” seniorzy. Nora straciła najbliższych i, mimo że ukazane w retrospektywie sceny z życia rodzinnego udowadniają, że Durstowie nie byli idylliczną komórką społeczną, dla bohaterki 14 września 3 lata wcześniej nastąpił koniec świata. Po stracie najbliższych, Nora Durst podejmuje pracę w utworzonym Departamencie Nagłego Zniknięcia – agencji rządowej Stanów Zjednoczonych odpowiedzialnej za wypłatę rekompensat rodzinom poszkodowanym w zniknięciu oraz próbującej wyjaśnić przyczyny zjawiska. W tym celu skonstruowany zostaje kwestionariusz zawierający 150 pytań, na które muszą odpowiedzieć starający się o uzyskanie odszkodowania. Kelly Braffet sugeruje, że zadaniem kwestionariusza jest próba utrudnienia rodzinom uzyskania wsparcia finansowego od rządu, a cel – taki lub inny – dla Nory nie jest istotny⁷. Jednak, moim zdaniem, sam fakt podjęcia pracy w Departamencie świadczy o tym, że Nora działa celowo. Kobieta chce poznać powód, dla którego utraciła rodzinę, a także uzyskać odpowiedź na pytanie, które zadają sobie wszyscy *Pozostawieni*: „czemu nie ja?”. Za kwestionariuszem stoi wiara, że miliony danych statystycznych wyłonią wzór, regułę która na te pytania odpowie. Jednak sama Nora, nieświadomie, zakłóca przebieg kwestionariusza, o czym dowiadujemy się na początku

⁷ <http://www.vulture.com/2014/08/leftovers-recap-season-1-e6-guest-nora-holy-wayne.html> [dostęp: 31.07.2015].

skoncentrowanego na niej odcinku *Guest* (sezon 1., odcinek 6.). Cierpienie – którego ujście znajduje jedynie poprzez płacenie nieznanym, by strzelali do chronionej kamizelką kuloodporną Nory, tak by fizyczny ból pomógł stłumić ten psychiczny – sprawia, że zachowuje się jak pozostali ankietowani, którzy na pytanie „Czy myślisz, że jest teraz w lepszym miejscu?” zawsze odpowiadają: „tak”.

Innym przykładem mechanizmu radzenia sobie z nagłym zniknięciem jest postawa wielebnego Matthew Jamisona, który co prawda nikogo bezpośrednio w zniknięciu nie stracił, ale jego żona została sparaliżowana w wypadku samochodowym spowodowanym przez zniknięcie kierowcy drugiego pojazdu. Duchowny walczy z przeświadczeniem o boskim charakterze zniknięcia badając przeszłość osób, których ono dotyczy i dystrybuując ulotki informujące o ich grzechach (przemoc domowa, działalność przestępcza, etc.). Sprzeciwia się wybielaniu przeszłości skrupulatnie prowadząc śledztwa i ujawniając przewinienia osób należących do „wybranych” 2%. Jamison walczy także o zachowanie swojego kościoła, który wcześniej należał do jego rodziców, a teraz ma zostać sprzedany, ponieważ wielebny nie jest w stanie spłacić zaciągniętej hipoteki. *Two Boats and a Helicopter* (3. odcinek 1. sezonu) opowiada o tym, jak stara się zdobyć potrzebne pieniądze, między innymi u swojej siostry – opisanej wcześniej Nory Durst – by ostatecznie trafić do kasyna, gdzie o dziwo udaje mu się wygrać potrzebną kwotę. Mając czas do następnego dnia do godziny 17.00, zmierza do banku, żeby dokonać wpłaty, gdy jest świadkiem chuligańskiego ataku na członków sekty Guilty Remnant i próbując im pomóc sam zostaje zaatakowany. Po uderzeniu w głowę kamieniem traci przytomność i trafia do szpitala, gdzie budzi się o godzinie 16.30. Mężczyzna pędzi do banku w przekonaniu, że ma pół godziny na dokonanie wpłaty, by na miejscu przekonać się, że w rzeczywistości minęły 3 dni i jego rodzinny kościół został sprzedany wspomnianej sekcji.

Kim są Guilty Remnant? Członkowie tej sekty, powstałej po nagłym zniknięciu z 14 października, noszą wyłącznie białe stroje, składają śluby milczenia i palą papierosy w ogromnych ilościach, by zamanifestować, że dalsze funkcjonowanie w społeczeństwie w sposób sprzed zniknięcia jest nie tylko niesłuszne,

ale i niemożliwe. Żyją w zamkniętej społeczności na obrzeżach Mapleton i porozumiewają się między sobą wyłącznie za pomocą lakonicznych odręcznych notatek. Ich celem jest nieustanne przypominanie ludziom o nagłym zniknięciu zarówno poprzez swoją obecność, jak i organizowane specjalne akcje. W pilotażowym odcinku zakłócają uroczystości upamiętniające 3. rocznicę wydarzenia, stojąc u podnóża wzniesienia, na którym odsłonięty ma zostać pomnik, z banerem „Stop wasting your breath!” – przestańcie marnować swój oddech!

Jedną z członkiń sekty zostaje żona głównego bohatera serialu, szeryfa Kevina Garveya, Laurie. Kobieta, nagle i bez uzasadnienia w oczach swoich najbliższych, porzuca rodzinę pozornie nietkniętą nagłym zniknięciem, i dołącza do sekty. Laurie Garvey chce na swój sposób radzić sobie ze zdarzeniem, odmawiając powrotu do *status quo ante*, nawet jeśli jej strata pozostaje niewypowiedziana – w momencie nagłego zniknięcia była właśnie w trakcie badań prenatalnych, gdy USG wykazał brak płodu. Zarówno mąż, jak i dwójka ich niemal dorosłych dzieci, nie są świadomi tego, że Laurie była w ciąży, jak i faktu, że straciła dziecko. Stąd też ich brak zrozumienia dla jej przyłączenia się do kultu, choć z czasem jej córka Jill przyłącza się do Guilty Remnant, wyobcowana od ojca, tęskniąca za matką i wyższym celem w życiu. Strata Laurie i brak zrozumienia ze strony pozostałej rodziny, to powód, dla którego Myles McNutt zauważa, że Garveyowie, centralni bohaterowie *Pozostawionych*, mają symbolizować nas – widzów⁸ i jako nasi surogaci, stanowić będą też centralną oś 2. sezonu, mimo przeniesienia akcji z Mapleton.

Pozornie więc Guilty Remnant przeczą założeniu, że *Pozostawieni* opowiada o świecie zdeterminowanym, z którym musimy się pogodzić – ich ciągłe przypominanie o wydarzeniach sprzed trzech lat zdają się głosić postawę przeciwną. Jest tak jednak tylko pozornie; sekta dąży do tego, by społeczność Mapleton nieustannie pamiętała o zniknięciu. Jednym ze sposobów jest zakup realistycznych manekinów, które następnie upodabniają

⁸ <http://cultural-learnings.com/2014/09/08/season-finale-the-leftovers-the-prodigal-son-returns/#more-8090> [dostęp: 31.07.2015].

do zaginionych i pozostawiają w miejscach ich zniknięcia. Walczą więc z wyparciem zdarzenia ze społecznej świadomości, tak by ludność miasteczka zaakceptowała jego wymiar i znaczenie – nastąpił koniec świata.

Świat *Dollhouse*, serialu stworzonego przez Jossę Whedona, emitowanego na kanale FOX w latach 2009–2010, stanowi przykład dystopijnej przestrogi. Tytułowy *Dom Lalek* to miejsce, w którym mieszkają agenci zatrudnieni przez Rossum Corporation na pięcioletnie kontrakty. Ich pamięć i osobowość zostają wymazane, pozostawiając jedynie pustą skorupę cielesności i miejsce na sztucznie zaprogramowane nowe osobowości, dopasowywane indywidualnie do potrzeb klientów Domu. Akcja serialu rozgrywa się we współczesnym Los Angeles, z wyjątkiem 2 odcinków kończących 1. i 2. sezon serialu, których akcja przeniesiona zostaje w przyszłość, by ukazać konsekwencje proliferacji technologii stworzonej przez Rossum.

Epitaph One, finałowy odcinek 1. sezonu, nakręcony został, by wypełnić zobowiązania kontraktowe na potrzeby wydania DVD i sprzedaży na rynki zagraniczne, oryginalnie był nieemitowany w amerykańskiej telewizji⁹. Akcja odcinka toczy się w 2019 roku, po tym jak zarządzająca Domami Lalek Rossum Corporation podejmuje decyzję o wykorzystaniu technologii do masowego wymazania osobowości wśród populacji za pomocą fal radiowych i telefonii komórkowej. Jednocześnie, w formie retrospekcji, ukazane są wydarzenia prowadzące do bieżącej sytuacji, jak decyzja o sprzedaży agentów najbogatszym klientom jako nośników osobowości zapewniających nieśmiertelność. Idea pozbawienia praw do decydowania o sobie i swoim ciele sprawia, że *Dollhouse*, będący od początku komentarzem na temat współczesnego niewolnictwa i prostytucji, przestaje prezentować te pojęcia w sposób metaforyczny, zamieniając niewolę mieszkańców Domu Lalek w rzecz jak najbardziej dosłowną. Tony M. Vinci w pracy poświęconej omawianemu tu serialowi,

⁹ http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/20-09/07/epitaph-one-dollhouse-joss-whedon-eliza-dushku-fox.html [dostęp: 31.07.2015].

zauważa, że w twórczości Whedona apokalipsa zawsze służy krytyce zachodniego społeczeństwa, w przypadku *Dollhouse* rozszerzając tę krytykę na próbę problematyzacji postmodernistycznego pytania o rdzeń naszej osobowości. Whedon, jego zdaniem, pyta: „co jeśli osobowość jest jedynie zbiorem postaw zaczerpniętych z otoczenia?” (Vinci 2011: 226).

Pozbawionym własnej osobowości ludziom, zostaje jednocześnie „zakodowana” agresja do pozostałej, odpornej na wymazywanie, społeczności. W ciągu kilku lat doprowadza to do upadku cywilizacji i anarchii. Świat końca 2. dekady XXI wieku jest niezwykle brutalny i bezwzględny; powszechny jest kanibalizm. Garstka ludzi, która zapoczątkowała apokalipsę kontynuuje swoisty proceder handlu żywym towarem, wywodzący się z pierwszych Domów Lalek, kodując swoje wspomnienia i osobowość zapisane na twardych dyskach w umysłach kolejnych osób, traktowanych niczym garnitury, które znoszone (przykładowo nadmiernym obżarstwem) należy wyrzucić i wymienić na nowe. *Epitaph One* śledzi losy nowych bohaterów, grupy osób posiadających prawdziwe osobowości, którzy próbują odnaleźć mityczną Bezpieczną Przystań, gdzie będą chronieni przed wymazywaniem i wszelką technologią. Przedzierając się przez apokaliptyczne Los Angeles, natrafiają na oryginalny, znany z wcześniejszych odcinków, Dom Lalek, gdzie poznają historię technologii, która zniszczyła ludzkość. Odcinek dobiega końca w momencie, gdy odnajdują i wgrywają w jednego z nich osobowość Caroline – głównej bohaterki serialu, która potwierdza istnienie Bezpiecznej Przystani i deklaruje, że ich do niej zaprowadzi.

Epitaph Two, ostatni odcinek serialu, fabularnie stanowi kontynuację *Epitaph One*. Akcja ma miejsce w 2020, gdy bohaterowie docierają do Bezpiecznej Przystani w poszukiwaniu wytchnienia i życia z dala od technologii. Tymczasem Rossum Corporation planuje wymazać wspomnienia całej pozostałej ludzkości. Terroryzuje w tym celu Tophera, naukowca pracującego w Domu Lalek, odpowiedzialnego za wynalezienie technologii kodowania wspomnień za pomocą fal radiowych (w miejsce kabli analogowych). Poczucie odpowiedzialności za doprowadzenie do apokalipsy prowadzi Tophera do szaleństwa, jednak w momencie jasności umysłu informuje sprzymierzeńców, że jest w stanie „przywrócić świat” – dokonać resetu wspomnień,

przywracając każdemu jego oryginalną osobowość. Część bohaterów, w tym Caroline, w wyniku wielokrotnego kodowania spreparowanych na potrzeby klientów osobowości, osiągnęła wyższy poziom świadomości, łącząc swoją pierwotną osobowość z kompilacją osobowości wgrywanych jej lalkowemu alter ego. W związku z tym pragną uniknąć resetu i postanawiają się schronić w usytuowanym głęboko pod ziemią Domu Lalek w Los Angeles. Wracają więc do miejsca, z którego w finale sezonu 1. uciekali, po drodze mierząc się z przedstawicielami Rossum i kanibalistycznymi „zombie” – ludźmi pozbawionymi osobowości. W dotarciu do celu, paradoksalnie pomagają im uzależnieni od technologii wojownicy, którzy jako naszyjniki noszą zestawy pamięci USB, na których zapisane są fragmenty osobowości, umiejętności, które w razie potrzeby wgrywają do swojej świadomości, zamiast mozolnie uczyć się ich przez lata. Vinci zauważa, że nie tylko technologia Rossum, ale nasza akceptacja symulaków jako czegoś autentycznego definiują występującą w serialu katastrofę (Vinci 2011: 246). Jednak ostatecznie także bojownicy USB, mimo początkowych oporów, godzą się na postapokaliptyczny nowy początek.

Fringe. Na granicy światów opowiada o losach trójki głównych bohaterów: Olivii Dunham – agentki FBI (Anna Torv), Waltera Bishopa (John Noble) – genialnego, acz nieco szalonego naukowca i Petera Bishopa (Joshua Jackson) – jego syna. Cała trójka zajmuje się badaniem i wyjaśnianiem zjawisk z pogranicza nauki (ang. *fringe science* – stąd tytuł serialu). Na przestrzeni 5 sezonów twórcy wykreowali liczne wizje światów alternatywnych, równoległych rzeczywistości z sobowtórami głównych bohaterów i resetowanych linii czasu, dzięki którym wielokrotnie i w różnorodny sposób podchodzą do wątku apokalipsy. Na potrzeby niniejszego tekstu skupię się na roku 2026 i wizji świata tuż przed jego końcem.

Co ciekawe, w przeciwieństwie do tradycyjnego odczytania wizji i motywów apokaliptycznych w kulturze popularnej jako niepokojących i wywołujących lęk przed przyszłością, w serialu koniec świata przedstawiany jest zgodnie z gnostyczną interpretacją. Według gnostyków, apokalipsa, czyli objawienie, jest koniecznym, a więc pozytywnym etapem na drodze do odkupienia (Prokopiuk 1999: 24). Koniec świata jest przez gnosty-

ków rozumiany jako początek lub też narodziny nowej, lepszej rzeczywistości (Prokopiuk 1999: 265). Świat(y) we *Fringe...* w każdym sezonie stają na granicy unicestwienia, co prowadzi jednak – wbrew kanonowi – do postępu i rozwoju, zarówno dla świata, jak i dla samych bohaterów, mogących odkupić swoje błędy z przeszłości.

Finałowy odcinek 3. sezonu, *The Day We Died*, którego akcja rozgrywa się w 2026 roku jest jedną z takich apokaliptycznych wizji przyszłości. We wcześniejszym odcinku Peter decyduje się wejść do maszyny, by zniszczyć równoległy do naszej rzeczywistości świat, co jego zdaniem jest jedynym sposobem na zapobieżenie destrukcji świata, z którym jest emocjonalnie związany. Przyszłość z roku 2026 ukazuje konsekwencje tej decyzji. Efektem zniszczenia jednego ze światów jest nieuchronna anihilacja także drugiego z nich; stanowią one bowiem nierozzerwalną, wzajemnie równoważącą się całość. Podstawowy świat jest trawiony tymi samymi bólami, co zniszczona alternatywna rzeczywistość: wiry czasoprzestrzenne pochłaniające całe dzielnice miast i czarne dziury. Peter budzi się w przyszłości w samym centrum jednego z licznych zamachów terrorystycznych, zrealizowanego przez grupę *End of Timers*, która w związku z nieuchronnością końca świata, postanawia to zjawisko przyspieszyć. Jej działalność dodatkowo potęguje chaos w świecie na skraju apokalipsy.

Koncepcja istnienia światów równoległych, zamieszkałych przez odmienne wersje nas samych, została wprowadzona we *Fringe...* już w 1. połowie 1. sezonu, w 7. odcinku: *Ability*. Jednocześnie twórcy określili relację między dwoma prezentowanymi światami, jako wrogą – z powodu przekroczenia granicy między nimi została naruszona równowaga, prowadząc powoli, choć nieubłagane do zniszczenia „zaatakowanego” świata. W wyniku nieuchronnej wojny, do której przygotowywano się między innymi eksperymentując na dzieciach, tylko jeden ze światów może przetrwać. Narzędziem zniszczenia jest tajemnicza maszyna, której fragmenty rozsiane są po obu światach. Walternate, jak nazywany jest sobowtór Waltera Bishopa z równoległej rzeczywistości, dowiaduje się o istnieniu maszyny w 2. sezonie emisji serialu i postanawia ją wykorzystać do zniszczenia konkurencyjnego świata.

Próżnia – kolejne z określeń tajemniczej maszyny – została zbudowana przez mitycznych „Pierwszych Ludzi”, zamieszkujących Ziemię na długo przed rozwojem ludzkości, a obsługiwana może być wyłącznie przez Petera Bishopa. W ramach wydarzeń z roku 2026 poznajemy jej prawdziwe pochodzenie. Okazuje się, że Próżnię stworzył sam Walter i, dzięki wykorzystaniu tunelu czasoprzestrzennego, wysłał ją w przeszłość, gdzie czekała na odnalezienie setki tysięcy lat później. Maszyna ma bowiem inną niż destrukcja funkcję podstawową: jest nią przedstawienie Peterowi konsekwencji unicestwienia jednego ze światów, dzięki czemu główny bohater zostaje zmuszony do znalezienia innego rozwiązania apokaliptycznego kryzysu. W *The Day We Died* Peter jest zmuszony zmierzyć się z konsekwencjami swojej oryginalnej decyzji, trafiając do rzeczywistości końca świata. Rok 2026 we *Fringe...* nie odbiega od kanonicznych wyobrażeń dystopijnych i apokaliptycznych przyszłości z gatunku science fiction. Również tu mamy do czynienia z akcją rozgrywającą się w przeludnionym, owianym chaosem mieście. Wrażenie anarchii potęguje pierwsza scena, w której Peter trafia w sam środek walk na ulicach Nowego Jorku, w okolicach One World Trade Center¹⁰. Jest noc, wokół bohatera strzelają pociski, przemieszczają się wojskowe pojazdy opancerzone, wszędzie leżą fragmenty gruzu i podpalone samochody – stylistycznie mamy do czynienia niemal z bliźniaczą kopią Los Angeles roku 2019 z ostatniego odcinka 1. sezonu *Dollhouse*. Po chwili, gdy tylko widz zaczyna się oswajać z nową rzeczywistością, tuż obok Petera wybucha bomba, ogłuszając zarówno bohatera, jak i widzów.

Wraz z rozwojem akcji, dowiadujemy się coraz więcej o rzeczywistości roku 2026, podczas gdy Peter zapomina, że trafił do niej za sprawą maszyny. Dlatego, gdy Walternate zabija

¹⁰ Serial nie po raz pierwszy wykorzystuje stale rezonujące w społeczeństwie amerykańskim terroryzm i World Trade Center. W finałowej scenie 1. sezonu dowiadujemy się, że między równoległymi światami *Fringe...* istnieją historyczne różnice, gdy za pomocą ruchu kamery ujęcie przechodzi z planu pełnego, skupionego na postaciach, w plan totalny, okazuje się, że spotkanie Olivii Dunham i Williama Bella ma miejsce w jednym z budynków zniszczonego osiem lat wcześniej WTC.

Oliwię, Peter przeżywa załamanie na równi z pozostałymi bohaterami serialu. Wtedy też Walter postanawia wysłać maszynę w przeszłość, by Peter po wkroczeniu do maszyny znalazł rozwiązanie, które pozwoli uniknąć końca świata, sprawiając, że wydarzenia roku 2026 nigdy nie będą miały miejsca. Peter wraca więc do teraźniejszości i przedstawia zebranim przed maszyną przedstawicielom obu światów inne rozwiązanie: uruchomiona maszyna posłuży jako most łączący obie rzeczywistości, dzięki któremu zaczną się one wzajemnie leczyć.

Doprowadzając do zawarcia rozejmu między oboma światami, Peter spełnia swoją rolę we wszechświecie, w konsekwencji czego zostaje z niego wymazany za pomocą, mającego miejsce w 4. sezonie, resetu czasu. W rezultacie żadna z wersji Petera nie przeżywa dzieciństwa, a pozostali bohaterowie serialu tracą wszelkie wspomnienia z nim związane. Tym samym spełnia się gnostyczna wizja bohatera dobrowolnie dającego się pożreć „potworowi” tylko po to, by go zniszczyć od środka (Prokopiuk 2000: 40). We *Fringe* rolę potwora spełnia właśnie maszyna, którą zwycięża Peter, eliminując jej destrukcyjne możliwości. Dzięki zastosowaniu gnostycznego odczytania końca świata jako zjawiska pozytywnego – stanowiącego zamknięcie pewnego etapu, szansę na nowy, lepszy początek – *Fringe...* wyróżnia się na tle innych utworów gatunku science fiction, stanowiących przede wszystkim przestrozę i komentarz do bieżących wydarzeń.

By zobrazować jak nawet niewielkie zmiany niosą ze sobą ogromne konsekwencje (Grazier 2011: xii), *Fringe...* wielokrotnie wykorzystuje motyw istnienia światów alternatywnych, chwyt resetu czasu i formułę „co by było, gdyby...”. Dzięki temu twórcy serialu mają więcej okazji do kreowania apokaliptycznych wizji, niż przeciętny tytuł science fiction. W przeciwieństwie jednak do standardowego przedstawienia w gatunku, ukazującego koniec świata jako nieuniknioną konsekwencję błędów popełnionych w czasach teraźniejszych, *Fringe...* niesie ze sobą pozytywny przekaz, mówiący o tym, iż każdy koniec świata jest początkiem nowego (Clifton 2011: 249). Serial spełnia w ten sposób, innowacyjną na tle innych tego typu produkcji, afirmatywną funkcję, podkreślając tym samym swoje związki z filozofią gnozy. Przepatrując potencjalne warianty przyszłości, docho-

dzimy do wniosku, że nowa rzeczywistość prowadzi przez to, co zaprowadziło ten świat na skraj zagłady – naukę.

Każdy z opisanych w artykule seriali w inny sposób podchodzi do tematu apokalipsy i licznych funkcji prezentowanych przez jej przedstawianie w utworach kultury popularnej. Warto zauważyć, że niektóre z przytoczonych przykładów trudno uznać za należące do kanonu tego subgatunku, co może świadczyć o popularności myślenia apokaliptycznego wśród amerykańskich twórców. Ta popularność nie jest bez związku z poglądami samych Amerykanów, spośród których aż 22% jest przekonanych, że koniec świata nastąpi za ich życia¹¹. Prezentowanie więc apokalipsy w popularnych serialach telewizyjnych może służyć przepracowaniu popularnych w społeczeństwie amerykańskim, zbudowanym w dużej mierze w tradycji ewangelickiej i millenarystycznej, lęków i zbiorowych wyobrażeń.

Bibliografia:

- Braffet Kelly, 2014, „*The Leftovers*” *Recap: Just Shoot Me*, „vulture.com”, <http://www.vulture.com/2014/08/leftovers-recap-season-1-e6-guest-nora-holy-wayne.html> [dostęp: 31.07.2015].
- Clifton Jacob, 2011, *Massive Dynamic. Progress and the Science of Destruction*, w: *Fringe Science: Parallel Universes, White Tulips, and Mad Scientists*, red. Kevin R. Grazier, Dallas, s. 235-251.
- Grazier Kevin R., *Introduction*, w: *Fringe Science. Parallel Universes, White Tulips, and Mad Scientists*, red. Kevin R. Grazier, Dallas, s. ix–xiii.
- Hanlon Chris, 2012, *22% of Americans believe world will end in their lifetime (and 10% think the apocalypse is coming this year)*, „thedailymail.co.uk”, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2138449/The-end-nigh--Americans-think-world-end-year.html> [dostęp: 30.09.2015].
- Johnson-Smith Jan 2005. *American Science Fiction TV. „Star Trek”, „Stargate” and Beyond*, London.
- Lavery David, 2008, *The Island's Greatest Mystery: Is „Lost” Science Fiction?*, w: *The Essential Science Fiction Television Reader*, red. J. P. Telotte, Lexington, s. 283-298.

¹¹ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2138449/The-end-nigh--Americans-think-world-end-year.html> [dostęp: 30.09.2015].

- Lekiewicz Zdzisław, 1985, *Filozofia Science Fiction*, Warszawa.
- McNutt Myles, 2014, *Season Finale: The Leftovers* – „The Prodigal Son Returns”, „cultural-learnings.com”, <http://cultural-learnings.com/2014/09/08/season-finale-the-leftovers-the-prodigal-son-returns/#more-8090> [dostęp: 31.07.2015].
- Mendlesohn Farah, 2003, *Introduction: Reading Science Fiction*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James, Farah Mendlesohn, Nowy Jork, s. 1-12.
- Prokopiuk Jerzy, 1999, *Labirynty herezji*, Warszawa.
- Prokopiuk Jerzy, 2000, *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis Aeterna*, Warszawa.
- Rawden Jessica, 2015, *The Leftovers Is Making All Of These Changes For Season 2*, „cinemablend.com”, <http://www.cinemablend.com/television/Leftovers-Making-All-Changes-Season-2-71083.html> [dostęp: 31.07.2015].
- Ryan Maureen, 2009, *13 facts about 'Epitaph One,' the 'lost' episode of 'Dollhouse'*, „chicagotribune.com”, http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2009/07/epitaph-one-dollhouse-joss-whedon-eliza-dushku-fox.html [dostęp: 31.07.2015].
- Simon-López Alexandra, 2013, *Sex and Seduction at the End of Time: The Apocalypse in Digital Art*, w: *A Critical Approach to the Apocalypse*, red. Alexandra Simon-López, Heidi Yeandle, ebook, s. 1-10.
- Stern Marlow, 2014, *From 'Lost' to The Rapture: Creators Damon Lindelof and Tom Perrotta on HBO's 'The Leftovers'*, „thedailybeast.com”, <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/-06/24/from-lost-to-the-rapture-creators-damon-lindelof-and-tom-perrotta-on-hbo-s-the-leftovers.html> [dostęp: 31.07.2015].
- Thomas Kaitlin, 2015, *Rob Lowe Is Returning to NBC to Star in a Drama About the End of the World*, „TV.com”, <http://www.tv.com/news/apocalypse-nbc-rob-lowe-megan-mullally-jenna-fischer-142188041331/> [dostęp: 31.07.2015].
- Vinci Tony M., 2011, *'Not an apocalypse, the apocalypse'. Existential proletarianisation and the possibility of soul in Joss Whedon's 'Dollhouse'*, „Science Fiction Film and Television”, tom 4, zeszyt 2, s. 225-248.

Michał Kotliński

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Cyborgi i ludzie. O kontekstach kulturowych i recepcji serialu *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex*

Abstrakt:

Animowany japoński serial science fiction *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* ma skomplikowaną i wielowątkową intrygę, dotyczącą polityki, gospodarki, przestępczości, bioetyki, psychologii, filozofii. Pod zewnętrzną warstwą sensacyjnych perypetii uzbrojonej i scyborgizowanej japońskiej Sekcji Bezpieczeństwa Publicznego twórcy przemycają poważne, smutne, błyskotliwe refleksje na temat współczesnego i przyszłego świata, gęsto oplecionego informatycznymi sieciami, a także coraz bardziej uzależnionego od techniki, elektroniki i cybernetyki. W artykule przyjrzę się tej serii, sytuując ją w szerszym kontekście kulturowym.

Słowa kluczowe:

serial animowany, science fiction, gry wideo, Japonia

*W porównaniu do gry na śmierć i życie, z którą mam na co dzień do czynienia,
poker to zabawa dla dzieci.*
Saito, Sekcja 9

Choć mogłoby się wydawać, że seriale animowane są adresowane przede wszystkim do młodszej (dziecięcej) widowni, japoński serial science fiction *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* z całą pewnością jednak dla dzieci nie jest – między innymi dlatego, że pojawiające się na ekranie postaci przeklinają, a trup ściele się gęsto. Młodociana grupa odbiorców mogłaby się także szybko znudzić komplikacją intrygi i jej wielowątkowością, dotyczącą polityki, gospodarki, przestępczości, bioetyki, psychologii, filozofii... Serial, pierwotnie emitowany w latach 2002–2005, pomimo komicznych elementów jest poważny, a miejscami też bardzo smutny.

Choć w toku opowieści znajdziemy liczne retrospekcje, właściwa akcja 1. serii rozpoczyna się w roku 2030, po IV wojnie światowej. Cały glob oplata Sieć, a cyborgizacja ludzkości stała się faktem: dokonują jej zarówno armie świata (dla usprawnienia swoich żołnierzy i jednostek), ludzie chorzy (dla uzyskania nowych, sztucznych, ale sprawnych organów), jak i przestępcy (dla eskalacji swych niecznych poczynąń). Ludzie, zespoleni ze sobą cybermózgami i nieustannie podłączeni do Sieci, mogą porozumiewać się bez fizycznie wypowiedzianych słów, poprzez bezpośrednie połączenie mózgu z mózgiem. Jest jednak też druga strona tej zabawy w Boga: ludzie stają się podatni na niekończące się możliwości hackowania swoich elektronicznie ulepszonych ciał i umysłów – wliczając wdrukowywanie sztucznych wspomnień, „podrabianie” widzianej przez ofiary rzeczywistości, czy wręcz zdalne sterowanie ruchami danego osobnika.

W dającej niezliczone możliwości, a jednocześnie śmiertelnie niebezpiecznej, rzeczywistości, działają główni bohaterowie serialu, czyli legendarna i osławiona Sekcja 9 Bezpieczeństwa Publicznego – uzbrojona jednostka podlegająca japońskiemu MSW, utworzona jako międzynarodowa grupa szybkiego reagowania, nominalnie zajmująca się zwalczaniem cyberprzestępczości. Szefem Sekcji jest wiekowy, charyzmatyczny Daisuke Aramaki, a samą jednostką dowodzi piękna, wybitnie uzdolniona i śmiertelnie niebezpieczna, całkowicie scyborgizowana Major Motoko Kusanagi. W grupie znajdziemy też siłacza Batou, cynicznego Pazu, eksperta od ładunków wybuchowych Bormę, jednookiego snajpera Saito, informatyka Ishikawę, jedyne niescyborgizowanego Togusę, a także kilku pomniejszych specjalistów technicznych (będących najczęściej androidami). Skład jednostki zamykają Tachikomy, czyli wielofunkcyjne roboty-czołgi, które wraz z upływem czasu nabierają coraz więcej ludzkich cech (samoświadomość, zdolność do refleksji, emocje). Zdarza im się filozofować, a nawet kwestionować wydawane im rozkazy (co wiąże się czasem z efektem komicznym). Każdy z odcinków *GitS* kończy się kilkudziesięciosekundowym odcinkiem z Tachikomami w roli głównej – miniatury te stanowią pewną przeciwwagę dla właściwego serialu, są bowiem zupełnie komediotwe i absurdalne.

Jak już wspomniałem, na całość dzieła składają się 2 sezony – obydwie liczą po 26 odcinków, z których każdy trwa około 30 minut. W obydwu seriach znalazło się miejsce także dla epizodów *stand alone* (niezależnych, zamkniętych historii), ale na pierwszy plan wysuwają się dwie bardzo rozbudowane opowieści. Pierwsza dotyczy Człowieka Śmiechu – genialnego hakera, który dzięki swoim działaniom szybko staje się bohaterem mediów i popkultury oraz ulubieńcem szarych obywateli. Jego brańcowe działania, choć początkowo wydają się być aktami terroru, w istocie ujawniają przestępstwa gospodarcze na wielką skalę, za które odpowiedzialny prawdopodobnie jest sam sekretarz generalny rządzącej w Japonii koalicji, i ostatecznie okazują się raczej próbami przebudzenia społeczeństwa niż zwyczajnym terroryzmem. Drugi sezon opowiada historię jeszcze bardziej skomplikowaną. Otóż terroryści grożą nowo powołanej japońskiej pani premier. Powodem tych gróźb jest zniesienie ustawy o specjalnym statusie uchodźców, przyjętej tymczasowo przez poprzednią ekipę rządzącą. W wyniku dwóch ostatnich wojen, w Japonii znalazło się niebezpiecznie wielu emigrantów, którzy w obliczu utraty swoich przywilejów, rozpoczynają agresywne działania. Sekcja 9 dowiadyuje się, że rozruchami kieruje niezwykle, charyzmatyczny i tajemniczy Hideo Kuze – człowiek znikąd, o anielskiej aparycji i stanowiących zagrożenie umiejętnościach. Sekcja rozpoczyna śledztwo i działania, w obliczu których świat stanie u progu kolejnej wojny nuklearnej.

Autorzy serialu wykreowali rozbudowane, spójne uniwersum (którego pierwowzorem była dwa komiksy Shirow Masamune; w międzyczasie powstały również dwa filmy kinowe). Dwuwymiarowa, sporadycznie trójwymiarowo usprawniana animacja i design stoją na wyjątkowo wysokim poziomie. Fakt, iż rzecz jest animowana, pozwala na ogromny rozmach opowiadanej historii. Ręcznie malowane pejzaże-tła (fragmenty miast, lasy, góry, zachmurzone niebo) wyglądają pięknie. Uwagę zwraca też muzyka autorstwa Yōko Kanno – przez całą 1. serię w kluczowych momentach powraca niepokojący motyw melodyczny, równie ciekawym tłem dla wydarzeń jest też oprawa serii 2.: dynamiczna elektroniczna muzyka z okazjonalnymi damskimi wokalizami. Zarysowani bohaterowie są wielowymiarowi i nierzadko fascynujący, dialogi zaś – błyskotliwe, często erudycyjne:

postaci z łatwością cytują filozofów i ideologów. Akcja jest wartka – szczególnie w 2. sezonie, w którym zresztą i montaż jest dynamiczniejszy, a pojawiające się czasem efekty 3D stoją na wyższym poziomie.

W serialu znajdziemy również wiele zaskakujących zwrotów akcji. Zdarzają się odcinki wyjątkowo smutne – jak historia samotnego, przygnębiającego życia weterana wojennego, cierpiącego na urojenia, w których zabija swojego potężnego szefa, albo opowieść o niewidomej córeczce pewnego terrorysty. Są epizody poruszające – na przykład ten o losie jednego z pracowników tajnych wykopalisk. Wykonuje on śmiertelnie niebezpieczną pracę, licząc na profity, które umożliwią mu cyborgizację, dzięki czemu będzie mógł opuścić obóz dla uchodźców. Niestety, w znajdującej się na terenie wykopalisk nielegalnej elektrowni atomowej zdarza się wypadek; oburzony pracownik zaczyna szantażować zatrudniającą go firmę, w wyniku czego zostaje zamordowany. Jeden z innych odcinków, niejasno (nie wiadomo bowiem do końca czy chodzi właśnie o nią) opowiadający historię dzieciństwa Major Kusanagi (być może łączy się ona również z Hideo Kuze?), posiada duży ładunek emocji (a nawet pewnego rodzaju infantylizmu i melancholii), który odnaleźć można w takich grach wideo, jak *Final Fantasy VII*, *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, *The Legend of Zelda: Majora's Mask*, serii *Metal Gear Solid* oraz mangach *Tu Detektyw Jeź* albo *Akira*. Michał „Zdan” Zdancewicz napisał na łamach miesięcznika poświęconego kulturze gier wideo „Pixel”:

Japonia to ciekawy kraj. Ciekawy, choć dla typowego Europejczyka nie do końca przystępny i czytelny. W sumie fascynująca kultura, historia, sztuka, ale trudno pojąć „myśl przewodnią” stojącą za tym wszystkim. Co oczywiście nie przeszkadza pochłaniać w hurtowych ilościach ich filmów, anime czy mangi. (...) Tak samo jest z tamtejszymi grami. Z powodu ich japońskości nie zawsze da się je do końca zrozumieć, ale i tak w niektóre tniemy dniami i nocami¹ (Zdancewicz 2015: 10).

¹ Na marginesie należy wspomnieć, że – co widać chociażby po niniejszym przykładzie – styl znacznej części publikacji dotyczących gier wideo

Jest jeszcze jedna niepowtarzalna cecha serialu *Ghost in the Shell*: kwestia szwarccharakterów. Antagoniści (Człowiek Śmiechu i Hideo Kuze) tylko pozornie są bohaterami negatywnymi. W toku opowieści widz poznaje ich przeszłość, złożoność charakterów, motywacje oraz sens działań, w końcu zaś sam zaczyna wątpić w zupełne zło ich poczynañ. Wydaje mi się to bardzo ciekawym oraz zmuszającym do refleksji zabiegiem. Bernadetta Darska pisała:

lubimy przyglądać się tym, których w rzeczywistości nie chcielibyśmy spotkać. Obserwowanie perypetii bohatera, który nieustannie ryzykuje i za nic ma obowiązujące normy społeczne, sprawia nam przyjemność. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że dzięki powyższej reakcji godzimy się z tym, że mroczność bywa bardziej interesująca od jasności. O wiele ważniejsze wydaje się złudzenie władzy, które budzi się w nas dzięki postawom antybohaterów. Naginający lub łamiący prawo za nic mają zasady, którym podporządkowany jest świat, lekceważą cudze interesy i koncentrują się na dobru własnym, pokazują, iż rzeczywistość bywa o wiele bardziej skomplikowana, niż się nam wydaje. Wokół nas roi się od Innych, co więcej – my sami bywamy Odmieńcami. Antybohaterowie okazują się często bliscy i obcy jednocześnie. Biscy, bo robią to, czego widz nie ma odwagi uczynić – idą zawsze krok dalej niż odbiorca, który zatrzymuje się na etapie życzeniowości (chciałbym) lub potencjalności (mógłbym). (...) Niejednoznaczność dobra i zła komplikuje serialową opowieść. Dzięki temu antybohater staje się ulubieńcem widzów. Jest kochany za to, że może być tym, kim my nigdy się nie staniemy. (...) mamy (...) do czynienia z miłością toksyczną. Wiemy, że to, co robi serialowa postać jest moralnie naganne, a jednak chcemy, żeby jej się udało i by dalej mogła z równie wielką brawurą łamać prawo, naruszać społeczne normy i pokazywać łatwość, z jaką można zachwiać fundamentami systemu (Darska 2012: 14-17).

i komputerowych jest bardzo potoczny i, moim zdaniem niepotrzebnie, „młodzieżowy”. Nie zmienia to jednak faktu, że czasopisma dotyczące gier są bardzo opiniotwórcze i mają zdolność kształtowania gustu.

Ani genialny haker znany jako Człowiek Śmiechu, ani też terrorysta Hideo Kuze nie są co prawda głównymi bohaterami serii w dosłownym sensie, a jednak to wokół ich śmiałych poczynań tak naprawdę toczy się akcja obydwu sezonów *Ghost in the Shell*, i również ich poczynaniom widz w pewnym momencie zaczyna kibicować.

Obejrzenie omawianej serii może bezpowrotnie zmienić postrzeganie i oczekiwania przeciętnego odbiorcy wobec filmów oraz seriali animowanych w ogóle. To prawda, że początkowo dość trudno jest przyzwyczaić swoją percepcję do formy serialu *Ghost in the Shell*, tj. obrazu animowanego, który niesie ze sobą poważne treści, pytania i problemy, tym bardziej, że intryga rozwija się dosyć niespiesznie. W pewnym momencie jednak, przy poświęceniu utworowi odpowiedniej ilości uwagi, następuje immersja i widz wnika w ów fascynujący, hipnotyzujący, cyberpunkowy świat, jego problematykę, dylematy, estetykę, niezmierną sieć.

Jak jednak napisałem: *GitS: SAC* może zaskoczyć odbiorcę, który nie przywykł do specyfiki japońskich wytworów kultury. Widz-gracz-czytelnik, zaznajomiony z pochodzącą z Kraju Kwitnącej Wiśni twórczością, prawdopodobnie będzie wiedział, że po *Stand Alone Complex* spodziewać się może unikalnego połączenia infantylizmu i powagi, patosu i humoru, specyficznej naiwności połączonej z romantyzmem, poetyckości i brutalności. Przywołane wcześniej tytuły współczesnych japońskich tekstów kultury posiadają właśnie ów wyjątkowy ładunek emocji, który trudno tak naprawdę zdefiniować. Bohaterowie wybitnej gry *Final Fantasy VII*, przez znaczną jej część przedstawiani są w konwencji *super-deformed*: mali, krępi i dość karykaturalni, rozmawiają o śmierci, smutku, zdradzie, sensie życia, nieszczęśliwej miłości, winie i odkupieniu. Monumentalny, liczący sobie ponad 2000 stron komiks *Akira* Katsuhiro Otomo, opowiada z kolei o małych charyzmatykach posiadających potężne zdolności psioniczne i jednocześnie nieszczęśliwych oraz, przez swoje nadludzkie siły, samotnych. Podobny zestaw emocji proponuje serial dla dorosłych *Tu detektyw Jez* autorstwa Hirokane Kenshi, którego autor w krótkich, niepołączonych ze sobą (poza postaciami bohaterów – pracowników agencji detektywistycznej) historyjkach ujął sedno tragikomedii ludzkiej egzystencji. Jedno-

częście zaś – w *Final Fantasy VII* (grze o złożonej fabule w kostiumie fantasy/science fiction), bohaterom zdarza się walczyć z przeciwnikami wyglądającymi jak agresywne skaczące cebulki albo władające potężnymi czarami mikroskopijne pingwinki; inni z bohaterów *Akiry*, młodociani członkowie gangu motocyklowego, nierzadko stroją sobie niewybredne żarty, okraszone wywołującym uśmiech na twarzy czytelnika rynsztokowym słownictwem; niektóre z rysunków-kadrów poważnego *Detektywa Jeża* przedstawiających bohaterów-detektywów są wyjątkowo karykaturalne. Niczym w przywołanym wyżej cytacie Michała Zdancewicza – czasami trudno w podobnej huśtawce tonów, porządków i rejestrów wychwycić spójność; być może jednak również przez to najnowsza japońska popkultura i popsztuka jest tak fascynująca. Podobnie ma się rzecz z serialem *Ghost in the Shell*. Widz znajdzie w nim epizody wzruszające i zapadające w pamięć – jak ten, wspomniany już wyżej, o zniszczonym, chorym psychicznie bohaterze wojennym, który marzy o zabiciu swojego szefa, prezesa wielkiej korporacji, dla którego pracuje jako osobisty pilot helikoptera – ten akt buntu przeciwko systemowi pozostaje jednak tylko nigdy niewprowadzonym w życie, urojonym pragnieniem.

Choć w serii znajdziemy przedstawienia brutalnej przemocy i wulgaryzmy, zdarzają się jednak i takie sceny, jak ta pochodząca z ostatniego odcinka 2. sezonu *Stand Alone Complex*: gdy szeroko zakrojona intryga militarno-polityczno-społeczna ma się wreszcie ku końcowi, Tachikomy ni stąd ni z owąd zaczynają śpiewać:

widzimy, jak pulsuje w nich ciemnoczerwona krew. Nawet w dżdżownicach, w nartnikach i w świerszczach. Wszyscy żyjemy, każdy z nas. I potrafimy się śmiać, bo mamy życia dar. Gdy wyciągamy dłonie ku słońcu i patrzymy przez palce, widzimy, jak pulsuje w nich ciemnoczerwona krew. Nawet w wążkach, w żabach i w pszczołach. Wszyscy żyjemy, każdy z nas...

– a następnie taranują pocisk nuklearny satelitą ze swoją sztuczną inteligencją, poświęcając własne życie, aby ratować ludzi. Duże, podobne do krabów, uzbrojone i niebezpieczne, a jednocześnie miłe roboty, obdarzone zdolnością mowy i świadomością, które cienkimi głosikami śpiewają piosenkę o cudzie

życia – niewiele jest produkcji, w których podobny koncept nie wydaje się nie na miejscu. W innym z epizodów, o którym również już wcześniej napomknąłem, Major Kusanagi przypadkiem trafia do dziwnego sklepiku z antykami, którego wiekowa właścicielka, jak sama twierdzi, kolekcjonuje wspomnienia; opowiada ona Kusanagi smutną historię z przeszłości i widz może się domyślać, iż prawdopodobnie Major jest jedną z jej bohaterów. Ten właśnie odcinek *Stand Alone Complex* swoim nastrojem, bogatymi, chwilami wręcz odpustowymi wystrojami wnętrza i kolorystyką oraz oniryczną atmosferą przypomniał mi fragmenty gry fantasy *The Legend of Zelda: Majora's Mask*, którym główny bohater, Link, zwiedza o zmroku kolorowe uliczki, kramiki i sklepiki Clock Town, a także poznaje losy kilku nieszczęśliwych bohaterów, którym może następnie pomóc lub nie (to bowiem przecież gra wideo, która, w wyniku działań gracza, może zakończyć się na wiele różnych sposobów).

Abstrahując od omawianego serialu, franczyza *Ghost in the Shell* jest bez wątpienia ważna i znacząca także w szerszym kontekście kulturowym. Poczynając od komiksowego pierwowzoru autorstwa Shirow Masamune, oryginalnie wydawanego w latach 1989–1997², przez osadzone w uniwersum *GitS* gry wideo³, przez dwa filmy OVA (czyli anime wydawane bezpośrednio na rynek wideo, z pominięciem dystrybucji kinowej oraz telewizyjnej) oparte na 2 sezonach serialu *GitS: Stand Alone Complex*, film telewizyjny *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex – Solid State Society*, którego akcja dzieje się dwa lata po zakoń-

² Trzy opasłe tomy tejże mangi zostały niestety wydane w Polsce w zupełnie niespektakularnym, małym formacie A5. Piękne, pełne szczegółów rysunki Shirow Masamune tracą przez to na jakości, jednak nie to jest w owym kontekście najgorsze. Otóż w oryginale autor nasycił swój komiks także ogromną ilością przypisów, ciekawostek, kontekstów i odniesień, zapisywanych na marginesach kart mangi – zaś w wyniku rzeczzonego pomniejszonego formatu publikacji literki owych przypisów Masamune stały się uciążliwie małe, co czyni lekturę polskiego wydania komiksu wyjątkowo niekomfortową.

³ Jedną z nich jest, w opinii recenzentów, całkiem udana (zob. Papliński 1998: 52), dwie kolejne – niespecjalnie dobre (zob. m.in. Bykowski 2005: 63), zaś czwarta znajduje się jeszcze w fazie produkcji.

czeniu 2. sezonu serialu, aż do filmów pełnometrażowych w reżyserii Mamoru Oshii – *Ghost in the Shell* oraz *Ghost in the Shell 2: Innocence*. Pierwszy z nich wyprodukowano w roku 1995 i szybko zyskał status obrazu kultowego. *Sequel* – który miał swoją premierę w 2004, a więc w tym samym roku, w którym rozpoczęto emisję 2. sezonu *GitS: SAC* – jest, moim zdaniem, równie wartościowy, a pod względem wizualnym o wiele piękniejszy. Myślę, że przed zapoznaniem się z serialem *Stand Alone Complex* zdecydowanie warto poznać pierwsze i drugie dzieło Mamoru Oshii. Zresztą na poziomie założeń fabularnych serial oraz *GitS 2: Innocence* nieco się różnią: w filmie Major Motoko Kusanagi jest początkowo (w wyniku wydarzeń zobrazowanych w pierwszej części *Ghost in the Shell*) zupełnie nieobecna – serial zaś się owymi zdarzeniami zupełnie nie przejmuje; zgodnie z nazwą, jest on niezależny wobec mitologii dwóch filmów w reżyserii Oshii⁴.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów nawiązań do *Ghost in the Shell*, jest stworzona przez rodzeństwo Wachowskich seria *Matrix*. Jej twórcy mieli, wskazując rzeczone anime, powiedzieć do producenta swoich filmów: „Chcemy zrobić to na żywo”⁵. Ich trylogia (jak również kompilacja filmów animowanych *Animatrix* oraz gry osadzone w tymże uniwersum), oprócz – widocznej zwłaszcza w pierwszym filmie serii – namacalnej, cyberpunkowej, godnej Philipa K. Dicka, Williama Gibsona, czy też Mamoru Oshii atmosfery, zawiera kilka wyraźnych cytatów z *GitS*. Poczynając od charakterystycznej, występującej na przestrzeni całej serii *Matrix*, futurystycznej zielonej czcionki i liternictwa (tak zwanego *matriksowego cyfrowego*

⁴ Podobna praktyka jest zresztą w świecie współczesnej szeroko pojętej popkultury częsta. Twórcy biorą *setting* (bohaterów, świat przedstawiony, podstawowe założenia fabularne) i modelują go na różne sposoby, często też z różnym powodzeniem – by wymienić chociażby powstające przez dziesiątki lat filmy o agencie Jamesie Bondzie, historie o Batmanie (dziesiątki komiksów, filmy pełnometrażowe, serial animowany, gry...), kultową serię gier wideo *The Legend of Zelda*, filmy oraz seriale o detektywie Sherlocku Holmesie... Takich przykładów jest o wiele więcej.

⁵ Zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_in_the_Shell_%28film%-29#Cultural_impact [dostęp: 30.07.2015].

deszczu), którą Wachowscy zapożyczyli z otwierającej sekwencji pierwszego *Ghost in the Shell*, przez dziury-wtyczki na karku, dzięki którym bohaterowie amerykańskiej franczyzy łączą się z Matriksem (to również pomysł japońskich twórców *GitS*); aż do podobnych ujęć i scen⁶.

Poszukując innych kulturowych kontekstów, można przywołać scenę z pierwszego *Ghost in the Shell*, w której Major Kusanagi mówi – a ściślej: za pomocą jej organu głosowego mówi to program-haker zwany Władcą Marionetek, który na moment zhackował *duzę* (czy też, jak chcą polscy tłumacze, *ducha*) Kusanagi – „Teraz widzimy niejasno jak w zwierciadle, potem zobaczymy bezpośrednio – twarzą w twarz”. Słowa te są cytatem z *Hymnu o miłości*, biblijnego Pierwszego Listu do Koryntian. Ten sam cytat posłużył prawie dwadzieścia lat wcześniej za kanwę tytułu jednej z najbardziej udanych powieści geniusza, wizjonera i jednego z ojców formuły gatunkowej, jaką jest cyberpunk, Philipa Kindreda Dicka – *Przez ciemne zwierciadło*. Podobnego nawiązania można dopatrywać się i w tytule współczesnego, antyutopijnego, sugestywnego i przerażającego brytyjskiego serialu science fiction *Czarne lustro*. Analogia: ciemne zwierciadło-czarne lustro wydaje się oczywista... Sieć wzajemnych odniesień, cytatów i zapożyczeń można by tu zresztą tkać dłużej.

Zostając jeszcze na moment przy postaci Philipa K. Dicka: w moim przekonaniu można o nim powiedzieć, że jest pewnego rodzaju duchowym patronem uniwersum *Ghost in the Shell*. Kiedy na początku lat 80. ubiegłego stulecia do Kraju Kwitnącej Wiśni trafił oparty na powieści *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* film w reżyserii Ridleya Scotta, „spora część młodych Japończyków oszalała na punkcie Dicka. Księgarnie szybko zapełniły się wznowieniami jego książek – a film otoczono popkulturowym kultem. Co więcej, młodzi twórcy (...) nie

⁶ Można w tym miejscu wymienić chociażby scenę, w której bohaterka, po strzelaninie, którą rozpętała, wyskakuje przez okno drapacza chmur i rzuca się w dół – tak wygląda fragment pierwszej sceny *GitS* Mamoru Oshii, jak również sceny otwierającej film *Matrix: Reaktywacja*.

tylko chcieli czytać Dicka – chcieli też tworzyć w takim jak on (i Ridley Scott) klimacie” (Cetnarowski 2007: 8).

Jednym z takich inspirowanych Dickowskimi wizjami, światami i rozważaniami utworów był właśnie *Ghost in the Shell* Mamoru Oshii. Anime oczywiście pierwotnie czerpało z mangi Shirow Masamune, ale swój klimat bez wątpienia zawdzięcza również wizji Los Angeles A.D. 2019 ukazanej w *Blade Runnerze* (Łowcy androidów) Ridleya Scotta. Wydaje się też, że Masamune również musiał znać prozę autora *Przez ciemne zwierciadło*, którego przez całe życie twórcze prześladowały dwa pytania: „Co jest ludzkie?” oraz „Co jest rzeczywiste?” (zob. Sutin 2005: 305). Przecież tytułowy *duch w pancerzu* (jak można przetłumaczyć na język polski *Ghost in the Shell*) – a więc zamknięta w super-nowoczesnej technologicznej zbroi świadomość, która myśli, wątpi i kwestionuje; scyborgizowana, obdarzona superciałem Motoko Kusanagi, która zastanawia się, ile człowieka tak naprawdę w niej pozostało; program komputerowy, w którym na skutek wędrówek przez wszelkie sieci rodzi się myśl, a następnie, jako autonomiczna forma życia, domaga się on od ludzi azylu politycznego – to wszystko są koncepty, których z pewnością nie powstydziłby się Dick.

Zdaję sobie sprawę z faktu, że zarówno filmy oraz seriale animowane, komiksy, jak i, chyba w największym stopniu, gry cyfrowe są wciąż przez dużą część społeczeństwa – w tym również akademików – postrzegane negatywnie, protekcjonalnie i lekceważąco. Ten negatywny paradygmat na szczęście powoli się zmienia. Do głosu dochodzi pokolenie, które wychowało się na tego typu wytworach kultury. Tym ludziom – dla których znajomość mediów stanowi immanentną część wiedzy o świecie, którzy ich estetykę lubią i cenią – nikt już nie wmówi, że seriale animowane albo gry wideo nie mają wartości. Stanowią one bowiem nieodłączną część współczesnej popkultury, ta zaś – cytując Jakuba Bożka – „naprawdę się liczy” (Bożek 2011: 301).

Bibliografia:

Bożek Jakub, 2011, *Popkultura się liczy*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 298-301.

- Bykowski Tomasz, 2005, *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex*, „Neo Plus”, nr 1, s. 63.
- Cetnarowski Michał, 2007, *Pośmiertne życie Philipa D.*, „Nowa Fantastyka”, nr 11, s. 6-10.
- Darska Bernadetta, 2012, *To nas pociągga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Ghost in the Shell (film)*. Cultural impact, „Wikipedia”, https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_in_the_Shell_%28film%29#Cultural_impact [dostęp: 30.07.2015].
- Ghost in the Shell Online*, „Wikipedia”, https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_in_the_Shell_Online [dostęp: 30.07.2015].
- Papliński Krzysztof, 1998, *Ghost in the Shell*, „Neo Plus”, nr 1, s. 52.
- Sutin Lawrence, 2005, *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, tłum. Lech Jęczmyk, Poznań.
- Zdancewicz Michał, 2015, *Persona 5*, „Pixel”, nr 3, s. 10.

