

KAMERA

KULTURA



SERIALNOŚĆ

redakcja

Martyna Pożusińska Agnieszka Doda-Wyszyńska

Serialność

Kamera Kultura 3

Serialność

Redakcja:

Martyna Pożusińska

Agnieszka Doda-Wyszyńska



Poznań 2024

Projekt okładki:
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Recenzja:
prof. dr hab. Tadeusz Miczka

Redaktor serii
Agnieszka Doda-Wyszyńska

Rada Programowa serii:
Marek Chojnacki (UAM Poznań), Agnieszka Doda-Wyszyńska (UAM Poznań),
Krzysztof Abriszewski (UMK Toruń), Małgorzata Okupnik (AM Poznań),
Tomasz Michałuk (AWF Wrocław), Małgorzata Nieszczerzewska (UAM Poznań),
Tadeusz Miczka (UŚ Katowice), Przemysław Rotengruber (UAM Poznań)
Martyna Pożusińska (studentka UAM)

Dofinansowanie publikacji:
Instytut Kulturoznawstwa UAM Poznań

Copyright by:
Autorzy

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Kamera Kultura 3

Wydanie I
Poznań 2024

ISBN 978-83-68006-67-4

DOI 10.48226/978-83-68006-67-4

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80

e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Spis treści

Jak i dlaczego oglądamy seriale?	7
<i>Małgorzata Okupnik</i> Fenomen brazylijskiego paleoserialu. <i>Niewolnica Isaura</i> (1976)	29
<i>Alicja Figarska</i> Emocjonalna ciągłość a epizodyczność. <i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (1985).....	47
<i>Agnieszka Doda-Wyszyńska</i> Dwa serca w montażu intelektualnym. <i>Ballada o Januszku</i> (1987)	59
<i>Martyna Pożusińska</i> Pytanie o dialog formy i treści, czyli interakcję między medium i artystyczną wizją w serialu <i>Twin Peaks</i> (1990-1991, 2017).....	75
<i>Michalina Szulejko</i> Przeżyjmy to jeszcze raz – o filmowych i telewizyjnych adaptacjach powieści autorstwa Jane Austen <i>Duma i uprzedzenie</i> (1995).....	95
<i>Veronica Griffiths</i> <i>From Scream to Screen: fenomen seryjności horrorów.</i> Franczyza <i>Scream</i> (1996-2023)	111
<i>Marek Chojnacki</i> Naczynia połączone. <i>Dr Martin</i> (2004-2022).....	127
<i>Karolina Anna Kulpa</i> Młodzi odbiorcy i uwodzicielska groza – uniwersum <i>Pamiętników Wampirów</i> (2009-2022)	143
<i>Cyryl Rytlewski-Kowalczyk</i> Witaj, Świecie! <i>Czarne lustro</i> (2011-)	163
<i>Krzysztof Abriszewski</i> Fantastyka jako filozofia uprawiana innymi środkami. <i>Czarne lustro</i> (2016)	177
<i>Maciej Kijko</i> Nadchodzi nasz czas! <i>Black Earth Rising</i> (2018).....	195

Marcin Oleś

Homo serialis. Rytuał czy rutyna? Czyli: Co robimy w ukryciu
(2019-2024).....211

Przemysław Rotengruber

Dlaczego warto oglądać seriale? Czarnobyl (2019)227

Tomasz Michaluk

Kobiety, które zostały mężczyznami. Detektyw: Kraina nocy (2024).....245

Jak i dlaczego oglądamy seriale?

Agnieszka Doda-Wyszyńska: Założeniem serii *Kamera Kultura* jest aksjologiczna analiza koncentrująca autorów wokół konkretnego filmu. Każdy tom ukazuje się pod zbierającym analizy w jakąś całość tytułem, takim jak *Odstępstwo od wartości* (KK I) czy *Efekt utopionych kosztów* (KK II). Przy seriach i serialach filmowych pojawia się dodatkowy problem, ponieważ mamy tu do czynienia z filmową lekturą rozciągniętą w czasie.

Ja więcej niż połowy podanych przez autorów tego zbioru tytułów nie znam albo nie pamiętam i nie wyobrażam sobie, żebym w najbliższym czasie mogła te braki nadrobić. Nie rezygnujemy jednak z koncentracji na konkretnych tytułach serii. Dla mnie, ze względu właśnie na czas zainwestowany w zaznajomienie się z wieloodcinkową fabułą, ważniejsze wydają się te tytuły, które nawet jeśli zostawiają jakieś negatywne wspomnienia, to jednak zostają zapamiętane, wciąż dają do myślenia, chcę do nich wracać i je analizować (dlatego wybrałam do omówienia polską *Balladę o Januszkę*, 1987), niż te, które być może bardziej mnie „życiowo” ukształtowały (myślę, że do takich seriali należy np. *Daleko od szosy*, 1976, którego główny bohater zarażał życiową determinacją i metodą realizacji celów „na zakładkę”), ale wracam do nich tylko dla przyjemności. Rejestracja naszej dyskusji jest o tyle ważna, że powołujemy się również na tytuły, o których nie będziemy szczegółowo pisać, a które miały wpływ na nasze doświadczenie serialności.

Dłuższy niż w poprzednich monografiach wstęp¹ ma nam uświadomić, czym różni się oglądanie serii i seriali od oglądania pojedynczych tytułów filmowych. Nie chodzi tu tylko o czasochłonność oglądania, zastanowimy się nad przełożeniem indywidualnego doświadczenia seryjno-serialowego na lepsze rozumienie tego fenomenu.

¹ Wstęp stanowi zapis naszego seminarium z 25 maja 2024 r., które odbyło się w Pracowni Performatyki IK UAM w Poznaniu, częściowo online, ponieważ nie wszyscy autorzy mogli być obecni, ale udało nam się zgromadzić znakomitą ich większość (11/14).

Tomasz Michaluk: Mój stosunek do seriali jest ambiwalentny, jednak nie chcę nikogo zniechęcać do ich oglądania, szczególnie młodego pokolenia, które jest wychowane na serialach „na życzenie”, czyli na ofercie platform streamingowych. O ile dla ADW *Ballada o Januszku* (1987) jest swego rodzaju wyznacznikiem polskiego serialu, to dla mnie są nim *Zmiennicy* (1986), dojrzały, głęboki serial, wszechstronnie ukazujący schyłkową rzeczywistość PRL lat 80. XX w. Serialem zagranicznym, który niezwykle cenię i którego korzenie sięgają mojej młodości lat 90. ubiegłego wieku, jest *The Simpsons* (1989). Ta produkcja do dziś może się pochwalić największą liczbą wyemitowanych odcinków i to w sposób ciągły. Przez ponad 30 lat istnienia *Simpsonowie* ewoluowali zarówno w formie graficznej, jak i podejścia do treści, co niewątpliwie jest widoczne, jeśli porównamy bieżące odcinki z tymi z wczesnych lat 90. Natomiast jeśli chodzi o nowo powstające produkcje serialowe, to rzadko kiedy jestem w stanie przy nich wytrwać, szczególnie jeśli emitowane są pojedyncze odcinki w cyklu cotygodniowym. Ewentualnie preferuję oglądanie całej serii, po jej emisji. Niestety, wymaga to dużego hartu ducha i skupienia uwagi, ze względu na wypełniające seriale i usypiające widza dłużyzny. Producenci jednego z protoplastów dzisiejszej formy serialowej, czyli *Rzymu* (2005), uznali, że inwestycja w produkcję przyniesie lepsze efekty, jeśli zostaną dokręcone kolejne odcinki, a nawet dodatkowe, wcześniej nieplanowane serie, ponieważ jest to bardziej opłacalne, kiedy już wiadomo, że produkcja przyjęła się na rynku. Tak więc decyzje o dokręcaniu kolejnych serii wynikają z kalkulacji finansowej. W ten sposób seriale swoiście rozciągają fabułę, która w tradycyjnej, filmowej wersji byłaby najwyżej pojedynczym, spójnym filmem. Wykwit produkcji serialowych, wypełniaczy czasu, został napędzony sposobem ich dystrybucji, czyli istniejącą od około dekady możliwością odtworzenia odcinków w dowolnej chwili i miejscu, na praktycznie każdym urządzeniu z dostępem do internetu, szczególnie w telefonie.

ADW: Mamy seriale mało- i wieloodcinkowe, mamy sezony serialowe i zupełnie nowe możliwości dostępu do nich, przy czym, tak jest często w moim przypadku, możemy chcieć przerwać oglądanie. Tu

może tkwić klucz do zrozumienia różnicy między pojedynczym tytułem a seria/serialem: z jednej strony, czasochłonność oglądania, z drugiej, stojące za nią interesy producentów, które rozciągają serie poza wszelką racjonalność. Z zasady już nie oglądam kolejnych sezonów nowoczesnych seriali, chociaż próbowałam. Tak było w przypadku *Młodego papieża* (2016), *Wielkich kłamstewek* (2017) czy *Domu z papieru* (2017-2018). Całkowicie zadowolona się pierwszym (w przypadku *Domu z papieru* to były dwa) sezonem. Tę decyzję, żeby poprzestać na pierwszej serii, potwierdzały tylko próby sięgania po następne: *Wielkie kłamstewka* (2019), *Nowy papież* (2020), *Dom z papieru* (2019). Wydawało mi się, że to są zupełnie niepotrzebne otwarcia nowych wątków, które nic nie wnoszą do głównego pomysłu z pierwszego sezonu, więcej, że są to zupełnie inne filmy z tymi samymi aktorami. Mamy jeszcze seriale, których odcinki stanowią oddzielne fabuły, jak np. *Czarne lustro* (serial ruszył już w 2011 r. i antologia nie jest zamknięta).

Z powodu zagubienia we współczesnej sezonowości seriali skupię się na filmie stanowiącym ekranizację książki z 1979 r. Sławomira Łubińskiego *Ballada o Januszku*. Film ten, gdy został pierwszy raz wyemitowany, czyli w 1987 r., wywołał wielkie poruszenie, bo uderzył w wielki polski społeczny etos matki Polki. Będąc wówczas młodą dziewczyną, uczennicą liceum, nie mogłam pojąć, dlaczego przedstawiono tak dużą dozę nieszczęścia głównej bohaterki i okrucieństwo głównego bohatera. Chodziło o przedstawienia zła, które nie pozostawia możliwości wyjścia, nie daje szans na zmianę. Fabuła *Ballady* to spadanie, czasem szybsze, czasem wolniejsze, w coraz gorszą sytuację życiową. Widz czuje się biernym podglądaczem czegoś, na co nie ma wpływu. Dopiero po latach, gdy przyzwyczajono widzów do tego rodzaju przedstawień, do podglądania i jednocześnie dystansowania się do oglądanych treści (a przyczyniły się do tego różnego rodzaju reality show i seriale amerykańskie w rodzaju *Świat według Bundy'ch*, 1987, których także starałam się nie oglądać²), doceniłam nasz rodzimy serial, a przeczytawszy książkę, uczyniłam go swoim ulubionym, co omówię

² Doszło do tego, że byłam chyba jedyną osobą, która nie rozpoznała uczestnika reality show *Wielkiego Brata*, gdy nasze dzieci chodziły do tego samego przedszkola.

w artykule. Zastanawiam się, jakie są motywacje innych do odkrywania seriali po wielu latach.

Marcin Oleś: Moją przygodę z oglądaniem seriali też dzielą epoki. Kiedy zacząłem je oglądać w latach osiemdziesiątych, nie tylko świat był inny, ale i inne były seriale. Inne było też ich społeczne postrzeganie i znaczenie, ale o tym jeszcze nie wiedziałem. Te amerykańskie, jak *Cojac*, *Colombo*, *Streets of San Francisco*, były dla mnie, a pewnie i dla nas wszystkich oglądających je w Polsce, swoistym uchylonym oknem na świat, przez które mogliśmy zobaczyć, jak żyje się i umiera (wszak większość tych seriali to kryminały, w których trup ściele się gęsto) w tym wielkim świecie. Zresztą na podobnej zasadzie opierał się sukces cyklu Teatru Telewizji *Cobra* (emitowany w polskiej telewizji od 6 lutego 1956 do 1993 i ponownie od 2013 r.). Wymarzony *Zachód* był tu jednak przefiltrowany nie tylko przez cenzorskie sito, ale i słowiańską wrażliwość, a scenerie zachodnich plaż i miast kręcone były w demouludach, bynajmniej nie na Zachodzie. Na emisję zarówno *Cobry*, jak i wspomnianych wcześniej seriali czekało się niecierpliwie, a ich oglądalność sięgała 100%, bo jak pamiętamy, do czasów pierwszych taśm VHS, nie było niczego innego. Wyjątkiem były seriale, w których Polacy, niczym w krzywym zwierciadle, przyglądali się samym sobie, w tym: *Zmiennicy* czy *Alternatywy 4*.

Ta druga epoka, o której wspomniałem na początku, to seriale produkowane i oglądane współcześnie, a szczególnie te, które pojawiły się wraz z nadejściem filmowych serwisów *streamingowych*, których oferta zdaje się być nieograniczona. W moim przypadku wejście w ich świat związane było ze swoistego rodzaju rekomendacją, którą określiłbym mianem oddolnej. Wiązało się to z tym, iż tak dużo osób w moim otoczeniu rozmawiało o gorących tytułach, iż czułem się odstawiony na boczny tor, a same opowieści niejednokrotnie lepsze były od samych seriali, które miałem potem okazję zobaczyć.

Mój stosunek do współczesnego serialowego oglądania jest ambiwalentny. Z jednej strony to wspólny rodzinny rytuał, wrywek dnia, kiedy siadamy niczym do wspólnej lektury, to moment wytechnienia w codziennej bieganinie i swoiste narzędzie integracyjne. Z drugiej stro-

ny, to nawyk, który prowadzi do pewnej bezrefleksyjności, odhaczania kolejnych tytułów, do kompulsywnego ich konsumowania. Rytuał, który stał się rutyną. Rutyna, która skrywa się pod tym rytuałem, jest jednak przebiegłej natury. Popycha nas nie tylko do kompulsywnego oglądania serialu za serialem, ale i nakazuje nam obejrzeć coś, co stanowiło w pierwszej serialowej epoce jego *clou*, a zatem cykliczność i serialowość właśnie. Nie chcemy czekać na kolejne odcinki. Pragniemy je skonsumować od razu. Taki model to jednak nie tylko oznaka słabości współczesnego *homo serialis*, ale i wspierany przez system (platformy *streamingowe*) sprzedaży i zatrzymywania widza-klienta. Serialowy przemysł opanował bowiem do perfekcji nie tylko narzędzie dystrybucji albo mówiąc bez eufemizmów sprzedaży, ale i stworzył machinerię mającą na celu uzależnienie raz złapanego widza i zatrzymanie go w fotelu za wszelką cenę. Fortele mające mu w tym pomóc to nie tylko produkowanie kolejnych sezonów, ale i współpraca z kinematografią regionalną (*Fauda*, *Dom z papieru*, *Papież* etc.) czy poruszanie tematów mniejszości (*Infamia*), aby wspomnieć tylko niektóre.

Małgorzata Okupnik: Dokonam teraz *coming outu*. Z pewnym zawstydzeniem przyznaję, że oglądam seriale. Z jeszcze większym zażenowaniem przychodzi mi wyznanie, że oglądam rodzime seriale emitowane w telewizji polskiej (przez różne stacje).

Moja serialowa intoksykacja rozpoczęła się w 1985 r. od *Niewolnicy Isaury*. Postanowiłam lepiej przygotować się do tego seminarium, dlatego sięgnęłam po powieść abolicjonistyczną brazylijskiego pisarza Bernarda Guimarãesa (z 1875 r.), na której podstawie powstał scenariusz serialu. Czytałam ją w tramwaju. Kiedy uniosłam okładkę, młody człowiek siedzący naprzeciwko przyglądał mi się z niedowierzaniem. Czy w XXI w. można czytać coś takiego? Fakt jest taki, że powieść Guimarãesa nadal inspiruje, czego przykładem może być serial ukraiński *Krepostnaja*, co znaczy chłopka pańszczyźniana, emitowany w Polsce w 2018 r. pod tytułem *Zniewolona*. W obu produkcjach, *Niewolnicy Isaury* i *Zniewolonej*, występują podobieństwa fabularne (schemat Kopciuszka). Oba seriale miały niezwykle wysoką oglądalność.

W pewnym sensie jestem uzależniona od seriali. Są okresy, kiedy funduję sobie „maratony” i oglądam seriale telewizyjne emitowane na różnych kanałach, jeden po drugim. Mówi się, że oglądanie seriali ogłupia i świadczy o nadmiarze wolnego czasu. Jeśli chodzi o mnie, to nie robię tego dla przyjemności, tylko raczej dla higieny psychicznej. Ponieważ scedowano na mnie obowiązek sprawozdawczości uczelnianej, który polega na wtłaczaniu do systemu ok. 1000 rekordów z opisami osiągnięć artystycznych pracowników, od zimy do późnej wiosny wprowadzam dane do systemu POL-on. Robię to przy włączonym telewizorze. W ten sposób „zaliczam” różne seriale: *Na Wspólnej*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, a jeśli zaczynam wcześniej, to łapię się jeszcze na *Leśniczówkę* (która ma wiele wspólnego z wcześniej emitowaną *Plebanią*, nawet na poziomie nazwisk „czarnych charakterów” – w *Plebani* był Tracz, w *Leśniczówce* jest Karcz). Jestem raczej bierną odbiorczynią, nie ekscytuję się serialowymi historiami. To nie jest pełne skupienie oglądanie, ale raczej słuchanie (nasłuchiwanie), ze spoglądaniem na ekran tylko w momentach kulminacyjnych. Dzięki serialom i ich „płynnej rzeczywistości” czuję, że w tym bardzo trudnym czasie, podczas wykonywania odmóżdżającej pracy, mam dozę „rozrywki” (może nie najwyższych lotów). Co mnie fascynuje? Powtarzalność perypetii w różnych serialach jednocześnie, schematy łatwe do przewidzenia i – wreszcie – przyłapywanie twórców seriali na niekonsekwencjach fabularnych. Przyglądam się także czarnym charakterom i ich przemianom w serialowych produkcjach.

W wykazie oglądanych przeze mnie seriali najwyższą lokatę zajmuje *Na Wspólnej*. Powód jest prozaiczny: odcinki są emitowane również w czasie wakacji. Ten serial towarzyszył mi w żmudnych przygotowaniach dokumentacji do ewaluacji uczelni, nad którą pracowałam przez całe lato. Każdego dnia po godzinie 20 „zaciągałam” dane, a robiłam to w „towarzystwie” telewizora. Seriale są dla mnie ratunkiem, antidotum na odmóżdzenie, darmowym, nieskomplikowanym i łatwo dostępnym „czasoumilaczem”.

Martyna Pożusińska: Interesującym zjawiskiem związanym ze współczesną kulturą konsumpcji seriali jest tzw. *binge-watching*,

potocznie nazywany bingowaniem, a więc (w dużym uproszczeniu) oglądanie za jednym razem bez przerwy kilku odcinków danego serialu. Sam rzeczownik *binge* oznacza po angielsku okres intensywnej, nadmiernej konsumpcji, przy czym przedmiotem konsumpcji może być niemalże wszystko – najczęściej jest to jedzenie (*binge eating*), alkohol (*binge drinking*), zakupy (*binge shopping*), a ostatnio wspomniane wcześniej treści audiowizualne (*binge-watching*). Tym, co mnie samą w opisywanym zjawisku interesuje najbardziej, jest zastąpienie konstytutywnej dla serialowej struktury nieciągłości wymuszoną ciągłością, anulowanie negatywnej przestrzeni oddzielającej od siebie odcinki na rzecz jednostajnego przepływu obrazów. Seria odcinków to także seria luk, strategicznych cięć, akcentów nadających odbieranej treści określoną strukturę, stopniujących napięcie i aktywizujących widza – w trybie spekulacji (kiedy rozpatrujemy rozmaite warianty scenariusza i zastanawiamy się nad potencjalnymi możliwościami rozwoju dalszych wydarzeń), zwrotnego usensawniania (kiedy np. zakończenie epizodu funkcjonuje analogicznie do kropki na końcu zdania, a więc domyka pewien wcześniej nie do końca uchwytny sens), a także ruchu względem niego przeciwnego, a więc rozszczelniania narracji naturalnie ciężących ku domknięciu (kiedy epizod urywa się w najmniej spodziewanym momencie, burząc nasze dotychczasowe wyobrażenia). Wydaje mi się, że sam serial ze względu na swoją nieciągłą strukturę zawiera olbrzymi potencjał do wchodzenia w twórczą interakcję z odbiorcą, dostarcza przestrzeni do samoobserwacji siebie jako widza w wydłużonym przedziale czasowym i pozwala na uobecnienie się jego pragnienia – luka domaga się żeby ją wypełnić, a jeżeli nieciągła struktura zostaje zachowana widz ma szansę na ulokowanie w niej własnej treści. W wypadku wymazania konstytutywnej nieobecności, a więc luki ze struktury serialu widz zostaje pozbawiony możliwości zostania postawionym przed pytaniem, czego on sam pragnie od obrazów i narracji, godząc się zamiast tego na bycie zalany beczasowym przepływem w pewnym stopniu dramaturgicznie „wypłaszczonej” treści ekranowej (ciągłej obecności). Dlatego też interesujący wydał mi się przypadek powrotu kultowego serialu *Twin Peaks*, udostępniany cotygodniowo w odcinkach od maja do września 2017 r., a więc w momencie, w którym

platformy streamingowe publikowały na swoich stronach zazwyczaj całe sezony seriali, opierając swoją praktykę na powszechnie obecnej wśród widzów tendencji do bingowania. *Twin Peaks* nie można było bingować, widzowie serialu musieli zadowolić się oglądaniem jednego odcinka tygodniowo – co, jak mi się wydaje, okazało się dla samej społeczności fanowskiej wyjątkowo ożywcze. Dzięki wspólnemu zaangażowaniu widzów w próby wyinterpretowania niejasnych tropów podsuwanych przez Lyncha i Frosta żywotność każdego odcinka przedłużona zostawała co najmniej o tydzień, a częściej i dłużej, ponieważ struktura serialu, burząc linearne kontinuum, domagała się powrotów do poprzednich epizodów.

Veronia Griffiths: Na rozległej scenie filmowej prezentującej zakres różnorodnych gatunków i tematów każdy z nas ma swój osobisty zestaw preferencji i upodobań. Istnieje bogactwo alternatyw – od komedii, przez dramat, po science fiction i fantasy. Każdy gatunek ma swoją unikalną moc przyciągania, zdolność wzbudzenia emocji i głębszego zrozumienia ludzkiej natury.

Dlaczego paradoksalnie, w świecie, który często wystawia nas na przeciwności losu, decydujemy się na oglądanie filmów, które zamiast zabawiać, dostarczają nam dreszczy? Dlaczego niektórzy z nas wybierają horror?

W swoim artykule przybliżę odrodzenie podupadającego gatunku horroru w formie nowatorskiej franczyzy. Za przykład posłuży mi *Krzyk* i zastosowana w nim forma, która niespodziewanie bawi i zdumiewa swoją metanarracją społeczną. Wgłębiając się kolejno w cel i symbolikę stosowanych zabiegów, spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób franczyza zdobywa nowych sympatyków na przełomie niemal trzech dekad.

W oparciu o prywatne badania nakreślę perspektywę wyboru horrorów jako gatunku poszukiwanego częściej przez określone grupy społeczne. Co ciekawe, płęć nie jest czynnikiem odgrywającym tu znaczącą rolę, moglibyśmy się bowiem spodziewać, że to właśnie mężczyźni będą w pierwszej kolejności poszukiwali silnych wrażeń. Potrzebę podniesienia poziomu adrenaliny, która wysuwa się na pierwsze miejsce w wybo-

rach horroru, mają również kobiety. Potencjalnie dlatego, że adrenalina może funkcjonować jako przedsiónek do euforii, czyli stanu znacząco podniesionego nastroju. Na drugie miejsce wyboru horrorów wysuwa się poczucie kontroli nad własnym życiem oraz łatwość w budowaniu relacji wśród ludzi o podobnych zainteresowaniach. Zgodnie z odpowiedziami w przeprowadzonej przeze mnie ankiecie wspólne przeżywanie strachu ma tendencję do niwelowania negatywnych emocji i budowania więzi ze współuczestnikami. Z tego względu horror częściej funkcjonuje jako forma grupowej rozrywki.

Wybór horroru nie jest przypadkowy ani jednowymiarowy. Pozwala eksplorować granice naszych uczuć i emocji, w sztucznie skonstruowanych, komfortowych dla nas warunkach, prowadząc do refleksji nad własnymi lękami i przekraczaniem ich. U podstaw wszelkich naszych zainteresowań kryje się jednak potrzeba budowania tożsamości. Tożsamości, którą jako istoty z natury społeczne możemy konstruować i dzielić w sferze publicznej.

Cyryl Rytlewski-Kowalczyk: Jeżeli chodzi o wybór filmów, jak i seriali, które oglądam, to bardzo często posługuję się stronami typu IMDB, Filmweb czy Letterboxd, na których sprawdzam oceny widzów i krytyków. Dzięki temu dokonuję pewnej selekcji oglądanych treści. Wiadomo, że jeżeli chodzi o filmy, ta selekcja jest mniej dokładna, jestem bowiem w stanie obejrzeć film, który ma nawet bardzo niskie noty, bądź ten, który mi po prostu ktoś polecił, co wiąże się oczywiście z o wiele krótszym czasem ich trwania. Natomiast jeżeli chodzi o seriale, to zazwyczaj stosuję taką zasadę, że wszystko, co ma ocenę poniżej 8, pomijam, zwyczajnie z braku czasu. Kolejną sprawą jest to, że jeśli już decyduję się na taki serial, powiedzmy właśnie z oceną 8 i w górę, to zawsze w pierwszej kolejności oglądam odcinek pilotażowy. W większości przypadków jestem w stanie powiedzieć, że pilot mnie zainteresował, lecz bardzo często już później nie wracam do serialu. Mimo że nawet bawiłem się dobrze, zaciekała mnie fabuła, postacie czy w zasadzie cały świat przedstawiony, to z jakiegoś powodu nie byłem przekonany do dalszego oglądania. Myślę, że do mojej głowy przychodzi często takie przekonanie, że zwyczajnie nie wygospodaruję

sobie np. 30 godzin na obejrzenie serialu do końca. Zawsze przeliczam ten czas na możliwy czas oglądania filmów. To znaczy, że jeżeli film trwa około dwóch godzin, no to ciągu 30 godzin przeznaczonych na serial mogę obejrzeć 15 filmów. Jestem też zbyt mocno przywiązany do oceniania i do liczb, dlatego lubię po prostu widzieć, że liczba moich ocen filmów się zwiększa. Z serialami przychodzi to rzecz jasna wolniej.

Mimo wszystko lubię seriale, a kilka z nich uważam za naprawdę wartościowe teksty kultury. Potrafię jednak czasami wręcz znienawidzić konkretną produkcję za jej zakończenie. Tak było z serialem anime *Attack on Titan*, który przez większość czasu uważałem za najważniejszy dla mnie tekst kultury, z jakim obcowałem. Ostatni odcinek jednak zburzył umiejętnie budowany przez poprzednie sezony świat i system wartości. Podobnie, w mojej opinii, twórcy postąpili z *Grą o tron*, której finał zawiódł oczekiwania fanów na całym świecie. Myślę zatem, że główny powód, dla którego wolę filmy od seriali, to stosunek jakości do czasu. Co za tym idzie – jeśli poświęcę dwie godziny na film, to o wiele łatwiej przełknę jego złe zakończenie niż w przypadku poświęconych kilkudziesięciu godzin na serial.

Jeszcze jednym istotnym dla mnie aspektem jest, w wielu przypadkach, sztuczne przedłużanie i przeciąganie akcji z odcinka na odcinek. Wszystkie seriale typu superbohaterskie sprawiają wrażenie, jakby można ich fabułę zmieścić w jednym filmie bez zbędnych climaxów na końcu odcinków, które jedynie przeciągają akcję. Zupełnie inaczej sprawa się będzie miała w *Czarnym Lustrze*, na temat którego stworzyłem swój rozdział, bo tam każda historia jest niezależna od innych. Są czasem drobne odniesienia do innych odcinków, chociażby w filmie *Czarne Lustro Bandersnatch*, który jednak należy do całej serii, natomiast raczej wszystko dane jest w konkretnym odcinku i każdą historię trzeba by rozpatrywać jako oddzielną.

Alicja Figarska: Ostatnio coraz bardziej potrzebuję wyciszenia i selektywnego podejścia do tego, co oglądam. W świecie pełnym bodźców zwłaszcza wieczorem wolę unikać dodatkowej stymulacji, by stworzyć sobie przestrzeń spokoju. Z tego powodu coraz rzadziej sięgam po seriale. Po całym dniu pełnym informacji i wrażeń cenię

sobie ciszę, która pozwala mi na uporządkowanie myśli. Kiedy już zdecyduję się na seans, starannie wybieram produkcje – zazwyczaj te, które są zakończone, bo pozwala mi to oglądać całość bez obawy, że będę musiała czekać na nowe sezony.

W moim podejściu do seriali istotne jest to, że nie chcę angażować się w historię, która może pozostać niedokończona. Unikam produkcji, które wciąż trwają, bo zawsze istnieje ryzyko, że kolejny sezon nie powstanie. Nawet jeśli nowe odcinki zostaną wyemitowane, po dłuższej przerwie musiałabym odświeżyć sobie poprzednie sezony, co pochłania dodatkowy czas. Czas to zasób, którego staram się świadomie używać, nie uda mi się obejrzeć ani przeczytać wszystkiego, co bym chciała. W związku z tym dokonuję selekcji, wybierając te tytuły, które rzeczywiście mnie interesują.

Jest coś wyjątkowego w powracaniu do ulubionych produkcji – seriali, filmów czy książek, które już wcześniej poznałam. Znane i sprawdzone historie dają mi poczucie komfortu, bo wiem, czego się spodziewać, a mimo to nadal budzą we mnie emocje. Długie, wielosezonowe seriale pozwalają żyć się z bohaterami, a to poczucie więzi z postaciami jest dla mnie ogromnym plusem. W czasach, gdy treści są dostępne na wyciągnięcie ręki, możliwość oglądania całości serii na raz jest wygodą, ale może odbierać element ekscytacji i wyczekiwania na kolejny odcinek. Znika też to szczególne poczucie święta, gdy na ekranie pojawia się premierowy epizod ulubionego serialu.

Seria filmów *Ania z Zielonego Wzgórza* Kevina Sullivana technicznie nie jest serialem, ale jej specyfika sprawia, że można ją w ten sposób postrzegać. Z uwagi na rozbudowaną historię i jej emisję w odcinkach w telewizji, jako dziecko myślałam, że mam do czynienia z serialem. Ten filmowy cykl stał się dla mnie jednym z tych, do których wracam z przyjemnością. Długie trwanie przy bohaterce, możliwość obserwowania jej dorastania i przemian to coś, co zbliża do niej widza – podobnie jak ma to miejsce w dobrych serialach.

Seriale i filmy, które wybieram, muszą mi oferować coś więcej niż chwilową rozrywkę. Szukam w nich komfortu, znanych emocji, a przede wszystkim – spokoju. To właśnie dlatego wybieram tytuły, które już znam lub są zakończone, pozwalając mi zanurzyć się w ich

świecie bez niepotrzebnej presji i wątpliwości związanych z tym, czy poznam zakończenie prezentowanej historii.

Michalina Szulejko: Słuchając Państwa wypowiedzi, zdawałam sobie sprawę z własnych odczuć względem seriali, o których nie pomyślałam na etapie przygotowań do naszego spotkania. Zgadzałam się z panem Cyrylem, że „magia” Filmwebu działa – jestem aktywną użytkowniczką portalu, udzielam się na forum i obserwuję, jak licznik „bije”. Dotychczas obejrzałam i oceniłam dziesięciokrotnie więcej filmów niż seriali. Myślę, że ta filmowa przewaga wynika z tego, iż nie umiem dokonać wyboru. Istnieje wiele platform streamingowych, a ja nie jestem w stanie być użytkowniczką wszystkich – nie mam na to czasu ani zasobów finansowych, a także nie potrafię zdecydować, którą propozycję serialową wybrać. Mierzę się również z dojmującym uczuciem pustki, które pojawia się w momencie, gdy dany serial dobiega końca. Doświadczyłam tego ostatnio z serialem *Tokyo Vice*, który niegdyś polecił mi kolega z pracy. Omówiliśmy pierwszy sezon, który obejrzałam w całości (wszystkie odcinki pierwszej serii były już wówczas dostępne na jednej z platform VOD). Byłam niezwykle podniecona wykreowanym przez twórców światem japońskiej Yakuzy. Niedawno z podobnymi emocjami obejrzałam drugi sezon. Aktualnie nie pracuję już ze wspomnianym kolegą ani nie znam nikogo innego, kto również oglądał ten serial. I tu pojawia się pierwszy problem – nie mam z kim przedyskutować fabuły. W tej sytuacji pozostaje mi zwrócić się do społeczności Filmwebu. Drugą kwestią jest wspomniane uczucie pustki – jest mi przykro, że seria już się skończyła. Jednocześnie zwykle odczuwam irytację, gdy serial (nawet ulubiony) jest na siłę „przeciągany” przez twórców. Dlatego paradoksalnie cieszę się, że nie zanoszę się na kontynuację *Tokyo Vice*, ponieważ jest to zamknięta historia, a dalsze części mogłyby ją zepsuć. Podobne uczucia towarzyszyły mi podczas oglądania finałowego sezonu *Sukcesji* – smutek, a równocześnie przekonanie, że ta opowieść musiała się zakończyć. Nie traktuję seriali jako straty czasu, a raczej jako kolejne popkulturowe dzieła, z którymi pragnę się zetknąć. Sądzę jednak, że sięgnięcie po dwugodzinny film jest łatwiejsze. Mojemu oglądaniu seriali towarzyszy często FOMO

(*Fear of missing out*), poczucie, że nie da się nadrobić wszystkich interesujących tytułów, a także brak umiejętności dokonania wyboru spośród bogatej oferty platform VOD.

Istotne są dla mnie „starsze”, z perspektywy mojej metryki, tytuły. Najważniejsza pozostaje *Stawka większa niż życie*, przede wszystkim dlatego, że zamiłowanie do tego serialu dzielę z moimi rodzicami. We wspólnych rozmowach zdarza nam się cytować poszczególne kwestie agenta J-23. Tytuły z czasów dzieciństwa rodziców jak *Wakacje z duchami*, *Podróż za jeden uśmiech* czy *Samochodzik i templariusze* obejrzałam będąc uczennicą szkoły podstawowej i wciąż mam do nich sentyment. Do moich ulubionych seriali należą również *Dyrektorzy* (polska produkcja z 1975 r.), seria filmów telewizyjnych *Najważniejszy dzień życia* (1974) czy kultowy, czechosłowacki *Szpital na peryferiach*. Co jakiś czas odczuwam jednak potrzebę sięgnięcia po nowsze pozycje.

Przemysław Rotengruber: Dobrze rozumiem zastrzeżenia i obawy dotyczące seriali, o których mówili moi przedmówcy. Serial jako problem badawczy to najpierw historia kina. Rozpoczęło się przecież od serii filmów produkowanych na zlecenie właścicieli kin (ówczesnych monopolistów tego sektora gospodarki). W rozwoju telewizji serial stał się przekazem podrzędnym – substytutem filmu kinowego. Duże produkcje filmowe – także te prezentowane w telewizji – miały swoją tańszą alternatywę w postaci seriali. Tak funkcjonowało to przez długi czas. W oczywisty sposób przekładało się to na jakość produkcji, skłaniało producentów do schlebiania tanim gustom itd. Rozumiem również obawy dotyczące tego, że oglądając serial, często serial drogi i wieloodcinkowy, możemy padać ofiarą manipulacji polegającej na tym, że treść kolejnych odcinków będzie dopasowywana przez autora scenariusza do – nie zawsze uświadomionych – oczekiwań widza. Miejsce inwencji twórczej zajmuje wówczas statystyka. Widz pada ofiarą własnej ciekawości... Proszę zwrócić uwagę, iż podobnych obaw nie mamy w stosunku do filmu kinowego. Tu bowiem zawczasu wiemy, na co idziemy do kina. Wybieramy film, który ma swój początek, środek i koniec. Być może w przypadku serialu powinna obowiązywać ta sama zasada, co w kinie czy w malarstwie. Nie oglądamy obrazu przed jego namalowaniem choćby dlatego, że może

on okazać się marketingowym trickiem – odbiciem naszych własnych myśli. Natomiast jeśli chodzi o to, czym jest serial rozumiany jako autonomiczna wypowiedź, to przestrzegałbym przed wyciąganiem nazbyt daleko idących wniosków z obserwacji dotyczących tego, czym może on się stawać. Dlaczego? Spróbujmy zastanowić się, co jest definitywnym wyróżnikiem dzieła sztuki. Kiedy dokonanie twórcze zasadnie aspiruje do tego miana? Odnoszę wrażenie, że w grę wchodzi tu dwa kryteria. Pierwszym z nich jest atrakcyjność przekazu artystycznego. Artysta musi nas uwieść, przekonać nas do siebie, skłonić, byśmy za nim podążali. To jednak nie wszystko. Drugim kryterium – wymagającym uwzględnienia – jest trwałość dzieła jako symbolu integrującego nas wokół wartości, ideałów bądź pragnień, z którymi identyfikujemy się jako wspólnota. Dzieło jest symbolem o różnej trwałości, lecz także symbolem o różnych zastosowaniach. Odnosimy się do niego w najrozmaitszych kontekstach naszego życia traktując je jako drogowskaz lub podpowiedź. Tu powraca wcześniej zadane pytanie. Czy pod wymienionymi względami serial jest gorszym rodzajem filmu, czy jest jego innym rodzajem? Nie mam najmniejszych wątpliwości, że prawdziwa jest druga teza. Czym uzasadniam swój pogląd? Uważam, że największym wyzwaniem dla sztuk scenicznych jest czas. W produkcjach filmowych widać to na każdym kroku. Tylko najwięksi mistrzowie kina potrafią operować czasem w taki sposób, by zwięzłość wypowiedzi, na którą są skazani, nie przeszkadzała im w opowiadaniu historii długich, monumentalnych. Otóż w przypadku seriali owo ograniczenie znika. Dochodzi do tego drugi walor. Jest nim „narracyjna pojemność” serialu. Aby to wyjaśnić, posłużę się skojarzeniem literackim. Książki, jakże często zamieniane w obrazy filmowe, bezlitośnie odzieran są z wątków uznanych za poboczne przez scenarzystów i reżyserów. Oni muszą to robić, ponieważ powieść po prostu „nie mieści się” w „filmowej formie”. Okazuje się tymczasem, że ona nas nie ogranicza. Dysponujemy filmowym ekwiwalentem czasu powieściowego możliwym do odtworzenia w serialu. Utwierdziłem się w tym przekonaniu, będąc dzieckiem, kiedy telewizja prezentowała ekranizacje *Czarodziejskiej góry* i *Buddenbrooków* Thomasa Manna. Dotarło do mnie wówczas, że czasowe ograniczenia filmu fabularnego uniemożliwiały ekranizację tych powieści. Dla porównania Hoffman

nakręcił *Potop* będący w pierwszej wersji rodzajem filmowo-serialowej hybrydy, z którego musiał usunąć połowę wątków umieszczonych przez Sienkiewicza w jego powieści. Tego błędu Hoffman nie popełnił ani wcześniej, gdy ekranizował *Pana Wołodyjowskiego*, ani później, gdy dokonywał adaptacji *Ogniem i mieczem*. Wreszcie ostatnia myśl dotyczy naszej skłonności do wartościowania, w szczególności do porównywania ze sobą różnych dokonań twórczych, zwłaszcza dokonań przedstawicieli tej samej dziedziny sztuki. Wynikiem takich porównań jest podział owych dokonań na lepsze i gorsze. Na przykład w muzyce co rusz pojawiają się „szacowni wykonawcy” oraz – krytykowane przez nich – tzw. szarpidruty. Warto przypomnieć, jak ewoluowała kategoria „szarpidrutów”. Najpierw byli nimi muzycy jazzowi odsądzeni od czci i wiary przez muzyków filharmonicznych, później stali się nimi muzycy rockowi, przeciwko którym zwrócili się jazzmani wcielający się w rolę „szacownych wykonawców”. Takie porównania mają nader ograniczony sens. Na domiar złego odwracają one naszą uwagę od tego, co mają do zaproponowania oceniani przez nas twórcy. Odnosząc to spostrzeżenie do twórców seriali, słusznie patrzymy im na ręce. Dłuższy, naiwności lub błędy produkcyjne powinny być przedmiotem naszej krytyki. Pod tym względem serial niczym nie różni się od filmu fabularnego. Krytyka ta jednak nie powinna przesłaniać potencjału (możliwości), jakie serial niesie jako gatunek. Dostrzegam cały szereg zalet czyniących z serialu wypowiedź artystyczną zachowującą autonomię wobec innych dziedzin sztuki filmowej.

ADW: Autor literacki *Ballady o Januszkę* sam wskazał na serial jako rodzaj filmowy, który uniesie temat...

PR: Pozwólcie, że coś do tego dodam. Gdy czytamy książkę, zwłaszcza długą książkę, to jej lekturę dzielimy na części podobnie jak ma to miejsce podczas oglądania seriali. (Możemy ewentualnie wziąć urlop po to, by ograniczyć do minimum konieczność robienia przerw w czytaniu bądź w oglądaniu.) Z tym wiąże się następująca wątpliwość. O ile w przypadku książki skłonni jesteśmy myśleć, iż jest to atut czytelnictwa polegający na tym, że czujemy się dłużej związani z lekturą,

która przypadła nam do gustu, to w odniesieniu do seriali uważamy tę ich cechę za mankament?

AF: Jeszcze przecież istnieją książki, które są w toku wydawniczym. Musimy czekać na kolejny tom.

PR: Jeśli chodzi o zagrożenia, serie książkowe dają autorowi możliwość manipulowania czytelnikiem w sposób podobny do tego, jak czynią to scenarzyści. W obu przypadkach musimy mieć się na baczności. Sięgając po przykład, nie zachowałem owej czujności, czytając wraz z dziećmi *Harry`ego Pottera*. J.K. Rowling ograła mnie opowieścią, w którą nie angażowałbym się, gdybym wiedział zawczasu, dokąd ona zmierza. Nauczony doświadczeniem unikam serii książkowych będących w trakcie powstawania. Dopóki książka nie jest napisana od początku do końca (tak jak nienamalowany obraz, o którym wspomniałem wcześniej), nie mam pewności, czy to jest moja literatura.

Krzysztof Abriszewski: W miarę możliwości chciałbym się uchylić od deklaracji na temat lubienia bądź nielubienia seriali, a zamiast tego zaproponować pewien pomysł do rozważenia, według którego istnieje pewna różnica między medium filmu kinowego a medium serialu. Chodzi raczej o przesunięcie akcentów niż ostre rozróżnienie. Film ma bardziej indywidualizujący charakter, serial zaś uspołeczniony. Film kinowy raczej ogląda się samodzielnie, jeśli chodzi o warunki: zgaszone światła, cisza, komfort pełnej koncentracji na opowieści. Serial często jest konsumowany z innymi, a przez swoją powtarzalność są to te same osoby, kolejne odcinki ogląda się regularnie i zbiorowo. Ten aspekt obecności innych jest istotny. Jak wskazywała pani Michalina, mówiąc, że pojawił się problem, gdy nie mogła już porozmawiać o serialu *Tokyo vice* z tym samym kolegą z pracy.

W tym kontekście jako istotną cechę widziałbym cykliczność emitowania serialu – choć wiemy, że wielu seriali dziś już ona nie dotyczy – ponieważ wyznacza rytm konsumpcji. Ten rytm współorganizuje naszą codzienną aktywność, a tym samym wytwarza społeczną przestrzeń opowieści. Pociąga to za sobą inne konsekwencje niż oglądanie ciągim.

Na przykład emitowany pod koniec XX w. serial *Z Archiwum X* z jednej strony odzwierciedlał niepokoje i fascynacje tego czasu, łącząc zjawiska niesamowite, niewytłumaczalne czy UFO z policyjną rzeczywistością prowadzenia śledztw, a z drugiej strony sam je karmił, będąc nadawanym co tydzień przez kilka lat. Ten powtarzalny przekaz wzmocniony przez inne współbieżne seriale wytwarzał pewien klimat kulturowy, podsuwał nastroje, estetyki i tematy do dyskusji.

Wydaje mi się, że to odmienne społeczne ustawienie filmów kinowych i seriali wytwarza w rezultacie inne doświadczenia, inaczej też wpisuje je w nasze życie. Wywołuje też odmienne reakcje, bowiem ktoś może preferować odbiór jednorazowy, a ktoś powtarzalność.

Na jedną rzecz natomiast chciałbym zwrócić uwagę, gdy mówimy o tym, co nas w serialach irytuje. Mnie zniechęca pewien typ otwartości związany z tym, że w przypadku wielu tytułów nie wiadomo, czy będą one kontynuowane, czy nie. Uzależnienie tego od mechanizmów organizacyjno-rynkowych może sprawiać, że opowiadane treści zaczną być dodawane na siłę, ponieważ serial osiągnął taki sukces, że należy go dalej spieniężać, nawet, gdy wyczerpały się pomysły na same opowieści. Poznawczo jest jednak interesujące, jak my jako odbiorcy na to reagujemy oraz jak z tą sytuacją radzą sobie osoby tworzące taki serial.

Podsumowując więc, do dyskusji chciałbym dołożyć dwie cegiełki: przypuszczenie, że seriale wiążą się z bardziej uspołecznionym – lub uspołeczniającym – doświadczeniem oraz silny wpływ aspektu organizacyjnego na opowiadaną treść w przypadku niektórych tytułów.

PR: Tomku, powiedz proszę, czy wolisz film *O jeden most za daleko*, czy serial *Kompania braci*? Krzysztofa natomiast chciałbym zapytać, co miał na myśli, mówiąc, że seriale są „uspołecznione”, a filmy kierowane są do jednostek (indywiduów). Czy oglądalność *Forresta Gumpa* nie była wielokrotnie większa niż oglądalność najpopularniejszych seriali? Wreszcie ostatnia sprawa dotycząca cykliczności serialu jako sposobu na manipulowanie widzom, to ograniczanie obaw tego rodzaju do seriali jest nieuzasadnione. Obawy te w równym stopniu powinny się odnosić do każdego cyklu, w tworzeniu którego uczestniczymy jako jego odbiorcy. Wszystko jedno czy to będzie serial telewizyjny,

cykl powieści, czy cykl operowy (na wzór tetralogii Wagnera). Tam zawsze twórca będzie miał możliwość reagowania na nasze oczekiwania lub manipulowania nami w inny sposób. Jak refren powraca tu reguła zabraniająca oglądania nienamalowanych obrazów.

TM: Podczas dyskusji został przywołany polski serial *Stawka większa niż życie*, który uważam za zdecydowanie lepszy niż np. serial *Kompania braci* (2001) czy nawet pełnometrażowy film *O jeden most za daleko* (1977), o którym pisałem w *Kamerze Kulturze II*. Niezwykłą, jak na dzisiejsze czasy, niespotykaną cechą *Stawki...* jest pojawianie się tych samych aktorów w różnych rolach w kolejnych odcinkach. Czasami są to przeciwstawne charakterologicznie role. Obecnie obserwujemy odmienne zjawisko, tzn. wymieniania aktora dla danej roli w kolejnych odsłonach produkcji. Samo w sobie staje się to przedmiotem burzliwych dyskusji, kto najlepiej „pasuje” etc. W kategorii seriali wojennych, kolejnym wielkim dziełem jest, dziś nieco zapomniany z powodów głównie politycznych, *Cztery pancerni i pies* (1966). Pomijając kontrowersyjne kwestie polityczne, światopoglądowe czy też historyczne, serial jest nienagannie skonstruowany i zrealizowany.

Jednak podsumowując mój ogólny stosunek do seriali, poza wymienionymi przykładami, jest przeważająco negatywny.

Warto też wspomnieć o antyserialach czy też serialach opartych na literaturze, które wręcz zniechęcają, także do przeczytania pierwowzoru. *Wiedźmin* (2019) jest tutaj znakomitym przykładem, jak można zdewastować wieloskładnikowy i subtelny „świat” kreacji literackiej Andrzeja Sapkowskiego, którego proza, moim zdaniem, może być porównana wręcz do Stanisława Lema, który niestety nie dostał nagrody Nobla w literaturze, a zdecydowanie na nią zasłużył. Serial *Wiedźmin* raczej negatywnie wpłynął na recepcję Sapkowskiego, znanego skądinąd z dość kontrowersyjnych wypowiedzi na temat graczy, które nie przysporzyły mu grona sympatyków.

PR: Rozmawiamy o granicy oddzielającej serial od filmu. Tymczasem w cieniu tych rozważań umieściliśmy pytanie o związki filmu lub serialu z literaturą. Istotnym komponentem produkcji filmowej (bądź

serialowej) jest scenariusz. Historycy filmu badają zależność łączącą literaturę z tą dziedziną sztuki, przypominają, że od Scotta Fitzgeralda pisarze marzą o tym, by ich książki były ekranizowane. W związku z tym – świadomie lub nie – piszą powieści lub nowele w taki sposób, by ich przeróbka na scenariusz filmowy nie nastęczała trudności. Jestem głęboko przekonany, że konsekwencją upodabniania się ról pisarza i scenarzysty jest to, że scenarzyści – pod względem kompetencyjnym – biją na głowę wielu współczesnych pisarzy.

KA: Odpowiadając na uwagi Przemysława: nie chodzi po prostu o liczbę oglądających, a o przeniesienie akcentów w formach konsumpcji filmów i seriali oraz o to, w jaki sposób obecni w nich są inni ludzie. Sięgając do rzeczy nam dobrze znanej: wiemy, że popkulturowe artefakty możemy analizować od strony ich wytwarzania, ich treści oraz od strony ich konsumpcji. Otóż, gdy poddajemy analizie seriale od strony ich treści, stosujemy te same narzędzia jak wtedy, gdy analizujemy pełnometrażowe filmy kinowe. Innymi słowy, w toku analizy stają się one dla nas „takie same”. Gdyby jednak spojrzeć na problem od strony praktyk konsumpcyjnych, to zarysuje się tu pewna różnica. I właśnie ją próbuję nazwać, mówiąc o filmie kinowym jako z założenia bardziej indywidualizującym, a serialu jako bardziej uspołeczniającym. Nie jest to jednak różnica ostra, a co więcej: przyglądając się współczesnym praktykom wiązania ze sobą filmów kinowych i seriali czy od dawna znanym zjawiskom wielokrotnego oglądania tego samego filmu, to nawet jeśli nakreślimy tu jakąś granicę, to od razu wiemy, że bywa ona wielokrotnie naruszana.

TM: Platformy produkcji i dystrybucji seriali starają się narzucać ich twórcom normy poprawności, co zwykle przybiera formę płytkiego moralizatorstwa w trosce o widza, żeby się nie uraził i nie pogniwał. Dotyczy to również telewizji publicznej, która ze względu na doraźną potrzebę polityczną czy społeczną odpowiednio wplata przekaz w serialowe perypetie bohaterów. Na naszym podwórku mamy podobne przypadki, np. w *M jak miłość* (2000), *Klan* (1997).

MP: Wydaje mi się, że trudno jest mówić o serialach jako takich – m.in. przez różnorodność rodzajową i gatunkową (jak porównać serial antologiczny taki jak np. *Detektyw* czy *Czarne lustro* z sitcomem takim jak *Czarna żmija* albo serialami mocumentary takimi jak *The Office* czy *Chłopaki z baraków*), przez – ze względu na brak lepszego określenia – stopień „autorskości” danego projektu (*Dekalog* Kieślowskiego a *Moda na sukces*), różnice w rozpiętości czasowej (miniserial a telenowela), a także zmiany w obrębie produkcji i dystrybucji (chociażby seriale telewizji polskiej sprzed okresu transformacji ustrojowej a produkcje gigantów takich jak Netflix czy HBO). Zmieniają się same seriale, wytwarzając w obrębie fikcyjnych światów przedstawionych nowe typy narracji – przełomowy dla historii telewizji serial *The Sopranos*, „łamiący wszystkie dotychczasowe zasady” otworzył drzwi takim produkcjom, jak *The Wire*, *Mad Men*, *Breaking Bad* czy nawet *Gra o Tron*³. Powstają także seriale transformujące narracje poza samym światem przedstawionym – pomyślmy o polskiej recepcji *Dynastii*, kształtującej we wczesnych latach 90. wyobrażenia o opływającym w luksusy Zachodzie, czy chociażby o fenomenie kulturowym kontrowersyjnego, hiperkonsumpcjonistycznego *Seksu w wielkim mieście*. Seriale stanowią także świadectwa zmiany dyskursu, będąc zwierciadłem dla przemian, które już dokonały się w społeczeństwie – tutaj przodują zaabsorbowane codziennością telenowełe i opery mydlane. Poza samą narracją zmienia się też kultura konsumpcji seriali – jeszcze w 2013 r. Netflix na podstawie zleconego przez siebie badania ogłosił bingowanie nową normą (61% ankietowanych w USA deklarowało regularne bingowanie⁴), dane zgromadzone w 2023 r. potwierdzają tę tezę (72% amerykańskich badanych identyfikowało się jako *binge-watchers*⁵), jednocześnie jednak możemy zauważyć stopniowy odwrót platform

³ R. Jerome, *The Sopranos: The Show That Changed Television*, <https://www.life.com/arts-entertainment/the-sopranos-the-show-that-changed-television/> [dostęp 7.09.2024].

⁴ <https://www.prnewswire.com/news-releases/netflix-declares-binge-watching-is-the-new-normal-235713431.html> [dostęp 7.09.2024].

⁵ <https://www.newscaststudio.com/2023/08/09/binge-watching-the-new-normal-with-96-million-u-s-households-diving-into-ott-content/> [dostęp 7.09.2024].

streamingowych od modelu dystrybucji opartego wyłącznie na binge-watchingu, na rzecz modelu hybrydowego. Ten trend może wzbudzać zdziwienie, w końcu same platformy streamingowe „wytrenowały” swoich widzów do bingowania. Wyjaśnienie jest dosyć przewrotne, mechanizm, który miał uwiązać widza do platformy, poskutkowało swoim własnym przeciwieństwem – subskrybenci po zbingowaniu ulubionego programu zdecydowali się na anulowanie subskrypcji i przechodzili do konkurencyjnej platformy dla nowych, świeżych premier⁶. Serialowa rzeczywistość wydaje się być aktualnie bardzo żywa, a następujące dynamicznie zmiany domagają się prześledzenia – trudno mi jednak, tak jak znacznej części przedmówców, wygospodarować czas na „zaturzanie się” w kolejnych rozciągniętych w czasie narracjach, a także uważne obserwowanie fenomenów okołoserialowych, począwszy od innowacji w zakresie produkcji i dystrybucji poprzez społeczną recepcję konkretnych tytułów. Materiału do analizy jest ogrom, a czas pozostaje ograniczony, dlatego też z tym większą ciekawością wyczekuję publikacji analiz, które pojawiają się w trzecim tomie serii *Kamera Kultura*.

⁶ A. Romano, *Why does TV feel so underwhelming yet so overwhelming?*, <https://www.vox.com/culture/353427/why-does-tv-feel-so-underwhelming-yet-so-overwhelming> [dostęp 7.09.2024].

Małgorzata Okupnik

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

mokupnik@amuz.edu.pl

ORCID: 0000-0002-4269-3437



Fenomen brazylijskiego paleoserialu. *Niewolnica Isaura* (1976)

Nie sposób nie zgodzić się z opinią Katarzyny Czajki-Kominiarczuk, która stwierdziła, że:

Seriale oglądamy wszyscy. No, może nie wszyscy, ale z roku na rok jest nas coraz więcej. Stały się one jednym z najważniejszych elementów współczesnej kultury. Rozmawiamy o nich ze znajomymi, kłócimy się w sieci, oceniamy w kuchni, w pracy¹.

¹ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021, s. 7. Według W. Godzica serial to „narracyjna forma typowa dla telewizji, prezentująca w regularnych odstępach czasu epizody, zawierające rozgrywane się symultanicznie historie stałej grupy bohaterów. Serialami są zarówno opery mydlane, telenowele, fabularne serie, miniserialy, jak

Nie trzeba być już niewolnikiem telewizora, by oglądać seriale. Obecnie, za sprawą nowych technologii, ich odbiór stał się bardziej intymny. Serialowa narracja, jak słusznie zauważyła Olga Tokarczuk, znacząco wpłynęła „na sposoby opowiadania (i przez to też rozumienia) świata”². W przemówieniu noblowskim wyjaśniała:

Serial w dzisiejszej postaci nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego różne tempa, odnogi i aspekty, ale także wprowadził swoje nowe porządki. Ponieważ w wielu przypadkach jego zadaniem jest utrzymanie uwagi widza jak najdłużej – narracja serialowa mnoży wątki, splatając je ze sobą w najbardziej nieprawdopodobny sposób tak bardzo, iż w obliczu bezradności sięga nawet po stary zabieg narracyjny, skompromitowany kiedyś przez klasyczną operę: *deus ex machina*³.

Twórcy seriali, również tych kostiumowych, historycznych, opartych na powieściach z lamusa, starają się dopasować opowieść filmową do aktualnej rzeczywistości. Kluczem do sukcesu jest intrygująca fabuła, sprawnie prowadzona narracja oraz uniwersalny temat, np. niewolnictwo, które w różnych postaciach trwa do dzisiaj.

Amerykańska psycholożka Jean Twenge zauważyła, że generacja X (1965-1979) dorastała w okresie, gdy telewizja była wszechobecna. W praktyce oznaczało to, że

Dzieci z pokolenia X oglądały to, co pokazywano w telewizji, ponieważ tylko to było dostępne. (...) Skutkowało to bardziej jednolitym doświadczeniem popkultury niż w późniejszych czasach⁴.

i telenowele dokumentalne”. Idem, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 37.

² O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 268.

³ Ibidem, s. 269.

⁴ J.M. Twenge, *Pokolenia. Prawdziwe różnice między pokoleniami X, Y, Z, baby boomersami i cichym pokoleniem oraz co one oznaczają dla przyszłości zachodniego świata*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Warszawa 2023, s. 188.

Ta generacja, zwana w Polsce pokoleniem PRL, wychowała się na serialach⁵, dlatego też doskonale zna ich sekretny kod (poetykę i retorykę). Serialową intoksykację zapoczątkowała *Niewolnica Isaura* (w oryginale: *A Escrava Isaura*, Rede Globo de Televisão)⁶. Pokolenie X za jej sprawą zostało przyzwyczajone do systematycznego śledzenia perypetii telewizyjnych bohaterów, oglądania kolejnych odcinków w następstwie czasowym (zazwyczaj co tydzień), co wiązało się z cierpliwym oczekiwaniem na ciąg dalszy. Serialowa „konsumpcja” seriali przez pokolenie X różniła od tej preferowanej dzisiaj przez osoby młodsze, chcące jak najszybciej zaspokoić swoją ciekawość. *Binge-watching*, czyli kompulsywne oglądanie programów telewizyjnych, nie jest wcale zjawiskiem zupełnie nowym.

(...) pojawił się [on – przyp. aut.] wraz z możliwością nagrywania czy kupowania odcinków seriali na kasetach VHS. W ostatnich latach stał się jednak niezwykle popularny za sprawą platform streamingowych, które wypuszczają całe sezony seriali jednego dnia. Naukowcy ostrzegają przed negatywnymi skutkami oglądania całych serii za jednym posiedzeniem, jednocześnie wskazując, że jest to pokusa, której trudno się oprzeć⁷.

Sposób „konsumowania” kolejnych odcinków przez pokolenie X był korzystniejszy z psychologicznego punktu widzenia, ponieważ uczył cierpliwości i umacniał w wytrwałości. Śledzenie serialowych historii nie ograniczało się do biernej, bezmyślnej recepcji. Osoby z pokolenia X przeżywały je, ale jednocześnie potrafiły wobec nich zachować krytycyzm. W serialach rozpoznawały schematy fabularne znane z literatury, dostrzegały istnienie wątku głównego i wątków pobocznych. Poza tym porównywały produkcje filmowe z literackimi pierwowzorami.

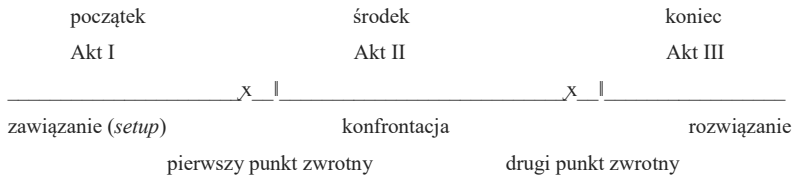
W przypadku adaptacji scenarzystom zdarzało się wprowadzać wiele dodatkowych wątków, by wzbogacić główną historię i uczynić

⁵ Zob. B. Brzozowska, *Gen X. Pokolenie konsumentów*, Rabid, Kraków 2005, s. 22.

⁶ Pierwsza ekranizacja *Niewolnicy Isaury* powstała jeszcze w epoce kina niemego (reż. Antônio Marques Costa Filho, 1929), a najnowsza w 2004 r. (reż. E. Di Biasi, H. Rossano, scen. A.M. Nunes, T. Santiago).

⁷ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale...*, s. 381.

ją atrakcyjniejszą dla widza. Seriale emitowane w latach 80. XX w. cechowało zachowanie ciągłości narracyjnej. Dbano również o strukturę serialowych odcinków. Ich konstrukcja była przemyślana, a różne elementy, których nigdy nie zestawiano przypadkowo, pojawiały się zawsze we właściwym miejscu i czasie. Aby uzyskać efekt zakomponowanej, zamkniętej i wewnętrznie spójnej fabuły, stosowano zasady klasycznej dramaturgii. Trzyaktowa struktura dramatyczna stawała się również podstawą struktury scenariuszowej. Każdy akt cechował się własną wewnętrzną dynamiką, aby podnosić temperaturę wydarzeń i stymulować uwagę widza. Można to obrazowo przedstawić w formie diagramu:



Źródło: M. Karpiński, *Niedoskonale odbicie. O sztuce scenariusza filmowego*, Agencja Scenariuszowa, Warszawa 1995, s. 107.

W serialu w momencie szczytowego napięcia kończy się odcinek, pozostawiając widzów w zawieszeniu aż do dnia emisji następnej części. Ta zasada w mistrzowski sposób została zastosowana w brazylijskim paleoserialu *Niewolnica Isaura* (1976-1977). Reżyserii podjęli się Herval Rossano i Milton Gonçalves. Gilberto Braga był autorem scenariusza, powstałego na podstawie skromnej objętościowo powieści abolicjonistycznej *Niewolnica Isaura* brazylijskiego pisarza Bernarda Guimaraësa (1825-1884). Jej akcja toczyła się w Brazylii, za czasów ostatniego cesarza Piotra II (Pedro Segundo), kilkanaście lat przed zniesieniem niewolnictwa, co nastąpiło w 1888 r. Adaptacja filmowa zawierała wiele nowych, bardzo mocno rozbudowanych wątków. Wprowadzono też nowe postacie, np. Tobiasa Vidala czy Januárii, niewol-

nicy pracującej w kuchni (w tej roli Zeni Pereira). Januária (nazywana w Polsce Żanuarią) przypominała Mammy z filmu *Przeminęło z wiatrem* (1939), w którą wcieliła się Hattie McDaniel. Za swoją niezapomnianą drugoplanową kreację została pierwszą w historii czarnoskórą aktorką nagrodzoną Oscarem, a stało się to w roku 1940, gdy trwała ostra segregacja rasowa w Stanach Zjednoczonych. Aktorka utożsamiała się z tą rolą, ponieważ urodziła się w rodzinie byłych niewolników. Do historii przeszło jej powiedzenie: „Wolę grać służącą, niż nią być”⁸. Januária i Mammy były podobne fizycznie i osobowościowo – cechowały je prostolinijność, prostoduszność i uczciwość. Miały też odwagę komentować decyzje swoich pryncypałów.

Filmowa *Niewolnica Isaura* stała się światowym fenomenem i – jako jeden z pierwszych brazylijskich tasiemców – zdobyła popularność na całym świecie. Ten serial oglądali widzowie ze 130 krajów. Prócz państw Ameryki Łacińskiej podbił on m.in. Francję, Włochy, Austrię, Finlandię, Węgry⁹ czy Chiny. Przyciągnął przed ekrany nie tylko zwykłych obywateli, ale również takie osobistości jak Fidel Castro.

Ta produkcja biła rekordy oglądalności również w Polsce. Przed telewizorami zasiadali widzowie w różnym wieku, z różnym wykształceniem i pozycją zawodową. Pierwszy odcinek wyemitowano 19 lutego 1985 r. Oryginalna wersja serialu składała się ze 100 odcinków, liczących niecałe 30 minut. W Polsce zostały one połączone i nieco okrojone, przez co powstało 15 godzinnych odcinków. Ulubieńcami Polaków stali się: Isaura (Lucélia Santos), czarny charakter – Leôncio (Rubens de Falco) oraz wspomniana Januária (Zeni Pereira)

Film *Niewolnica Isaura* był emitowany w okresie, gdy komunizm chwiał się już w posiadach. Kolejne odcinki można było oglądać

⁸ K. Małas, *Nie chcieli jej na Oscarach*. „Wolę grać służącą, niż nią być”, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nie-chcieli-jej-na-oscarach-jej-nagroda-zaginela/nvf2ckr> [dostęp: 14.11.2024].

⁹ Na Węgrzech Ministerstwo Spraw Zagranicznych zostało zasypane kopertami z pieniędzmi, za które chciano wykupić główną bohaterkę z rąk Leôncia. Fundusze ostatecznie przekazano na zaproszenie głównych bohaterów do kraju. Za: A. Baron-Jaworska, *Niewolnica Isaura*, <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2021/09/27/niewolnica-isaura-niezwykly-fenomen-pierwszej-telenoweli-kto-ra-podbila-serca-polakow/> [dostęp: 14.11.2024].

we wtorki dwa razy dziennie – przed południem (jako film dla tzw. drugiej zmiany) i wieczorem po głównym wydaniu *Dziennika Telewizyjnego* o godzinie 20.15. W te dni życie na ulicach Poznania (i całej Polski) zamierało, gdyż ludzie siedzieli w swoich domach przed telewizorami¹⁰ i śledzili losy lekko zezującej niewolnicy, prześladowanej przez lubieżnego syna właściciela plantacji, Leôncia.

Ojcowie oblaci, których kościół i klasztor znajdowały się na terenie poznańskiego osiedla, gdzie wówczas mieszkałam, grzmieli z ambony, że ludzie we wtorki nie przychodzą na nabożeństwa i msze wieczorne, bo wybierają bezwartościowy serial. Prasa donosiła z satysfakcją, że wtorkowe wieczory stały się spokojniejsze: nie notowano wówczas zabójstw, rozbojów, kradzieży. Społeczności szkoły podstawowej, do której chodziłam, nie ominęła fascynacja tą operą mydlaną. W środę wszyscy dyskutowali o ostatnim odcinku. Jakiś czas temu w starym zeszycie od polskiego znalazłam pocztówkę ze zdjęciem Lucélie Santos, odtwórczyni głównej roli, oraz kilka wycinków z „Expressu Poznańskiego”, w którym każdego dnia umieszczano przedruk fragmentu powieści Guimarãesa, będącej podstawą scenariusza filmu. Z naukowej ciekawości sięgnęłam po książkę, aby przypomnieć sobie perypetie pięknej niewolnicy.

Isaura nie mogła być wolna, ponieważ urodziła ją Mulatka, będąca „ulubioną mucamą i wierną służką żony komandora”¹¹. Mucama, choć pracowała jako osobista pokojówka komandorowej, pozostawała niewolnicą. Ester Almeida została przez Guimarãesa i scenarzystę filmu przedstawiona jako „święta” kobieta, „anioł dobroci”, sojuszniczka niewolnic i niewolników. Zachowanie jej męża wzbudzało w niej „śmiertelną odrazę”, gdyż

(...) jako człowiek rozwiązy i pozbawiony skrupułów, niewolnice traktował jak nałożnice z własnego haremu. Nic dziwnego, że któregoś dnia jego lubieżne spojrzenie padło na ładniutką mucamę. Mulatka długo opierała się brutalnym nagabywaniom,

¹⁰ Oglądalność *Niewolnicy Isaury* zaczęła rosnąć, przekraczając w szczytowych momentach 90% (ze średnią na poziomie 81%). Ibidem.

¹¹ B. Guimarães, *Niewolnica Isaura*, tłum. D. Walasek-Elbanowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 14.

w końcu jednak uległa groźbom i przemocy. Tak bezecne i okrutne postępowanie nie mogło długo pozostać ukryte przed oczami cnotliwej pani domu (...)¹².

Żona robiła mu wyrzuty z powodu gwałtu i molestowania ulubionej pokojówki. Komandora rozwścieczyło zachowanie Mulatki – jej opór i jawny wstręt do niego, dlatego postanowił ją ukarać. Oddalił ją z domu, gdzie wykonywała lekkie prace, i umieścił w baraku dla najpośledniejszych niewolników, harujących na jego plantacji. Tamtejszy rządca, Portugalczyk w sile wieku, był tak oczarowany wdziękami młodej kobiety, że oszczędzał ją w pracy. Zakochał się w niej, a owocem tej namiętności stała się Isaura. Komandor nie mógł przeboleć niesubordynacji rządcy, a przede wszystkim urażenia jego męskiej dumy. Portugalczyka wyrzucił z hacjendy, a młodą matkę skazał na najcięższe roboty. Wycieńczona kobieta wkrótce zmarła. Jej osieroconą córeczką zajęła się żona komandora. Ester Almeida uznała, że to dziecko jest darem niebios, by przynieść jej pociechę w nieszczęśliwym życiu, w którym musiała znosić nieobyczajne wybryki swojego małżonka (a później także syna). Traktowała Isaurę jak córkę (wychowała *de facto* dziecko niewiernego męża). Dbała o jej staranne i wszechstronne wychowanie. Nauczyła ją czytać i pisać, zapewniła kosztowne wykształcenie (lekcje tańca, muzyki, rysunku, języka francuskiego i włoskiego). Komandor szydził z żony:

Staruszki miewają różne manie: jedne modlą się całymi dniami, inne zrzędzą od rana do wieczora, inne jeszcze hodują psy lub kocięta. Tej zachciało się z Mulatki zrobić księżniczkę. Prawdę mówiąc, to trochę zbyt kosztowne, ale w końcu... niech jej wyjdzie na zdrowie. Przynajmniej wtedy, gdy zabawia się swą pupilką, oszczędza mi impertynencji i zgryźliwych kazań...¹³

Isaura, choć była córką Mulatki, miała białą skórę. Zachwycała swoją urodą, subtelnnością i dystynkcją. Guimaraes sporządził taki oto portret psychologiczny Isaury:

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 16.

Świadoma swej kondycji, Isaura starała się być pokorną jak inne niewolnice, gdyż ani wyjątkowa uroda, ani nadzwyczajne przymioty ducha nie zdołały obudzić w niej pychy, nie odebrały jej też zdrowego rozsądku. Wszelako, ku jej wielkiemu zmartwieniu, przez ową skromność i pokorę przebijało poczucie godności i wrodzonej dumy widoczne w jej spojrzeniu, mowie i manierach, a wywodzące się być może z przekonania o własnej wyższości. Przerastała bowiem inne niewolnice wdziękiem, urodą regularnych i szlachetnych rysów twarzy oraz dystynkcją ruchów¹⁴.

Mężczyzn z wyższych sfer fascynowała jej niedostępność, poczucie godności i własnej wartości. Guimarães ujął to tak: „(...) uroda w połączeniu ze szlachetną duszą i wzniosłym umysłem nawet u prostej niewolnicy narzucają szacunek naturom najbardziej przewrotnym i zepsutym”¹⁵. Isaura formalnie była niewolnicą, ale nie pozwalała się zniewolić. W ocenie dobrodziejki, Ester Almeidy, piękna i wykształcona niewolnica była bardziej wolna niż ona sama. Żona komandora czuła się więźniarką własnego domu, jej życie było monotonne, pozbawione przyjemności, a małżeństwo – uciążliwym kontraktem bez możliwości zerwania.

Ester Almeida, mimo wielkiej sympatii do Isaury, nie poczyniła wszystkich starań, aby ją wyzwolić i zapewnić środki do życia (zapewniając spadek). Odwlekała to, ponieważ była niewolniczo przywiązana do dziewczyny, która zapewniała jej miłe towarzystwo, stając się osłoda jej samotności. Nie chciała tego utracić. Miłość własna zwyciężyła więc nad miłością do przybranej córki. Sytuacja Isaury uległa diametralnej zmianie po śmierci komandorowej. Guimarães wyjaśniał:

Isaura długo opłakiwała śmierć tej, która była jej troskliwą i czułą matką. Nadal też pozostawała niewolnicą. Tym razem nie zaczęła i litościwej pani, lecz panów kapryśnych, rozwiązłych i okrutnych¹⁶.

¹⁴ Ibidem, s. 45.

¹⁵ Ibidem, s. 56.

¹⁶ Ibidem, s. 17.

Oglądając *Niewolnicę Isaurę* dzisiaj, po prawie 40 latach, można się zastanawiać, dlaczego ten serial doczekał się tak entuzjastycznego przyjęcia przez miliony widzów w 130 krajach. Powód wydaje się prosty: *Niewolnica Isaura* w sposób niezwykle uniwersalny, ukryty pod maską filmu kostiumowego, dotykała problemu nie tyle niewolnictwa, ile niewoli kobiet. Nie chodziło jedynie o faktyczne niewolnice, będące „służącymi do wszystkiego” (począwszy od najgorszych prac, skończywszy na przymusowym świadczeniu usług erotycznych właścicielom), ale o kobiety ze wszystkich stanów. Gdyby dokładniej się przyjrzeć, to okazałyby się, że żadna z bohaterek tego brazylijskiego serialu nie czuła się szczęśliwa i spełniona.

Nestorka, Ester Almeida, była permanentnie zdradzana przez męża. Wiedziało o tym całe otoczenie. Komandor wykorzystywał niewolnice (m.in. Julianę, matkę Isaury), swoje żądze zaspokajał też w burdelu (mowa o tym w pierwszym odcinku). Żona czuła do niego odrazę. Przez pasywność w kwestii wyzwolenia Isaury w niezamierzony przez siebie sposób stała się strażniczką patriarchy, wzmocniła podziały klasowe, zamiast je znosić, ugruntowała męską dominację.

W pierwszym odcinku *Niewolnicy Isaury* komandor publicznie upomniał swoją małżonkę: „Zajmij się domem. Umieję dbać o swojej interesy”. Wyraźnie pokazał, gdzie jest jej miejsce, zredukowane do zarządzania służbą – warto dodać, że tylko kobiecą. Takie życie można byłoby uznać za luksusowe i spokojne. Sprowadzało się do czytania romansów, chodzenia na bale, organizowania przyjęć, poświęcanie czasu modzie i salonowym pogawędkom. „Nicnierobienie” kobiet z wyższych sfer było dla nich frustrujące. Jediną rozrywką bywały odwiedziny, a ich celem – sztucznie „niezmierzone rozciągające się chwile upływające na zachwycaniu się otoczeniem”¹⁷. Składał się na nie elegancko urządzone dom z licznymi bibelotami i obowiązkowym fortepianem. Wizytom gości towarzyszyło „pełne obłudnej uprzejmości zakłamanie”¹⁸. Chociaż kobiety prowadziły próżniaczy styl życia i nie były zmuszone do realizowania się zawodowo, to nie czuły się szczę-

¹⁷ M. Strzelecka, *Ziemianki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, s. 55.

¹⁸ *Ibidem*, s. 57-58.

śliwe. Mężowie nie okazywali im szacunku, dlatego żony często nimi gardziły. Nie byli też dobrymi wzorami do naśladowania. Zdarzało się, że synowie stawali się jeszcze gorsi od nich.

Rozpieszczony jedynak, Leôncio Almeida, wdał się w ojca. Był rozpustnikiem i do tego utracuszem. Porzucił studia, najpierw medyczne, potem prawnicze, następnie przeniósł się do Europy. Nauka nie była jednak jego celem. Roztrwonił majątek przeznaczony na swoją edukację i, jak napisał Guimarães, wrócił stamtąd „z duszą zdeprawowaną, nawykłą do rozpusty i rozwiązłości”¹⁹. Ojciec zaaranżował małżeństwo. Leôncio ożenił się z rozsądku z Malwiną, córką bogatych sąsiadów. Sielanka nie trwała długo, ponieważ młoda małżonka przyłapała go na zalotach do pokojówki – Isaury. Poczuli, że piękna niewolnica może stanowić dla niej zagrożenie. Zadziałał tu następujący mechanizm:

(...) system opresji przenosił się w dół, z kobiet stojących wyżej na drabinie społecznej do tych niżej. Tłamszone, nieszczęśliwe żony i matki uczyły te jeszcze naiwne, jak reprodukować poniżenie, którego same doświadczały, umniejszane przez (...) mężów, patriarchalne społeczeństwo, co jakiś czas szturchane, by przypomnieć im, kto tak naprawdę ma władzę. A potem, jak skopany pies, panie i panienki oddawały szturchańce tym jeszcze niżej²⁰.

Malwina wymogła na mężu oddalenie Isaury. Naiwnie sądziła, że skoro Ester Almeida traktowała Isaurę jak córkę, to Leôncio zachowa się wobec niej jak brat – wyzwoli ją oraz zabezpieczy na przyszłość. Młody dziedzic odwlekał jednak tę decyzję. Zniecierpliwiona i poirytowana jego zachowaniem Malwina opuściła hacjendę. W ten sposób wyswobodziła się chwilowo spod „tyranii ohydneho libertyna”²¹, tracąc jednocześnie wszelką kontrolę nad jego ekscesami. Wcześniej, po oddaleniu Isaury, jej mucamą została inna niewolnica – Rosa. Malwina była nieświadoma tego, że ta atrakcyjna młoda kobieta, prawie biała

¹⁹ B. Guimarães, *Niewolnica Isaura*, s. 12.

²⁰ A. Urbanik-Kopeć, *Panny służące. Historia nadużycia*, Post Factum, Katowice 2024, s. 143-144.

²¹ B. Guimarães, *Niewolnica Isaura*, s. 54.

Mulatka, była kochanką jej męża. Rosa czuła zawiść i śmiertelną urazę do Isaury, ponieważ z jej powodu została odtrącona przez Leôncia. Na każdym kroku ją dręczyła i jej szkodziła, np. oczerniając przed Malwiną. Zarówno dla Leôncia, jak i innych mężczyzn z hacjendy Rosa była „towarem zastępczym”, pożądanym zamiast niedostępnej Isaury. Powodowało to jej frustrację i jeszcze mocniej podsycало nienawiść do urodziwej i cnotliwej konkurentki, której jedyną ozdobę stanowił ostentacyjnie noszony na szyi krzyżyk na ciemnej wstążce²².

Wykorzystywanie seksualne niewolnic było powszechnym procederem. Panowie uzurpowali sobie do tego prawo. Służące stawały się obiektami fantazji seksualnych. Warto przypomnieć, że za pierwszy film pornograficzny (a więc nie tylko o podtekście erotycznym) uznaje się produkcję *À l'Écu d'or ou la Bonne Auberge* z 1908 r., w której główna rola przypadła hotelowej pokojówce. Alicja Urbanik-Kopec w książce *Panny służące. Historia nadużycia* zawarła przenikliwą uwagę:

Służące postrzegano jako kobiety publiczne, bez prawa do prywatności, a więc mogące swobodnie używać swojej intymności każdemu, kto tego zażąda. Poza tym ich klasę społeczną utożsamiano z brudem, zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Służące na co dzień miały do czynienia ze sprzątaniami po najbardziej intymnych czynnościach państwa. (...) To przyzwyczajenie do obchodzenia się z ludzkim brudem zaczęło utożsamiać z równie nonszalanckim podejściem do seksu²³.

Stosunek Leôncia do służby był zatem typowy dla tamtych czasów. W mocnych słowach przypomniał Isaurze o jej absolutnej podległości, nie wyłączając współżycia:

Nie będę żebrał o to, co mi się prawnie należy! Zapamiętaj sobie, niewdzięczna i krnąbrna dziewczyno, że ciałem i duszą do mnie należysz, tylko do mnie i do nikogo więcej! Jesteś moją własno-

²² W serialu jest wyrazisty, duży, drewniany, w powieści – mały, z czarnego bursztynu.

²³ A. Urbanik-Kopec, *Panny służące...*, s. 180-181.

ścią jak ta szklanka, którą trzymam w ręku. Będę pił z niej, gdy mi przyjdzie ochota, a gdy zechcę, roztrzaskam ją o ziemię²⁴.

Im bardziej Isaura go odtrącała, tym mocniej ją gnębił. Gdy wraz z ojcem uciekła z hacjendy w Campos, zaangażował ogromne środki, by ją odnaleźć, zatrudnił również łowców niewolników. Isaura stała się jego *idée fixe*. Leôncio zaniedbał odziedziczone gospodarstwo i planację bawełny, pogrążając się w długach i sukcesywnie doprowadzając majątek do kompletnej ruiny.

W pamięci utkwiał mi dzień, kiedy w telewizji wyświetlano ostatni odcinek *Niewolnicy Isaury*. Miało to miejsce 28 maja 1985 r. Wszystkie dzieciaki z mojej klasy były bardzo podekscytowane, zastanawiały się nad tym, jaki będzie finał historii Isaury. Okazało się, że pani od polskiego, przypominająca kobiecie postacie z ilustracji do radzieckich czytanek, zawsze gotowe do indoktrynacji pionierów, była również „niewolnicą” serialu. W czasie emisji ostatniego odcinka (o godzinie 9.35 przed południem) zadała mojej klasie jakieś zadania do wykonania, otworzyła drzwi na oścież, żeby kontrolować, czy pracujemy w ciszy, a sama poszła do świetlicy na specjalną projekcję finałowego odcinka. Oglądała go w towarzystwie innych nauczycielek, które, tak jak ona, porzuciły swoich uczniów. Po 40 minutach wróciła rozemocjonowana, stanęła na środku klasy i... streściła, jaki finał miała historia niewinnej Isaury i złego Leôncio. Opowiadała z przejęciem o jakichś kieliszkach z trucizną, które ktoś poprzestawiał, i w efekcie ten, kto chciał kogoś otruć, sam zadał sobie śmierć, bo wypił miksturę przygotowaną dla innej osoby (samozagłady dokonała Rosa, jedyna w serialu zła niewolnica). Byliśmy wściekli, ponieważ bezpardonowo i prostacko odebrała nam przyjemność oglądania ostatniego odcinka, na którego emisję czekaliśmy cały tydzień. Dzisiaj nazwalibyśmy to „spojlerowaniem”. Ten film, podobnie jak lektury (np. powieść *Chłopcy z Placu Broni* Ferencza Molnára), rozłożyła na czynniki pierwsze, narzucając swoją, jedynie właściwą, interpretację.

Już jako dziecko intrygował mnie ten ogólnopolski fenomen serialu. Doszłam do wniosku, że miało to związek z kontekstem politycznym. Isaura była niewolnicą, która przymiotami osobistymi i inteligencją

²⁴ B. Guimarães, *Niewolnica Isaura*, s. 58.

zdecydowanie przewyższała kolonizatorów. Wskutek splotu nieszczęśliwych okoliczności nie została wyzwolona. Jej droga do wolności była trudna i wyboista. Wiele razy rzucono na nią fałszywe oskarżenia, więziono i torturowano. O jej uwolnienie zabiegał Álvaro, który – jak scharakteryzował go Guimarães:

Nienawidził wszelkich przywilejów i społecznych uprzedzeń, tak że śmiało można było nazwać go liberałem, republikaninem, a nawet socjalistą. Mając takie poglądy, musiał stać się zapalonym abolicjonistą, i to nie tylko w słowach²⁵.

W odróżnieniu od Leôncia i jego ojca „wyznawał czystość i surowość obyczajów kwakra”²⁶. To on ostatecznie pokonał młodego Almeida, przejmując jego zadłużony majątek wraz z niewolnikami (w tym ukochaną kobietą) i hańbiąc go jako mężczyznę.

Polacy identyfikowali się z losami filmowej Isaury, gdyż sami czekali na uwolnienie spod jarzma Związku Radzieckiego. Leôncio reprezentował „czerwony reżim” z jego zakłamaniami, intrygami, wymuszaniem posłuszeństwa. Wiele osób życzyło mu śmierci. Serial o wymowie abolicjonistycznej trafił na podatny grunt w Polsce. Dawał Polakom siłę i nadzieję, że ich zniewolenie kiedyś, może już niedługo, też się skończy. Oczywiście taka interpretacja filmu nie zostałaby zaakceptowana przez moją nauczycielkę.

Wiele kobiet, oglądając perypetie *Niewolnicy Isaury*, utożsamiało się z nią. One również ze strony swoich mężów lub partnerów doświadczały przemocy w różnych jej formach: fizycznej, psychicznej, emocjonalnej, ekonomicznej, wreszcie seksualnej. Marshall McLuhan mówił, że sztuka jest systemem wczesnego ostrzegania. Brazylijski serial nie tyle ostrzegał, ile jak w soczewce zbierał wszystkie negatywne aspekty patriarchy i niewoli kobiet, milczących o swoich krzywdach. Problem dotyczył w zasadzie wszystkich kobiet – w różnym wieku, z miast i ze wsi, zamężnych i wolnych, wykształconych i prostych, zamożnych i ubogich, wypielęgowanych i niezadbanych.

²⁵ Ibidem, s. 71.

²⁶ Ibidem.

Serial *Niewolnica Isaura* z punktu widzenia poziomu aktorskiego i warsztatu filmowego ocenić należy jako słaby. W nim się więcej mówiło, niż pokazywało. Stosowano długie zbliżenia twarzy bohaterów (dzisiaj zbyt nużące), mające na celu pokazanie ich wewnętrznych przeżyć. Katarzyna Czajka-Kominirczyk zwróciła uwagę na specyficzny rodzaj przerysowanego aktorstwa w operach mydlanych:

Tu nie chodzi o pokazanie codziennego, nudnego życia, w którym nic się nie dzieje, wręcz przeciwnie – sami bohaterowie i wszystko, co ich spotyka, zostaje wyolbrzymione i przejaśkrawione. Jeśli zdrada, to niemal nie do wybaczenia, jeśli oskarżenie, to zapewne niesłuszne, jeśli miłość, to tylko taka, która wiąże się z komplikacjami. Takie aktorstwo wzmocnione jest dodatkowo montażem. W dialogach pomiędzy postaciami pojawia się tzw. wymowne milczenie. (...) Kamera robi zbliżenia na twarze rozmówców, na których widzowie jasno mogą odczytać, jakie emocje właśnie przeżywają. Do tego dochodzi muzyka w tle, podkreślająca znaczenie i wydźwięk sceny²⁷.

Na fali wielkiego powodzenia serialu wydano płytę z muzyką z serialu *Niewolnica Isaura*, m.in. z kompozycją *Vida De Negro* z czołówki, z tematem „unga zunga runghe”²⁸, towarzyszącą prymitywnej animacji ze scenami z życia niewolników (*notabene* nieadekwatnej do treści filmu).

Seriale o niewolnictwie i niewolnikach pojawiały się jeszcze później w telewizji polskiej, ale nie powodowały pustek na ulicach, tak jak miało to miejsce w czasie emisji *Niewolnicy Isaury*. Wyjątek stanowił rok 2019, kiedy rekordy popularności bił serial *Zniewolona* (reż. Feliks Gierczikow, Maksym Łytwynow). Oryginalny tytuł to

²⁷ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale...*, s. 186-187. Inne cechy wyróżniające to niskobudżetowy sposób produkcji, skutkujący ograniczeniem przestrzeni, szybkie kręcenie scen bez dubli, światła ustawione z tyłu planu, brak oświetlenia od dołu, kamery stojące w jednym miejscu, mały plan (kadry ustawione w średnim zbliżeniu).

²⁸ *Vida De Negro*, kompozycja: Dorival Caymmi i Jorge Amado, [w:] *A Escrava Isaura – Trilha Sonora Original da Novela* (1976). Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=ujl0ZE5-3Fw> [dostęp: 15.11.2024].

Kriepostnaja (po rosyjsku) lub *Kriposna* (po ukraińsku), co znaczy ‘chłopka pańszczyźniana’. Akcja tego melodramatu kostiumowego została osadzona we wschodniej Ukrainie, w guberni czernihowskiej – w Nieżynie i jego okolicach, ale też w Kijowie, w latach 1856-1861 (po wojnie krymskiej aż do zniesienia przez cara Aleksandra II pańszczyzny w Imperium Rosyjskim). Serial wyprodukowała prywatna telewizja STB. Autorka scenariusza, Svetlana Tsivinskaya, przyznała, że inspirację czerpała z dwóch seriali: *Niewolnicy Isaury*²⁹ i *Wspaniałego stulecia* (2011-2014), tureckiego tasiemca historycznego o czasach Sulejmana Wielkiego. Katierina Wierbicka przypominała Isaurę. Była piękna, świetnie wykształcona, znała języki obce, ponadto była obdarzona anielskim głosem, umiała grać na fortepianie i tańczyć. Nosiała wytworne ubrania, ofiarowane przez opiekunkę. Podobnie jak w serialu brazylijskim w *Zniewolonej* pojawił się młody dziedzic, który zakochał się w chłopce, usiłował ją uwieść, uciekając się do różnych sposobów i stając się jej prześladowcą. Był to osobnik perwersyjny, lekkoduch, birbant i utracjusz. W obu przypadkach, *Niewolnicy Isaury* i *Zniewolonej*, niewola kobiet oznaczała ich uprzedmiotowienie, skutkujące licznymi aktami przemocy seksualnej. Renata Lis podzieliła się trafnym spostrzeżeniem dotyczącym produkcji ukraińskiej:

Spełniona miłość wydaje się celem wszystkich bohaterów, jednak to tylko pozór, bo w filmie jest też drugi temat – pańszczyzna jako forma niewolnictwa, pokazana bez znieczulenia, z analityczno-krytycznym zacięciem. To przede wszystkim w tym punkcie *Zniewolona* spotyka się z *Niewolnicą Isaurą*, a inne miejsca wspólne to już tylko detale³⁰.

Isaura i Katierina były traktowane identycznie – jako przedmioty pożądania. Odpodmiotowienie miało prowadzić do ich sprostytuowania³¹.

²⁹ AS, „*Zniewolona*” to kopia „*Niewolnicy Isaury*”?! *Twórcy się tłumaczą*, <https://www.fakt.pl/plotki/zniewolona-to-kopia-niewolnicy-isaury-tworcy-sie-tlumacza/xycfenc> [dostęp: 24.07.2024].

³⁰ Ibidem.

³¹ Por. J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2022, s. 265.

Historia ukraińska jest o wiele bardziej brutalna, okrutna i pełna przemocy niż brazylijski pierwowzór – *Niewolnica Isaura*. W latach 70. XX w. perwersji nie pokazywano jeszcze na ekranie.

Warto na koniec przypomnieć myśl antropologa Michaela Herzfelda, który pisał, że:

Powinniśmy mieć (...) świadomość, że zwłaszcza medium filmowe – podobnie jak wcześniej beletrystyka – jest źródłem cennych informacji o tym, w jaki sposób ludzie zbiorowo definiują swoją tożsamość³².

Recepcja *Niewolnicy Isaury* bardzo wiele mówi o tożsamości ówczesnych kobiet i ich (nie)formalnej, bardziej lub mniej widocznej niewoli. Ich ucisk i wyzysk dostrzegali także dorastający przedstawiciele pokolenia X. Dla nich ten serial był formotwórczy.

Bibliografia

- Brzozowska B., *Gen X. Pokolenie konsumentów*, Rabid, Kraków 2005.
- Czajka-Kominiarczuk K., *Seriale. Do następnego odcinka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004.
- Guimarães B., *Niewolnica Isaura*, tłum. D. Walasek-Elbanowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Kuciel-Frydryszak J., *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2022.
- Strzelecka M., *Ziemianki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

³² M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 404.

Twenge J.M., *Pokolenia. Prawdziwe różnice między pokoleniami X, Y, Z, baby boomersami i cichym pokoleniem oraz co one oznaczają dla przyszłości zachodniego świata*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Warszawa 2023.

Urbanik-Kopeć A., *Panny służące. Historia nadużycia*, Post Factum, Katowice 2024.

Źródła internetowe

A Escrava Isaura – Trilha Sonora Original da Novela (1976), <https://www.youtube.com/watch?v=ujl0ZE5-3Fw> [dostęp: 15.11.2024].

AS, „Zniewolona” to kopia „Niewolnicy Isaury”?! Twórcy się tłumaczą, <https://www.fakt.pl/plotki/zniewolona-to-kopia-niewolnicy-isaury-tworcy-sie-tlumacza/xycfenc> [dostęp: 24.07.2024].

Baron-Jaworska A., *Niewolnica Isaura*, <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2021/09/27/niewolnica-isaura-niezwykly-fenomen-pierwszej-telenoweli-ktora-podbila-serca-polakow/> [dostęp: 14.11.2024].

Małas K., *Nie chcieli jej na Oscarach. „Wolę grać służącą, niż nią być”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/nie-chcieli-jej-na-oscarach-jej-nagroda-zaginela/nvf2ckr> [dostęp: 14.11.2024].

Streszczenie

Szkic dotyczy recepcji seriali telewizyjnych przez pokolenie X, które dorastało w okresie, kiedy telewizja (mimo niewielu kanałów) była medium wszechobecnym i potężnym. Ta generacja w dzieciństwie zbiorowo oglądała serial *Niewolnica Isaura* (1976), ponieważ tylko on był dostępny. Skutkowało to bardzo jednolitym doświadczeniem popkultury, niespotykanym później. Scenariusz serialu powstał na podstawie powieści abolicjonistycznej *Niewolnica Isaura* Bernarda Guimaraësa (1825-1884). Serial przedstawia problem niewoli kobiet ze wszystkich stanów, nie tylko niewolnic.

Słowa kluczowe: serial telewizyjny, *Niewolnica Isaura*, Rossano i Gonçalves, niewola kobiet, Bernard Guimaraës, pokolenie X

Summary

The study discusses the reception of TV series by generation X, who grew up in the time when television (despite the scarcity of channels) was and omnipresent and powerful medium. As children, they collectively watched *Isaura. The Slave Girl* (1976), as it was the only available series. It resulted in an extremely homogenous way of experiencing pop-culture, which did not happen at any time later. The script of the series was based on the Brazilian abolitionist novel *A Escrava Isaura* by Bernard Guimarães (1825-1884). The series presented the problem of slavery of women from various social classes, not only slaves.

Keywords: TV series, *Isaura. The Slave Girl*, Rossano & Gonçalves, slavery of women, Bernard Guimarães, generation X

Alicja Figarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

alisze@st.amu.edu.pl

absolwentka kulturoznawstwa

ORCID: 0009-0006-4762-6897



Emocjonalna ciągłość a epizodyczność. *Ania z Zielonego Wzgórza* (1985)

Seria filmów o Ani z Zielonego Wzgórza w reżyserii Kevina Sullivana może być postrzegana w kategorii serialu i tak była klasyfikowana przeze mnie przez wiele lat. Sprzyjało temu zarówno emitowanie filmów w częściach podczas emisji telewizyjnych, jak i wydawanie ich w odcinkach na płytach dołączanych do popularnych tygodników, takich jak „Przyjaciółka” czy „Tina”. Taka forma dystrybucji wzmocniła wrażenie, że mamy do czynienia z serialem, a nie z oddzielnymi filmami, co zresztą dobrze współgrało z wielowątkowością i epizodycznym charakterem oryginalnych powieści Lucy Maud Montgomery.

W tym tekście spróbuję wykazać, że filmy Sullivana noszą znamiona serialowości nie tylko ze względu na sposób ich dystrybucji, ale także poprzez specyficzne rozwiązania narracyjne, takie jak rozwój postaci na przestrzeni czasu, kontynuacja wątków i podział fabuły na części przypominające odcinki serialu.

Filmy wyreżyserowane przez Kevina Sullivana, które stanowią adaptacje powieści Lucy Maud Montgomery, są w sumie cztery, ale w tej wypowiedzi skupię się na trzech pierwszych, które łączy postać Megan Follows w roli Ani Shirley. Warto zaznaczyć, że Kevin Sullivan jest uznawanym specjalistą od twórczości Montgomery. To kanadyjski producent, scenarzysta i reżyser, który zyskał międzynarodową sławę właśnie dzięki adaptacjom jej powieści. Największy rozgłos przyniosła mu seria filmów o Ani Shirley, począwszy od kultowej ekranizacji *Ani z Zielonego Wzgórza* (1985), przez *Anię z Zielonego Wzgórza: dalsze dzieje* (1987), po *Anię z Zielonego Wzgórza: dalsze losy* (2000). Choć istnieje jeszcze czwarty film zatytułowany *Ania z Zielonego Wzgórza: nowy początek* (2008), w którym pojawiają się retrospekcje z młodą Anią, nie odnosi się on już do wcześniejszego wątku z Follows, stąd moja koncentracja na wcześniejszych częściach. Warto podkreślić, że Sullivan nie tylko adaptował powieści o Ani, ale również stworzył serial *Droga do Avonlea* – oparty na książkach Montgomery – który zdobył uznanie na całym świecie oraz wiele prestiżowych nagród, cementując jego pozycję jako mistrza w adaptowaniu tej kanadyjskiej klasyki.

Pierwszy film, *Ania z Zielonego Wzgórza* z 1985 r., to najwierniejsza adaptacja powieści *Anne of Green Gables*. W kolejnych częściach Sullivan stopniowo odchodził od literackiego pierwowzoru, wprowadzając nowe wątki i rozwijając fabułę według własnej wizji, co spotykało się z różnorodnymi emocjami wśród widzów. Sam film z 1985 r. opowiada o młodej, osieroconej dziewczynce Ani Shirley (Megan Follows), która aby poradzić sobie z trudną sytuacją życiową, ucieka w świat wyobraźni. Los uśmiecha się do niej, gdy trafia na Wyspę Księcia Edwarda do domu rodzeństwa Cuthbertów – Maryli (Colleen Dewhurst) i Mateusza (Richard Farnsworth). Choć początkowo rodzeństwo chciało przygarnąć chłopca, Mateusz szybko przekonuje siostrę, by zatrzymała energiczną i marzycielską Anię. Dziewczynka

zdobywa sympatię Mateusza, a z czasem również Maryli, mimo swojej skłonności do pakowania się w kłopoty. Ania, z jej bujną wyobraźnią, ciętym językiem i niepokornością, od razu przykuwa uwagę mieszkańców Avonlea. Nawiązuje bliską przyjaźń z Dianą Barry (Schuyler Grant) i jednocześnie staje się rywalką dla Gilberta Blythe'a (Jonathan Crombie). W miarę jak Ania dorasta, ukazuje swoją rozwagę i mądrość, a jej zmagania z własną tożsamością i dorastaniem sprawiają, że postać ta zyskuje jeszcze głębszy wymiar, co przyczynia się do popularności tej adaptacji na całym świecie.

Kolejna część, *Ania z Zielonego Wzgórza: dalsze dzieje* z 1987 r., już w samym tytule nie ogranicza się do konkretnej części serii. Film zawiera luźne nawiązania do książek *Ania z Avonlea*, *Ania na uniwersytecie* i *Ania z Szumiących Topoli*. Historia przedstawiona w produkcji zaczyna się, gdy główna bohaterka kończy 18 lat. Uczy w wiejskiej szkole w Avonlea i próbując zrealizować swoje marzenia o zostaniu uznaną pisarką, podejmuje swoje pierwsze literackie próby. Relacja między nią a Gilbertem staje się intensywniejsza, gdy jednak ten się oświadcza, Ania odrzuca jego oświadczenia, tłumacząc, że nie kocha go tak, jak on sobie na to zasłużył. Wyjeżdża z Zielonego Wzgórza i dzięki pomocy swojej byłej nauczycielki podejmuje pracę w prywatnej szkole średniej dla dziewcząt w Kingsport. To trudny czas dla Ani rozpoczynającej dorosłe życie, w którym musi zmierzyć się z humorami rozpuszczonych panien z dobrych, zamożnych domów. To także moment poznawania mężczyzn i radzenia sobie z ich zalotami.

Kolejny film Sullivana – *Ania z Zielonego Wzgórza: dalsze losy* – miał swoją premierę dopiero w 2002 r., choć ukończony został w 2000 r.. Produkcja stanowi kontynuację poprzednich części, ale nie jest adaptacją żadnej z powieści Lucy Maud Montgomery. To, co łączy ten film z serią, to postacie. Fabuła dotyka tematów obecnych w powieściach Montgomery, lecz skupia się na dzieciach Ani i Gilberta, a nie na nich samych. Akcja rozpoczyna się przed I wojną światową. Ania Shirley jest po ślubie z Gilbertem. Po pobycie w Nowym Jorku postanawiają zamieszkać na Zielonym Wzgórzu, by wieść szczęśliwe małżeńskie życie. Wybuch wojny burzy tę sielankę. Gilbert, jako lekarz, kierując się poczuciem obowiązku, zaciąga się do armii. To trudny czas dla Ani.

Kobieta nie jest w stanie znieść rozstania z ukochanym, więc udaje się za nim na front i podejmuje pracę jako sanitariuszka, jednocześnie szukając informacji o nim i miejscu jego stacjonowania. W końcu zakochanym udaje się odnaleźć. Konflikt związany z I wojną światową oraz decyzja Gilberta o wstąpieniu do armii pokazują, jak zawirowania historyczne wpływają na życie bohaterów. Jest to w moim odczuciu zdecydowanie najbardziej emocjonalna część tej historii. Rozdzierające serce sceny, wojenna zawierucha, śmierć i poświęcenie – to działa na odbiorcę. Wywołuje łzy. Potwierdzają to opinie użytkowników w serwisie Filmweb: „Nie ma nic lepszego od tej wersji filmowej :) żadne nowoczesne badziewie, niepowtarzalna Ania, Gilbert, wszyscy. Klimat niepodrabialny, emocje tylko w tej wersji”¹; „Czytałam «Anię...» kilka razy i kilka razy oglądałam film. W zasadzie to oglądałam go za każdym razem, gdy leciał w tv. Zawsze płaczę i śmieję się na tych samych momentach. Tak, to jest jeden z filmów, do których zawsze chętnie wracam...”²; „Jak dla mnie to koronny dowód, że można stworzyć dobrą filmową adaptację, która będzie dorównywała książce. :) (...) Zdecydowanie najlepsza ekranizacja «Ani...», obejrzana setki razy, z tym samym sentymentem i nostalgią... :)”³.

Czwarty film Sullivana z tej serii nosi tytuł *Ania z Zielonego Wzgórza: nowy początek*. Ten postrzegam na potrzeby tej pracy odrębnie – tak jak odrębnie postrzegają go odbiorcy. Film miał swoją premierę w 2008 r., nie był więc wydawany na płytach z tygodnikami w Polsce jak poprzednie trzy części. Nie występuje także w fanowskiej Wikipedii Ani z Zielonego Wzgórza. Różni się także ocenami. Podczas gdy pozostałe filmy Sullivana o Ani osiągają na Filmwebie oceny ok. siedmiu gwiazdek na dziesięć, ten zebrał ich niecałe pięć. Ponownie przedstawiona akcja nie stanowi adaptacji powieści Montgomery. Wymieniona została także obsada aktorska. W roli Ani Shirley

¹ <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza-1985-95415/discussion/Nie+ma+nic+lepszego+od+tej+wersji+filmowej+%3A%29,3231899> [dostęp: 29.10.2024].

² <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza-1985-95415/discussion?plusMinus=true&page=3> [dostęp: 29.10.2024].

³ <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza-1985-95415/discussion/Mniam+mniam+%29,205267> [dostęp: 29.10.2024].

występuje Barbara Hershey. Akcja rozpoczyna się w 1945 r. Ania jest już odnoszącą sukcesy pisarką w średnim wieku. Wybiera się na Wyspę Księcia Edwarda z wizytą. Pod wpływem impulsu zgadza się napisać sztukę dla producenta teatralnego. Ma to odciągnąć jej myśli od nadal niepowracającego z wojennej zawieruchy syna. Na Zielonym Wzgórzu pod deskami podłogi znajduje jednak list od swojego zbłąkanego ojca. Ania wraca do wspomnień z okresu przed dotarciem na Zielone Wzgórze. Okazuje się, że po tym, jak jej matka umarła, ojciec ją opuścił. Czas spędzony na Zielonym Wzgórzu staje się okazją do zmierzenia się z przeszłością przed trafieniem do Maryli i Mateusza. O tym filmie w serwisie Filmweb padają mocne słowa: „Dno. I tylko tyle. Nie ma to nic wspólnego z historią Ani. (...) A nawet, jak ktoś proponował na forum, jakby film opisywałby historie innej dziewczynki też byłby słabym filmem. Nie polecam”; „Zgadza się z toba, chociaż tylko «przeleciłam» ten koszmar. Książkę znam «na pamięć» od pierwszej części po ostatnią. To profanacja powieści, na której wychowało się parę pokoleń” (pisownia oryginalna)⁴. Odbiorcy nie uznają tej części za element historii Ani Shirley. W kolejnych wątkach dyskusji na forum Filmweb możemy przeczytać: „Co to ma być! Czytałam i oglądałam «Anię z Zielonego Wzgórza», ten film nie ma z tym nic wspólnego, widziałam kilka scen i nie mam zamiaru dalej tego oglądać”: „Jeśli ktoś jest fanem filmów o Ani, wątpię, żeby ten mu się spodobał. Pomijając fakt, że Anię gra inna aktorka (ciężko się przyzwyczaić, brak jej zresztą tej charyzmy, którą ma Follows), fabuła jest tak naciągana, że boli. Wszystko, czego dowiadujemy się z poprzednich filmów o przejściach Ani przed przybyciem na Zielone Wzgórze, w tej produkcji przedstawione jest jako kłamstwo”⁵.

W *Encyklopedii kina* serial telewizyjny scharakteryzowano jako „utwór fabularny, stanowiący podzieloną na odcinki całość dramatyczną, w której przedstawione są losy zamkniętej grupy bohaterów – pierwszo- i drugoplanowych, wokół której skupiają się postaci

⁴ <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza+nowy+porozumienie-2008-467078/discussion/Dno.,2727616> [dostęp: 29.10.2024].

⁵ <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza+nowy+porozumienie-2008-467078/discussion/Nie+polecam,1313994> [dostęp: 29.10.2024].

epizodyczne. Ich występowanie gwarantuje wrażenie oryginalności fabularnej, w istocie zorganizowanej wokół takiego samego schematu narracyjnego”⁶. Wychodząc od tej definicji, postaram się wykazać aspekty serialności występujące w trzech pierwszych filmach Sullivana o Ani z Zielonego Wzgórza.

Aspektem serialności, który umożliwia postrzeganie trzech pierwszych filmów Sullivana o Ani jako seriali, jest m.in. ich podział na odcinki i części. *Ania z Zielonego Wzgórza* (1985) była emitowana w dwóch epizodach, tak samo jak *Ania z Zielonego Wzgórza: dalsze dzieje* (1987). Podział na części jest charakterystyczny dla seriali i miniserii, gdzie narracja jest rozłożona na kilka odcinków, aby móc dokładnie rozwinąć fabułę i postaci. Według definicji w serwisie Wikipedia⁷ istotą serialu jest udostępnianie go odbiorcom w odcinkach, w regularnych odstępach czasu. Jest to także spójne z definicją Mieczysława Gałuszki, który scharakteryzował serial jako „program telewizyjny o jednolitej akcji, zachowujący ciągłość postaci, tła, akcji, wątków itp., podzielony w sposób mniej lub bardziej mechaniczny na wiele odcinków”⁸. Ponownie przewija się więc aspekt mechanicznego podziału skonstruowanego materiału. Pod tym względem seria o Ani Sullivana na gruncie polskim wpisuje się w kategorię serialu. Była emitowana w telewizji w odcinkach/częściach. Tak też była dystrybuowana w magazynach i czasopismach. W sieci można znaleźć jeszcze wpisy mówiące o tym, że *Ania z Zielonego Wzgórza* z Follows w roli głównej jest miniserialem. We wpisie na stronie pudelek.pl przeczytać możemy: „*Ania z Zielona Wzgórza* doczekała się wielu ekranowych adaptacji. Pomimo upływu czasu niesłabnącą popularnością i uznaniem krytyków cieszy się wyprodukowany w połowie lat 80. miniserial. W tytułową rolę wcieliła się 16-letnia wówczas Megan Follows”⁹. Także informacje zamieszczone w archiwalnym (z 2021 r.)

⁶ T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2023, s. 863.

⁷ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Serial> [dostęp: 29.10.2024].

⁸ M. Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Akademii Medycznej, Łódź 1996, s. 53.

⁹ <https://www.pudelek.pl/jako-dziecko-zagrala-anie-z-zielonego-wzgorza-tak-dzis-wyglada-55-letnia-megan-follows-zdjecia-6950677593320256a> [dostęp: 29.10.2024].

programie telewizyjnym „Teleman” wpisują film Sullivana w kategorię serialu/miniserialu¹⁰. Można to uznać za błąd, któremu sprzyja jednak struktura filmu. Choć filmy były początkowo wyprodukowane jako telewizyjne filmy fabularne, były często emitowane w formie podzielonej na części, co zbliżało je bardziej do formatu miniserialu. Poza tym były także wielokrotnie powtarzane, a kolejne produkcje tworzyły całościową, wieloletnią narrację, co miało szansę wzmocnić ich serialowy charakter. Określenie „miniserial” w kontekście adaptacji *Ani z Zielonego Wzgórza* stosuje również Karolina Gierszewska w swoim tekście *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, pisząc: „Niewykluczone, że optymistyczny w wymowie oryginał literacki oraz najpopularniejsza dotychczas ekranizacja, miniserial w reżyserii Kevina Sullivana (McDougall, Sullivan, 1985) (...)”¹¹.

Fabula przedstawiona w filmach Sullivana jest rozbudowana. Historia Ani rozwija się w trakcie kolejnych produkcji, a widzowie mogą śledzić jej dorastanie, relacje z innymi bohaterami, życie w Avonlea, a później na uniwersytecie i w dorosłości. Obszerność historii oraz czas ich trwania sprawiają, że łatwiej jest się zżyć z bohaterami i zaangażować (także emocjonalnie) w wydarzenia, w których uczestniczą. Przez filmy przewijają się ci sami bohaterowie, co jest charakterystyczne dla seriali, w których kluczowe postacie są konsekwentnie rozwijane w dłuższym okresie. Narracja skoncentrowana jest na bohaterach (przede wszystkim na Ani) i ich osobistych przeżyciach oraz relacjach. Pozwala to na bardziej szczegółowe przedstawienie emocji i trudności, z jakimi muszą się zmierzyć. Wątki związane z dorastaniem Ani, jej relacjami z przyjaciółmi i rodziną rozwijają się na przestrzeni lat. Kluczowy jest w tym kontekście wątek miłosnej relacji między Anią i Gilbertem. Przypomina to strukturę serialu, w którym wątki ciągną się przez wiele odcinków. Każdy z filmów przedstawia oczywiście również samodzielne wydarzenia, ale wszystkie są ze sobą powiązane i budują spójny ciąg narracyjny. Mniejsze, niemal epizodyczne histo-

¹⁰ <https://telemagazyn.pl/ania-z-zielonego-wzgorza/pr/909269> [dostęp: 29.10.2024].

¹¹ K. Gierszewska, *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 71.

rie tworzą większą całość. Poboczne wątki, nawet jeśli są kończone w ramach jednego filmu, stanowią podstawy do dalszych wydarzeń ukazywanych w kolejnych filmach. Takie podejście przypomina seriale, gdzie poszczególne odcinki mogą mieć własne zamknięte fabuły, ale jednocześnie składają się na większą narrację. Sięgając po kolejną część filmu lub film, mamy do czynienia z wyraźną kontynuacją wydarzeń z poprzedniej części. Znajomość poprzednich odcinków jest ważna dla właściwego odnalezienia się w fabule.

Zauważalny jest także rozwój świata przedstawionego. Podobnie jak w serialach filmy te rozwijają i pogłębiają świat przedstawiony. Z każdą kolejną częścią dowiadujemy się więcej o mieszkańcach Avonlea, o ich życiu, problemach i relacjach, co przypomina narrację wieloodcinkowych produkcji, gdzie świat i postacie stopniowo stają się bardziej kompleksowe. Poznajemy więcej szczegółów dotyczących życia w Avonlea, zarówno w kontekście przestrzennym, jak i społecznym. Postacie, miejsca i wątki są stopniowo rozwijane, co sprawia, że filmy te mają strukturę podobną do seriali, gdzie narracja jest rozciągnięta w czasie i opiera się na powolnym, lecz konsekwentnym budowaniu świata i relacji między bohaterami.

Dzięki temu, że Sullivan przedstawia zmiany zachodzące w życiu bohaterów i w samej społeczności Avonlea, widzowie mają możliwość głębszego zaangażowania się w świat przedstawiony, co przypomina długotrwałą więź, jaką zazwyczaj tworzą seriale. Sceny tworzone przez Sullivana nie zostają ograniczone jedynie do losów Ani. Znajduje się czas na poruszanie wątków dotyczących także innych postaci i wydarzeń toczących się w miasteczku. Ukazanie na ekranie takich scen jak organizacja pikników czy festynów buduje wielowarstwowy obraz życia w Avonlea.

Filmy Sullivana rozwijają świat na przestrzeni wielu lat. Charakterystyczny dla seriali wpływ czasu staje się odczuwalny m.in. za sprawą zmian zachodzących w życiu bohaterów. Tym samym na ekranie, obserwować możemy dorastanie Ani. Towarzyszymy jej na ekranie gdy jest uczennicą, gdy staje się młodą kobietą, zakłada rodzinę. Od beztrudnych chwil zabaw po szkolnych lekcjach po rozdzierające serce wojenne sceny. Na ekranie widoczne są także zmiany pokoleniowe.

Maryla starzeje się, Mateusz umiera, a Ania, Diana i Gilbert dorastają, zakładają rodziny i przejmują odpowiedzialność za swoje życie.

Również styl filmowy Kevina Sullivana odznacza się technikami narracyjnymi zbliżonymi do serialowych konwencji. Fabuła nie jest intensywnie skondensowana, co odróżnia filmy Sullivana od typowych filmów fabularnych, w których wydarzenia zostają przedstawione w krótkim czasie. Narracja płynie spokojnie. Jak wspomniałam już wcześniej, dużo uwagi poświęcono bohaterom, którzy zmieniają się emocjonalnie i psychicznie. Ania Shirley przechodzi długotrwałą ewolucję od impulsywnej dziewczynki do dojrzałej, pewnej siebie kobiety. Ta przemiana zajmuje kilka filmów. Tak samo ukazane zostały relacje, o których opowieść nie jest zamykana w jednym filmie. Przyjaźń między Anią i Dianą rozwija się stopniowo, poczynając od wczesnych lat dzieciństwa, przez młodzieńcze problemy, aż po dorosłe życie, mimo że kobiety obierają inną wizję dorosłości.

Sullivan nie unika wprowadzania tzw. długich łuków fabularnych, czyli wątków rozwijających się na przestrzeni wielu odcinków. Najlepszym przykładem jest relacja Ani i Gilberta. Wątek rywalizacji w szkole jest początkowo centralnym elementem ich znajomości. Gilbert podziwia Anię, jednak ona, urażona przez to, że ten ją kiedyś nazwał „marchewką”, przez wiele lat nie chce go zaakceptować. Ich relacja wraz z kolejnymi filmami ewoluuje. Przechodzą od wrogości, przez ostrożną przyjaźń, aż po wzajemne zrozumienie, a na końcu miłość. Na dynamikę ich związku wpływa wiele wydarzeń, które postrzegane pojedynczo i odrębnie nie są niczym wyjątkowym. Przykłady takich wydarzeń to choroba Gilberta oraz decyzja Ani o kontynuowaniu edukacji. Rozwój ich związku przypomina strukturę serialu dramatycznego, w którym romantyczne napięcie budowane jest przez liczne przeszkody i nieporozumienia, rozciągające się na przestrzeni kilku odcinków. Pozwala to budować napięcie stopniowo i sprawia, że widzowie wyczekują ich ostatecznego połączenia. Te nieporozumienia nie są bowiem wyjaśniane na przestrzeni jednego filmu.

Odcinki/części filmów/filmy często kończą się w sposób, który pozostawia widza w niepewności lub buduje napięcie przed kolejnymi wydarzeniami. Chociaż nie są to klasyczne *cliffhanger*y jak w serialach,

gdzie odcinki kończą się w krytycznym momencie, aby podtrzymać zainteresowanie odbiorcy i zmusić go do śledzenia dalszych losów bohaterów, to wiele wątków nie jest zakończonych, ale kontynuowanych w następnych filmach, co zmusza widza do oczekiwania na rozwinięcie sytuacji. Jest to szczególnie widoczne przy podziale filmów na części.

Na koniec warto zwrócić uwagę na intertekstualność, czyli sposób, w jaki filmy Sullivana nawiązują do poprzednich części, a także do samego literackiego pierwowzoru. Kolejne filmy nie są bezpośrednimi adaptacjami konkretnych powieści Montgomery, ale wprowadzają liczne nawiązania do jej książek, dzięki czemu produkcje te stają się bogatsze i pełniejsze dla widza, który zna oryginalną sagę. Podobny zabieg stosowany jest w serialach. Sprawia on, że lojalni widzowie mogą czerpać dodatkową satysfakcję z oglądania, wychwytyjąc subtelne odniesienia do wcześniejszych wydarzeń czy dialogów.

Styl filmowy i narracja w filmach Sullivana mają wyraźne cechy serialowości, które odróżniają te produkcje od klasycznych filmów fabularnych. Stopniowe rozwijanie fabuły i długie luki fabularne pozwalają na pogłębienie relacji między postaciami oraz ich wewnętrznego rozwoju, co daje widzom poczucie zanurzenia w ich życiu na przestrzeni lat. Postrzeganiu tych produkcji jako filmów wykazujących cechy serialności sprzyja także podział na części, kontynuacja historii i rozwój postaci w czasie, wielowątkowa narracja, stopniowe rozwijanie świata przedstawionego, struktury narracyjne, które koncentrują się na rozwoju bohaterów, sposób ich emisji i dystrybucji. Podsumowując, choć filmy Kevina Sullivana o Ani z Zielonego Wzgórza formalnie nie są klasycznym serialem, to wykazują wiele cech, które upodabniają je do tej formy narracyjnej. To długofalowe budowanie historii i świata przedstawionego sprawia, że filmy te mają ogromny emocjonalny wpływ na widzów, którzy żyją z bohaterami i chętnie wracają do tej produkcji na przestrzeni lat, tak jak wraca się do ulubionego serialu.

Filmy o Ani z Zielonego Wzgórza, dzięki swojej długotrwałej obecności w telewizji i na rynku domowej rozrywki, stały się istotną częścią polskiej kultury popularnej. Wielu widzów, którzy po raz pierwszy oglądali te produkcje jako dzieci, wracało do nich później jako dorośli, pokazując je kolejnym pokoleniom. Serialowy charakter

filmów, regularne emisje (szczególnie w okresach świątecznych oraz pasmach kina letniego/wakacyjnego) przyczyniły się do popularności tych adaptacji w Polsce. Co więcej, do dziś są to cenione adaptacje.

Bibliografia

- Lubelski T. (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2023.
- Gałaszka M., *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Akademii Medycznej, Łódź 1996.
- Gierszewska K., *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1.

Źródła internetowe:

- Dyskusje o filmie Ania z Zielonego Wzgórza (1985), <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza-1985-95415> [dostęp: 13.09.2024].
- Dyskusje o filmie Ania z Zielonego Wzgórza: Nowy początek (2008), <https://www.filmweb.pl/film/Ania+z+Zielonego+Wzg%C3%B3rza+nowy+pocz%C4%85tek-2008-467078> [dostęp: 13.09.2024].
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Serial> [dostęp: 13.09.2024].
- <https://telemagazyn.pl/ania-z-zielonego-wzgorza/pr/909269> [dostęp: 13.09.2024].
- Jako dziecko zagrała Anię z Zielonego Wzgórza. Tak dziś wygląda 55-letnia Megan Follows*, <https://www.pudelek.pl/jako-dziecko-zagrała-anie-z-zielonego-wzgorza-tak-dzis-wyglada-55-letnia-megan-follows-zdjecia-6950677593320256a> [dostęp: 13.09.2024].

Streszczenie

Filmy o Ani z Zielonego Wzgórza w reżyserii Kevina Sullivana mogą być postrzegane jako seriale ze względu na ich sposób dystrybucji oraz strukturę narracyjną. Mimo że pierwotnie były to produkcje filmowe, ich podział na odcinki, wielowątkowość i rozwój postaci na przestrzeni lat przypomina formę serialu. Sullivan, uznawany za specjalistę od adaptacji twórczości Lucy Maud Montgomery, stworzył nie tylko wierne ekranizacje powieści, ale również własne wątki, co budziło mieszane reakcje widzów. Filmy Sullivana charakteryzują się głębokim rozwojem postaci, światem przedstawionym i stopniową kontynuacją fabuły, co zbliża je do formatu miniserialu.

Słowa kluczowe: *Ania z Zielonego Wzgórza*, Sullivan, adaptacja filmowa, serialowość

Summary

The Anne of Green Gables films directed by Kevin Sullivan can be seen as series because of their distribution method and narrative structure. Although they were originally film productions, their division into episodes, multithreading and character development over the years resembles the form of a series. Sullivan, considered a specialist in adapting the works of Lucy Maud Montgomery, created not only faithful adaptations of the novel, but also his own plots, which evoked mixed reactions from viewers. Sullivan's films are characterized by deep character development, the world presented and the gradual continuation of the plot, which brings them closer to the miniseries format.

Keywords: *Anne of Green Gables*, Sullivan, film adaptation, TV series

Agnieszka Doda-Wyszyńska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
adod@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0002-4726-5669

Dwa serca w montażu intelektualnym. *Ballada o Januszku (1987)*



Pierwszy odbiór miniseriału pod koniec lat 80.

„Madame Bovary c'est moi!” („Pani Bovary to ja!”) – miał podobno krzyknąć autor powieści *Madame Bovary (Pani Bovary, 1857)*, prawie 40-letni Gustave Flaubert (1821-1880) po jej napisaniu. Ciekawe, czy coś takiego pomyślał 45-letni debiutujący autor *Ballady o Januszku (1979)* Sławomir Łubiński (1934-2023): „Genia Smoliwąs to ja!”.

Nie chodzi o konkretną sytuację bohaterki książki i serialu, raczej o pewien uniwersalny rys charakteru, mianowicie samozakłamanie człowieka. Jeżeli spotykamy człowieka niezakłamanego, to prawdopodobnie nie jest jego naturalny stan, lecz wynik ciężkiej pracy nad sobą, ale to tylko moje spostrzeżenie, którego nie potrafię udowodnić.

Też chciałam krzyknąć po lekturze książki: „Genia Smoliwąs to ja!”. Odkąd obejrzałam ten serial wielokrotnie po 40. roku życia, chciałam też przeczytać książkowy pierwowzór, ale odkładałam to na „późniejsze nigdy”. Nastąpiło to wreszcie na potrzeby tego artykułu. Czułam bowiem, że zabieg reżyserski połączenia dwóch aktorek w jedną postać musi mieć jakieś inne uzasadnienie niż tylko braki kadrowe wśród aktorek polskich w czasie realizacji serialu. Powieść Sławomira Łubińskiego to nie tylko dobra literatura, ale niemalże gotowy scenariusz na serial, w którym następuje wiele zwrotów akcji. Trudno się dziwić, że autor powieści zostaje też współautorem scenariusza, współpracując z Jerzym Janickim – pisarzem, dramaturgiem i scenarzystą, który w latach 1982-87 jest na odpowiednim stanowisku, żeby „pociągnąć temat” jako kierownik literacki zespołu filmowego „Iluzjon”. Reżyser Henryk Bielski też temat adaptacji filmowej powieści Łubińskiego nosi w głowie pięć lat, zanim podejmie się jej realizacji.

Gdy czytamy *Balladę o Januszku*, wchodzimy do głowy kobiety, której los nie rozpieszczał, ale która próbuje wziąć życie we własne ręce. Paradoksalnie, gdy oglądamy serial, czyli jakby życie bohaterki z zewnątrz, też odnosimy wrażenie, że Genia Smoliwąs żyje niezgodnie z własnymi obserwacjami świata i wynikającymi z nich regułami. Przede wszystkim nie wyciąga wniosków z wielokrotnie odkrywanych oszustw własnego syna jedynaka. Najpierw młoda wdowa próbuje bezskutecznie ułożyć sobie życie z mężczyznami, a gdy dorasta jej syn, uzależnia swoje życiowe powodzenie od jego wyborów.

Gdy serial zostaje wyemitowany w 1987 r., wywołuje społeczne poruszenie, raczej negatywne – widzowie nie mogą pogodzić się prezentowanym na ekranie traktowaniem matki. Pierwszy raz widzimy okrucieństwo i to jeszcze naruszające relację matki z synem – archaiczne tabu – w polskim serialu. Jestem wtedy uczennicą liceum, wychowaną na serialach typu *Cztery pancerni i pies* (1966), *Janosik* (1973) czy bardziej życiowym, wielokrotnie przypominanym w latach 80. w telewizji *Daleko od szosy* (1976). Mam za sobą również seriale z za żelaznej kurtyny, takie jak *Pogoda dla bogaczy* (1976), który mogliśmy oglądać jako nieletni w sobotnie wieczory.

Jako kilkunastoletnia wówczas dziewczyna nie mogę pojąć, dlaczego przedstawiono taką historię jak *Ballada o Januszkę*. Dlaczego nakręcono nie tylko film, ale cały serial o tak złym, młodym jak ja człowieku? Przede wszystkim denerwują mnie, wtedy tak myślę, źle zagrane, zbyt prawdziwe główne postaci – matki i syna.

Upadek etosu matki Polki

Czasy rozkwitu PRL nie przypominają czasów nam współczesnych. Między ludźmi króluje komunikacja bezpośrednia, co najwyżej piszą listy i kartki, ale z zachowanych w szufladzie mojej babci ręcznie pisanych kartek dowiadujemy się co najwyżej, jak wyglądało życie codzienne: „Kartofle na parapecie za firanką. Jurek nie zjadaj porcji brata”. Wiele kobiet w latach 50.-80. pracuje na dwa etaty, czasem również zawodowo, wtedy można mówić o trzecim etacie w domu. Prace domowe to zmywanie bez zmywarki, pranie bez pralki, nawet odkurzanie bez odkurzacza, zakupy bez sklepów wielobranżowych, wymagające stania w kolejkach po każdą rzecz osobno. Wszystkie te codzienne czynności dzisiaj potraktowane byłyby jako nie lada wyzwanie. Umęczeni ludzie wloką się do domów zatłoczonymi środkami komunikacji miejskiej, po drodze kobiety poszukują czegoś na obiad, aby przede wszystkim było na tyle pożywne, żeby można nakarmić całą rodzinę. Wiele kobiet po wojnie, jak moja babcia, jest samotnymi, pracującymi na okrągło matkami. Dzieci wychowują się same, czasami są doglądane przez babkę czy sąsiadkę po szkole, a często biegają samopas i raczej nie są aniołami. Tyle że nie mogą się pochwalić swoimi przygodami i wybrykami w mediach społecznościowych. Jest tyle samo nieudanych małżeństw co dzisiaj, tym bardziej, że są zawierane w krótkim momencie młodości, czyli ok. 20. roku życia. Współczesne rozciągnięcie czasu młodości do 40. roku życia ma swoje społeczne i kulturowe konsekwencje.

Małżeństwa są wtedy trwalsze, co nie znaczy, że szczęśliwsze. Gdy pojawiają się na świecie dzieci i dodatkowe obowiązki, nikt nie myśli o rozwodzie i nie narzeka na swój los, nie zważa na brak uczucia, przy-

jaźni, nie mówiąc o braku jakichś wspólnych zainteresowań. Na takie „fanaberie” nikt nie ma czasu. Większość walczy o ekonomiczną poprawę losu. Można to osiągnąć cwaniactwem i znajomościami, ale dla zwykłych ludzi droga jest jedna: ciężka fizyczna praca. Dlatego być może moja babka, gdy dowiaduje się, że jej syn, a mój ojciec, w latach 50. zdaje z powodzeniem egzamin do liceum plastycznego w Poznaniu, przepisuje go tego samego dnia do szkoły zawodowej, bo marzy jej się, żeby syn został elektrykiem. Matka wie w tamtych czasach lepiej, co dobre dla jej dzieci.

Wdowa Genia Smoliwąs – fikcyjna bohaterka *Ballady o Januszk* – najpierw ok. 30-letnia, na końcu historii ok. 50-letnia – jest przede wszystkim samotną, ciężko pracującą matką, najpierw jako sprzątaczką w fabryce, potem jako kucharka, dodatkowo dorabia sobie, sprząając po domach. Mąż zginął w Oświęcimiu, gdy ona jeszcze była w ciąży z tytułowym Januszkiem. Syn sprawia kłopoty już jako kilkuletni chłopak (w tej roli Michał Szymczyk), nie chce chodzić do szkoły, przebywa w towarzystwie chuliganów, w końcu trafia do poprawczaka (już w tej roli pojawia się Jarosław Góral). Po próbie ucieczki krnąbrny jednak trafia do zakładu o zaostrozonym rygorze, czyli prawdziwego więzienia. Zaślepiona w swej matczynej miłości kobieta czeka na swojego syna i marzy o ich wspólnym, lepszym losie, a więc również coraz bardziej się dla tego marzenia poświęca.

Mamy tu przedstawienie zła, którego sprawcą dla pierwszych widzów *Ballady...* jest oczywiście Januszek. Dla współczesnych, zwłaszcza dla tych, którzy sięgnęli po książkę, współwinna jest w równym stopniu jego matka. Januszek oszukuje matkę, a matka nie chce widzieć tej hipokryzji. Przy słowach „Ja tam się na świat nie prosiłem”¹ czujemy, jak jej serce rozsypuje się w proch. Mimo wielokrotnych porażek wychowawczych ogrom zła tkwiący w synu dociera do jej świadomości w krótkich, rzadkich chwilach i natychmiast zostaje zapomniany, zagłuszony nowymi złudzeniami.

Bohaterka jest typową marzycielką. Zamiast zmagać się krok po kroku z tym, co nie idzie po jej myśli – z przeszkodami życiowy-

¹ S. Łubiński, *Ballada o Januszk*, PIW, Warszawa 1979, s. 272.

mi (np. by doskonalić się zawodowo, na co ma w młodszym okresie duże szanse, zadbać o zdrowie; nawet syna na pewnym etapie wystarczyłoby przykładowo ukarać) – eskaluje swoje marzenia i przerzuca odpowiedzialność za niemożność ich realizacji na innych, a także na instytucje. Na przykład pociesza się podczas pobytu syna w poprawczaku, że wreszcie ktoś go wychowa, naprawi, skoro ani ona, ani szkoła tego nie uczyniły. Że na pewno tam, w poprawczaku, trafi na dobrych, odpowiedzialnych ludzi, innych niż ci, przed którymi ona nie potrafiła go ochronić na wolności. Nie tylko wychowają jej syna, ale jeszcze nauczą zawodu. Gdy trzeba, to winą za swoje nieudane życie obarcza samego Boga, który – jej zdaniem – nie zwraca na nią dostatecznej uwagi.

Tylko po co ja miałam myśleć o Bogu i o jego Boskich prawach i nakazaniach dla człowieka? W nich tak samo jak w prawach ludzkich wszystko jest po to, żeby karę udawać, a nie, kiedy trzeba, ochraniać przed głupotą².

Bogu zawracać głowę swoimi codziennymi, małymi sprawami nie wypada. Tak myślą ludzie, którzy często fałszywą pokorą próbują uzasadnić stawianie się w jego roli. To inni są źli, głupi, inni są winni tego, że świat nie wygląda jak „najlepszy ze światów”.

Etos matki Polki, pełnej poświęcenia i rezygnującej z siebie, upada w późnych latach 80. wraz z ekonomiczną poprawą życia w naszym kraju. Etosy nie upadają tylko z powodu niedostosowania do nowych czasów, ale także z powodu przeniesienia społecznej uwagi na inne aspekty życia. Przede wszystkim na przełomie lat 80. i 90. podnosi się stopa życiowa Polaków i poszerza powszechna wiedza psychologiczna, chociażby przez dostęp do kolorowej prasy z różnego rodzaju poradami. Uczymy się, na czym polegają mechanizmy manipulacji, żeby jej używać, ale też żeby umieć się przed nią bronić.

Dzisiaj, w XXI w., bardzo dużo wiemy o procesach uzależnień, o psychologicznych błędnych kołach, o psychopatach i wampirach energetycznych. Film Bielskiego ukazuje to z zimną precyzją i roz-

² Ibidem, s. 259.

grywa w czasie. Pozwala zrozumieć, jak działają takie mechanizmy, i odczuć, że nikt nie jest od nich całkowicie wolny ani całkowicie na nie odporny.

G jak Genia i moskiewska szkoła filmowa

Reżyser Henryk Bielski (ur. 1935) mówi, że nie od razu podjął się realizacji serialu. Zwłaszcza z obsadzeniem głównych ról – matki i syna – miał problem, nie tylko dlatego, że trudno było mu dobrać aktorów do postaci, ale – jak sam wspomina w programie śniadaniowym – te aktorki, które „uniosłyby” rolę, nie mogły jej w tamtym momencie przyjąć³. Wtedy pomyślał o aktorce z Rosji, którą można zdubbingować. Gdy pojawiła się Lidija Fiedosiejewa-Szukszyna (ur. 1938), niemalże jednocześnie wyłowiono spośród uczniów filmówek studenta z Wrocławia, Jarosława Górala (ur. 1964), który o rolę rywalizował z kolegą z roku Mirosławem Baką (ur. 1963), grającym w *Balladzie...* niesforne go kolegę Januszka, Staśka Wątrobę. Co ciekawe, w tym samym roku Mirosław Baka zagrał rolę młodego zabójcy w *Krótkim filmie o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego i ta rola nie przekreśliła jego filmowej kariery, tak jak rola Januszka przekreśliła karierę Jarosławowi Góralowi. Czy stało się tak dlatego, że Baka był lepszym aktorem, a Kieślowski reżyserem, czy raczej dlatego, że temat *Ballady o Januszku* naruszył największe tabu w polskiej kulturze (mit poświęcającej się matki)? Dyskusje trwają do dziś.

Góral gra wyśmienie, trochę jak „naturaśczyk”, co akurat w przypadku tego filmu jest podwójnym atutem, bo widz musi uwierzyć, że ten człowiek nie gra złego, lecz jest zły naprawdę. O tym, że aktorski eksperyment się udał, świadczy wiele wydarzeń, które spotykają aktora, gdy serial zaczyna być emitowany.

Zabieg scalenia dwóch aktorek (polski dubbing należy do Krystyny Królównej, 1939-2022) w jedną postać moim zdaniem świetnie oddaje

³ Pytanie na śniadanie Extra, *Szlakiem polskich seriali: Ballada o Januszku* (6 kwietnia 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=Ruh0vPIgkFE> [dostęp: 20.07.2024]

niespójność Geni Smoliwąs, która we własnej głowie jest zupełnie kimś innym niż w życiu.

Marek Chojnacki twierdzi, że film zawdzięcza swoje walory nie grze aktorskiej, lecz temu, że reżyser serialu wywodzi się

z klasycznej kinematografii szkoły moskiewskiej, której główny teoretyk Siergiej Eisenstein stawiał na iluzję gry stwarzanej poprzez techniki odpowiedniego montażu filmowego. I tak jest w tymże serialu. Dajemy się zasugerować, że aktorka radziecka gra, podczas gdy jej nieruchoma twarz przed kamerą nic nie musi robić, ponieważ chwilę temu Januszek powrócił z motywem chronicznego pastwienia się. W związku z tym – jeśli dobrze pamiętam – w całym serialu nie ma sekwencji, o której moglibyśmy powiedzieć, że jest przykładem pojawiania się, zanikania lub przemiany jakichś emocji. Jest to aria na jednej strunie G jak Genia⁴.

Utwór, do którego nawiązuje Chojnacki, to *Aria na strunie G* Jana Sebastiana Bacha. Ta część Suity orkiestrowej D-dur nr 3 należy do najczęściej wykonywanych i najbardziej popularnych utworów w kulturze, np. została wykorzystana w ścieżce dźwiękowej do *Adwokata diabła* (reż. Taylor Hackford, 1997). Nazwę aria zawdzięcza niemieckiemu skrzypkowi Augustowi Wilhelmjowi, który zaaranżował ją tylko na dwa instrumenty: skrzypce i fortepian, a wykonując utwór, grał go tylko na jednej strunie swoich skrzypiec – strunie G. Stało się to możliwe, gdy przetransponował tonację arii z D-dur na C-dur i obniżył o oktawę.

Zestawienie dokonane przez Marka Chojnackiego: Geni i *Arii na strunę G* według mnie świetnie podkreśla świadomie przeprowadzony zabieg reżyserski połączenia dwóch aktorek w jednej postaci.

Siergieja Eisensteina (1898-1948) powszechnie uważa się za geniusza kina i odkrywcę szeregu form montażu filmowego. Filmy radzieckiej szkoły montażu cechuje większa średnia liczba ujęć, a montaż nie jest ściśle podporządkowany opowiadaniu historii. Montowane sekwencje często stanowią rodzaj metafory. Nad swoją koncepcją sztuki filmowej

⁴ Wymiana zdań na Facebooku z M. Chojnackim (jego artykuł znajduje się w niniejszej książce).

Eisenstein pracował ćwierć wieku, wyróżnił kilka rodzajów montażu, m.in. montaż intelektualny – ostateczny efekt rozwoju montażu tonalnego, w którym występuje nie nadton emocjonalny, a intelektualny właśnie. Koncepcje gry aktorskiej w radzieckiej szkole są różne, ale wydaje się, że rzeczywiście Bielski korzysta tu też z Eisensteinowskiej zasady typużu, według której aktor nie musi być profesjonalistą, lecz jego wygląd powinien oddawać stereotypową wizję człowieka przynależnego danej klasie społecznej. Z regułą typużu nie zgadzają się zwolennicy metody Stanisławskiego, składającej całą odpowiedzialność za postać na barki aktora.

Eisenstein poszukiwał ogólnych, tzw. strukturalnych praw rządzących sztuką, film nie musiał zachowywać spójności narracji, kadr nie był „cegiełką” montażu, a raczej równorzędnym elementem konfliktu. Z dwóch skonfrontowanych ze sobą ujęć wyciągany jest „trzeci sens” – widzowi przekazywane jest pojęcie abstrakcyjne, niemożliwe do ukazania w pojedynczym kadrze filmowym.

Główna para – postaci matki i syna – zagrana jest przez aktorów, którzy pojawiają się tylko w tym jednym polskim serialu. Nie możemy porównać odegranych postaci z ich innymi rolami. Fiedosiejewej-Szuczyny w polskich filmach, poza tym jednym, nie ma, można jej karierę śledzić w filmach radzieckich/rosyjskich, a Jarosław Góral na długie lata porzucił zawód aktora po nieprzyjemnościach, jakie spotkały go od widzów podczas pierwszej emisji serialu.

Zabieg połączenia dwóch aktorek w jedną postać, być może wynikający z braku dostępności aktorek polskich, uważam za główny powód tego, że wartość serialu *Ballada o Januszk* rośnie, nie maleje. Staje się on złotą monetą pośród zwykłych monet o określonej wartości. Na razie nie znam osób, które przeszłyby drogę odwrotną niż moja w lekturze tego serialu, czyli pod wpływem wielokrotnego obejrzenia go przestałyby go doceniać.

Nadzieja umiera ostatnia, czyli Genia w sanatorium

Pod kątem montażowym najbardziej lubię w 8-odcinkowym miniseriale odcinek 5 (zatytułowany *Widoczek z Ciechocinka*), a raczej

drugą jego część, gdy Genia wyjeżdża do słynnego sanatorium. Nie ma tej opowieści w książce, jest tylko krótko wspomniane, że wyjeżdżała w celach leczniczych podczas pobytu Januszka w więzieniu. W epizodzie uzdrowskim mamy kilka postaci „dodatkowych”, których nie ma w książkowym pierwowzorze, na czele z kuracjuszem Bronisławem Sitkowskim (rewelacyjna rola Bronisława Pawlika), zafascynowanym nie tylko zaradnością Geni, ale przede wszystkim jej urodą⁵ i podejściem do życia, które wydaje się pogodzeniem z jego różnymi aspektami, ale także zawiera dużą dozę kobiecego ciepła. Pan Bronisław proponuje jej najpierw wspólne zamieszkanie i zarządzanie domowym gospodarstwem, a w kolejnym odcinku przyjeżdża do Smoliwosowej z obrączkami, by zaproponować małżeństwo. Ona odpowiada: „Panie Sitkowski, jak mi Bóg pozwoli chodzić tymi chorymi nogami po świecie, będę chodzić koło syna, takie jest prawo i psi obowiązek matki” (odc. 6).

W Ciechocinku (odc. 5, przez resztę widzów oceniany na portalu filmweb.pl raczej niżej niż pozostałe) otwiera się znowu brama nadziei na lepsze życie. Przede wszystkim pałacowe warunki dla uzdrawiającego odpoczynku i sympatyczny kuracjusz, z lekką demencją, ale bardzo bogaty i szarmancki, samotny, mieszkający w Warszawie sam w wielkim, 160-metrowym domu z tarasem, a teraz spędzający czas z Genią, sprawiają, że bohaterka znowu ośmiela się marzyć. Na pierwszy plan wysuwają się jednak marzenia o polepszeniu sytuacji życiowej syna.

Pan Bronisław – przedstawiciel zupełnie nieznanego jej świata literatury – opowiada, że przychodził do niego sam Wańkowicz, żeby mu wydano książkę, a z kolei do jego ojca przychodził sam Żeromski. „Okładka to przepustka książki do wieczności” – mówi. Ona nie przyznaje się od razu, że ledwo pisze i że ma syna w więzieniu, ale podpytuje introligatora: „A pan nie potrzebuje czeladnika, żeby go roboty nauczyć?”. On na to: „A ten znajomy kocha książki?”. Genia: „Nooo, więcej za muzyką jest”. Pan Bronisław ma jednak słabe strony, które skutkują małymi nieszczęściami, a z tymi Smoliwosowa radzi sobie świetnie.

⁵ Jest to specyficznie ukazane w momentach, gdy Genia odwrócona tyłem sprząta podłogę na kolanach. Co ciekawe, w tej samej pozycji, gdy schyla się po obrączkę, zostaje ostatecznie przez pana Bronisława porzucona w odc. 6.

Nie wiadomo, co myśli Genia, gdy introligator proponuje jej zarządzanie swoim domem i przyjaźń, nie przeraża go informacja o synu, gdy Smoliwłasowa czuje wreszcie potrzebę powiedzenia całej prawdy o sobie. W historię otwartą na nowe możliwości, podczas gdy Genia prasuje sukienkę na taneczną imprezę zamykającą turnus w Ciechocinku, do pokoju wkracza młoda sprzątaczką sanatoryjna (w tej roli Tatiana Sosna-Sarno), która uświadamia Geni, że nie jest pierwszą fascynacją introligatora: „Najpierw tu przyjeżdżał do naszej Tereski. Ona mówi: ożeń się ze mną. To się tylko śmiał” – opowiada, dając do zrozumienia, że takich jak Genia kobiet jest w życiu introligatora wiele.

Tę samą sprzątaczkę, już w zupełnie innym stroju, matka Januszka spotyka pod koniec odcinka 7. Kobieta, z przewieszonym przez wspaniale skrojony kostium symbolem ówczesnej elegancji i statusu – srebrnym lisem, informuje Genię, że pan Bronisław zmarł pół roku temu, i pokazuje jej jego zdjęcia na tle, które bohaterka pamięta – to warszawski piękny dom z tarasem. Najbardziej bolesne dla Geni jest chyba jednak to – przynajmniej ja tak myślę, bo po twarzy Fiedosiejewej-Szukszyny tego nie widać – że z eleganckiego fiata 125p rozlega się głos mężczyzny niewiele młodszego od Januszka, który przywołuje matkę. „To jest mój syn z pierwszego małżeństwa” – informuje szykowna wdowa po panu Sitkowskim.

To, że widz musi włożyć myśli i uczucia w aktorkę, zgodne jest z Barthesowskim postulatem prymatu „pojmowania nad przeżywaniem” w dobrze skonstruowanym obrazie-analogii, który ma nas zatrzymać raczej w myśleniu i osądzeniu, niż pośpieszać.

Trzeci sens – gwarancja wolności

Także w opinii potocznej uważa się, w sposób niezbyt jasny, że obraz w imię pewnej mitycznej idei życia stawia opór sensowi: jest re-reprezentacją, tzn. właściwie wskrzeszeniem [*résurrection*], a jak wiadomo, pojmowane jest wrogiem przeżywanego. Tak więc z dwóch stron analogia odczuwana bywa jako sens

ubogi: jedni uważają, że wobec języka obraz jest systemem prymitywnym, drudzy, że niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu. Jednakże nawet – i zwłaszcza – jeśli obraz jest g r a n i c ą sensu, to pozwala on powrócić do prawdziwej ontologii znaczenia⁶.

Ontologia znaczenia to wskazanie, że symboliczny wymiar języka, mimo że możemy mieć poczucie jego prostoty czy nawet ubóstwa, ma moc kreacji świata na równi z kreacją biologiczną czy fizyczną. Obraz stanowi, zdaniem francuskiego semiologa, granicę sensu, zatrzymuje nas w interpretacji i pozwala wybrać inny jej kierunek.

Wielokrotnie rekonstruowano Barthowską koncepcję „trzeciego sensu”, który wyróżnił trzy poziomy znaczeniowe: informacyjny (służący przede wszystkim komunikacji), symboliczny (ukazujący znaczenie) i poziom pewnej potencjonalności, na którym znajduje się zarówno mit, jak i film, w każdym razie obraz. Trzeci sens jest otwarty, ale nie w sposób dowolny. W Barthesowskiej koncepcji fotografii odpowiednikiem trzeciego sensu w filmie mogłoby być tzw. *punctum* – miejsce, które z jakichś nieokreślonych powodów przyciąga uwagę widza. *Punctum* to „TO” miejsce na obrazie, które większość po prostu wskazuje jako przyciągające wzrok, niekoniecznie zamierzone przez autora jako miejsce pełne znaczenia.

Przełom lat 60. i 70. XX w. w humanistyce rozgrywa się pod hasłem poststrukturalistycznej rewolty przeciw tradycyjnym modelom interpretacji. Można powiedzieć, że francuska koncepcja semiotyczna jest wreszcie w stanie nadażyć za radziecką rewolucją obrazu z lat 20. XX w., na czele której stoi Eisenstein. Obie te teorie wskazują obszar znajdujący się „pomiędzy”, miejsce niepewności, ale też wolności. Wolność interpretacji zawieszona jest pomiędzy interpretowanym przedmiotem (np. fikcją literacką) a interpretującym podmiotem, czyli widzom lub czytelnikiem, który może znaleźć własny klucz do symbolicznego zamka. „Trzeci sens” to świadomość, że zawsze można coś zrozumieć inaczej. To coś, czego nie można nauczyć, można tylko zwrócić na to komuś uwagę. To miejsce niezgody, ale i wolności.

⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/3, s. 289.

Oddajmy na chwilę głos Geni Smoliwąs, jak ona widzi ewentualną możliwość wolności interpretacji, wolności myślenia:

I nie każdy też powinien mieć dostęp do wszystkich książek. A tylko do takich, które do poziomu jego umysłu i wieku pasują oraz fachu, do którego został przyuczony. Wtedy i porządek byłby na świecie, mniej oszukaństwa i przestępstwa. Nie wiem tylko, czemu władza przed wydaniem lub też sprzedażą książki temu czy innemu obywatelowi z narodu w papiery jego i dokumenty nie zajrzy, dowiadując się, czy książka, za którą się łapie, jest odpowiednia do zawodu i poziomu jego umysłu. To samo można powiedzieć o telewizji, co nieraz tylko jad rozsiewa i niedobrą zachętę. Gdyby to tylko ode mnie zależało, zaraz bym zaprowadziła takie prawo, żeby narodowi bez potrzeby rozumu nie mącić, a tylko nauczać uczciwości, spokojnej pracy i miłości do ślubnej żony, pod takim warunkiem, żeby nie była z niej wredna żoźła o charakterze nie nadającym się do wspólnego życia⁷.

Dla matki Januszka „trzeci sens” jest zbyt niebezpieczny, aby oddawać tę drogę wolności myślenia byle komu. Trzeba raczej tę drogę zabezpieczyć, ukrywać przed ludźmi. Znamy takie pragnienia „matkowania” całemu światu, cenzury? Są one charakterystyczne dla systemów totalitarnych. O tym dziwnym zagrożeniu pisał sam Roland Barthes tak: „wszelki język jest porządkowaniem, a porządkowanie jest opresyjne”⁸. Sam język upraszcza i porządkuje nam rzeczywistość, żebyśmy w swoim myśleniu zbyt wolni nie byli.

Słowa Geni pochodzą z powieści. Myśli i uczuć Geni filmowej nie możemy do końca odkryć, zwłaszcza na tak głębokim filozoficznym poziomie. Niespójność głównej bohaterki *Ballady o Januszku*, z którą ona sama walczy poprzez samozakłamanie, moim zdaniem świetnie oddaje reżyserski zabieg zbudowania postaci z dwóch aktorek, ale dwa żywe serca generujące sprzeczne pragnienia należą do jednej, fikcyjnej na szczęście, matki.

⁷ S. Łubiński, *Ballada o Januszku*, s. 180-181.

⁸ R. Barthes, *Wykład*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 5/47, s. 10.

Czy można się radykalnie zmienić? Podsumowanie

W wersji literackiej Januszek jest zły, to matka chce go widzieć inaczej, dawać mu nieustannie szansę. Wchodzimy do jej głowy i jej współczujemy lub ganimy ją za naiwność. W wersji filmowej Januszek wielokrotnie oszukuje widza, chcemy mu wierzyć, gdy pełen entuzjazmu okazuje matce czułość i planuje zmienić swoje życie. Wierzmy, że tym razem mu się to uda. Nawet gdy filmowa matka traci nadzieję, co następuje chyba dopiero w ostatnim (ósmym) odcinku miniserialu, gdy Januszek wraca z festiwalu w Kołobrzegu, przywożąc ze sobą dziewczynę. Znowu niespodziewanie pojawia się perspektywa zmiany. Zwłaszcza gdy na scenę wkraczają bogaci rodzice dziewczyny, widz może pomyśleć, że Januszek, który zaznał biedy i wypełnionego błędami wychowania, może teraz, gdy natrafi na „normalną” rodzinę, sam taką stworzyć. Postać ojca dziewczyny, wspaniale zagrana przez Wiesława Drzewicza, który wydaje się cieszyć z przyszęłego zięcia, to brakujący element bajki o Kopciuszku. Zamożny warszawski krawiec skłania młodego grajka do ślubu z córką jedynaczką. Wydaje się, że do matki przyszęłego królewicza uśmiechnęło się szczęście, nawet jeśli ona sama w nie już trochę nie wierzy. Wreszcie jej syn ma mieć prawdziwy dom i rodzinę. Prawdopodobnie z powodu amplitudy uczuciowej, a nie dlatego, że zamyka historię, ostatni odcinek serialu został na Filmwebie oceniony najwyżej.

Egzystencjalne pytanie wynikające z przedstawionej historii brzmi: czy człowiek może się diametralnie zmienić? Co jest potrzebne dla radykalnej zmiany na dobre? Jest to pytanie o możliwość tzw. resocjalizacji czy reedukacji. Każda zmiana jest wypracowywana w długotrwałym procesie wychowawczym albo po prostu życiowym, ale często rozpoczyna się od jakiegoś jednego wydarzenia, które daje niezapomniany impuls, uruchamia ciąg kolejnych wydarzeń. Widz może sobie zadać pytanie: czy takie wydarzenie musi być bardzo przełomowe, jak ślub czy śmierć? Czy wystarczy jakieś wydarzenie drobne?

Jest wiele momentów w wersji filmowej, które wydają się generować rzeczywistą nadzieję na poprawę losu nie tylko Geni, ale i Januszka. W powieści syn od początku zdaje sobie sprawę, że „musi grać na siebie”. Może spowodowane jest to doświadczeniami dzieciństwa, gdy

matka próbuje znaleźć mężczyznę swojego życia w miejsce zmarłego w obozie męża i ojca Januszka. Może złe traktowanie matki przez syna spowodowane jest jej niską pozycją społeczną, którą obserwuje Januszek, spędzając czas ze swoimi kolegami mającymi dwoje rodziców, i przynajmniej jedno z nich na bardziej wykwalifikowanym stanowisku zawodowym niż to, które zajmuje Genia – kucharka i sprzątaczką.

Obserwujemy u głównej pary bohaterów zanik granic między rolami społecznymi, rodzinnymi, obowiązkami i przywilejami wynikającymi z tych ról. Taki system ról społecznych opisany został w tzw. Karpmanowskim trójkącie dramatycznym. Trójkąt ten powoduje ściśle zmieszanie ról wybawcy, prześladowcy i ofiary, że bardzo trudno z niego wyjść. Złożony jest z trzech ról komunikacyjnych, stanowiących niebezpieczną psychologicznie grę tylko z powodu czerpania tzw. dodatkowych korzyści z odgrywania konkretnej roli, co następuje z powodu szybkości zmiany roli, a co dalej z tego wynika, z powodu zmieszania ról. Brzegowe role to: prześladowca i ofiara. Same role nie muszą być wartościowane, ponieważ mogą wynikać z jakiejś obiektywnej sytuacji, w której znajdują się osoby. Mogą to być role, na które się godzimy lub które wybieramy, aby osiągnąć jakiś cel, np. aby przestać być ofiarą lub prześladowcą, albo wiecznym mediatorem, pomocnikiem, który czerpie przyjemność z pomagania innym, a nawet z bycia niedocenianym, byle tylko nie pomóc realnie samemu sobie.

Jedynym zwycięzcą w trójkącie dramatycznym według Stephena Karpmana jest ten, kto wychodzi z toksycznej gry. Przez pozostałych w trójkącie jest on zawsze odbierany jako prześladowca, bo przestaje się tłumaczyć przed pozostającymi w grze uczestnikami dyskursu. Ale warunkiem wyjścia z toksycznej relacji nie jest bycie prześladowcą, tylko, paradoksalnie, zerwanie z rolą, zanim komuś stanie się rzeczywista krzywda.

Bibliografia

- Barthes R., *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/3, 289-302.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

- Barthes R., *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971 nr 11.
- Barthes R., *Wykład*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 5 (47), 9-29.
- Karpman S., *Fairy tales and script drama analysis*. „Transactional Analysis Bulletin” 1969, vol. 7(26).
- Łubiński S., *Ballada o Januszku*, PIW, Warszawa 1979.

Streszczenie

Ballada o Januszku to ośmioodcinkowy polski miniserial, który powstał na kanwie powieści pod tym samym tytułem. Główne postaci to matka i syn, a ich życie to pasmo porażek wychowawczych. Jest to pierwszy polski serial, który spotkał się z tak wielką negatywną reakcją widzów w latach 80. XX w., że aktor grający główną postać musiał zrezygnować z aktorstwa.

Słowa kluczowe: *Ballada o Januszku*, Bielski, matka, montaż intelektualny, trzeci sens

Summary

The Ballad of Janusz is an eight-episode Polish miniseries based on the novel of the same title. The main characters are a mother and a son, and their lives are a series of failures in upbringing. This is the first Polish film that in the 1980s met with such a negative reaction from viewers that the actor playing the main character had to give up acting.

Keywords: *The Ballad of Janusz*, Bielski, mother, intellectual montage, third sense

Martyna Pożusińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

marpoz3@st.amu.edu.pl

studentka kulturoznawstwa

ORCID: 0009-0004-1945-3461



Pytanie o dialog formy i treści, czyli interakcję między medium i artystyczną wizją w serialu *Twin Peaks* (1990-1991, 2017)

Opera mydlana i kicz – eksploracja zasłony

Twin Peaks stanowiło pod wieloma względami projekt przełomowy – dość powiedzieć, że David Lynch zdołał najbardziej komercyjny, wyszydzany, splewany schematyzmem, sztywno skodyfikowany i kiczowaty gatunek telewizyjny, jakim jest opera mydlana, uczynić wehikułem dla eksploracji najbardziej radykalnych motywów, tropów i pytań, wokół których przez dekady działalności artystycznej orbitowała jego niejasna i niepokojąca twórczość. Kiedy na początku lat 90. podczas jednego z wywiadów został zapytany, czy *Twin Peaks* jest parodią opery

mydlanej, jednoznacznie zaprzeczył: „Nie, nie, nie, nie, nie. To opera mydlana. Opery mydlane wyrastają z życia, a ponieważ kontynuują historie, możesz wejść głębiej w życie bohaterów”¹. Mark Frost, współscenarzysta serialu, zwracał uwagę na to, że *Twin Peaks* miało tchnąć nowe życie w gatunek opery mydlanej, tak jak serial *Hill Street Blues* zdołał odnowić serial policyjny². W rozmowach dotyczących epizodu współpracy z telewizją Lynch przyznawał, że pomimo pewnych ograniczeń narzucanych przez telewizję był zaskoczony tym, jak rozległa była przestrzeń swobody, którą otrzymał: „Bardzo rzadko zdarzało się żeby ktoś nam mówił – tego nie możecie zrobić”³. Zapytany o różnicę między kręceniem filmu i serialu telewizyjnego odpowiedział, że nie dostrzega żadnej, aż do momentu dystrybucji⁴. Nawet instrument kontroli, jakim jest cenzura, który mógłby się wydawać dla artysty czymś absolutnie nieakceptowalnym, nie stanowił czynnika zaprzeczającego szansę na artykulację autorskiej wizji:

W *Miasteczku Twin Peaks* pojawiały się bardzo dziwne i brutalne sceny, które przeszły. Jeśli nie będą one całkiem standardowe, przesłizgną się, chociaż to właśnie te “niezupełnie standardowe” sytuacje mogą sprawić, że film staje się jeszcze bardziej przerażający i niepokojący; to takie sytuacje dla których cenzura nie ma określenia. Nie ma ich w instrukcjach, więc przedostają się na ekran⁵.

Ponadto Lynch podkreślał wysoki standard strony technicznej – serial nagrany został na taśmie filmowej, a montaż i mikswanie przebiegały w standardzie kinowym⁶. Jednocześnie reżyser nie ukrywał

¹ <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/24/-sp-david-lynch-laura-palmer-twin-peaks-unseen-fire-walk-with-me> [dostęp: 25.08.2024].

² M. Chion, *David Lynch*, British Film Institute, London 1995, s. 102.

³ D. Lynch, *David Lynch: rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Axis Mundi, Warszawa 2017, s. 242.

⁴ M. Chion, *David Lynch*, s. 104.

⁵ D. Lynch, *David Lynch: rozmowy*, s. 242.

⁶ D. Lynch, *Widzę siebie*, tłum. B. Kosecka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 195.

frustracji wynikającej ze specyfiki funkcjonowania samego medium, w ramach którego na pewnym etapie sprawczość twórcy zostaje ograniczona, a sam projekt podporządkowany dynamice rynkowej (według Lyncha tym, co ostatecznie zniszczyło serial, była zmiana czasu emisji i odgórny nakaz przedwczesnego ujawnienia zabójcy Laury Palmer⁷):

Na przykład cokolwiek spróbowałbym zrobić podczas montażu dźwięku, i tak nigdy nie brzmiało to dobrze w telewizji. Mieliśmy do dyspozycji wspaniałe miksery (...). Ale reklamy, które są zawsze dziesięć decybeli głośniejsze (...), rozłamują na cząstki cały spektakl (...). Mały dwunastominutowy segment, potem reklama, dwunastominutowy segment, potem następna reklama (...). Byliśmy już bardzo blisko znakomitej jakości, pięknych obrazów, które mogły być transmitowane w domu (...). Przecież musi istnieć możliwość oferowania ludziom, siedzącym w swoich domach, większej szansy wkroczenia do tego snu, tylko że telewizja istnieje jedynie po to, by sprzedawać towary⁸.

Oczywiste zdumienie mógł wzbudzać fakt, że reżyser mający do tej pory w swoim dorobku tak niezwykle dzieła jak *Eraserhead* czy *Blue Velvet* zdecydował się na wybór jednej z bardziej ograniczonych, stylizowanych i odpornych na artystyczne eksperymenty konwencji (jak się niespodziewanie okazało, jedynie pozornie). Lata 80. były okresem, kiedy opery mydlane cieszyły się wśród amerykańskich widzów ogromną popularnością, jednocześnie będąc gatunkiem pogardzanym – produkcje tego typu opierały się na bardzo silnej konwencjonalizacji, potrafiły być do granic wytrzymałości melodramatyczne, sentymentalne, rozhisteryzowane, zazwyczaj opowiadały o życiu rodzinnym często rozchwianych emocjonalnie bohaterów, o konfliktach i intrygach, w jakie się wikłali, ponadto pod względem strukturalnym opery mydlane uzależnione były silnie od tak zwanych cliffhangerów, a więc stosowanych na końcu odcinka strategicznych cięć akcji, utrzymujących widzów w napięciu i rozbudzających pragnienie nieustannego

⁷ D. Lynch, *David Lynch: rozmowy*, s. 245.

⁸ *Ibidem*, s. 238.

śledzenia rozwoju zdarzeń⁹. Co niezwykle w przypadku Lyncha, to fakt, że rzeczywiście *Twin Peaks* wykazuje szereg cech, które z powodzeniem można by przypisać typowej operze mydlanej – sam początek serialu otwiera sentymentalna czołówka ze słowikiem i kompozycją Angelo Badalamentiego, bohaterami produkcji są członkowie lokalnej społeczności małego miasteczka, których z pozoru sielankowe życie nieustannie podkopywane jest przez wszechobecne konflikty i intrygi: trefne interesy właściciela hotelu (czerpiącego pokątnie zyski z działalności domu publicznego i kasyna) prowadzą nas wprost do intryg knutych przez bezwzględną właścicielkę tartaku, tradycyjny model amerykańskiej rodziny przywiązanej do konserwatywnych wartości rozbijany jest przez serie zdrad i romansów przybierających dramatyczny obrót, pojawia się problem handlu narkotykami i nastoletniej prostytucji. Mamy więc do czynienia z zalewem obrazów nasyconych przeteatralizowaną dramaturgią, które jawnie czerpią z rażących kiczem mydlanooperowych tropów – a jednak Lynchowi udaje się tę, jak mogłoby się wydawać, zupełnie sztywną i niepodatną na wszelkie autorskie ingerencje, do granic możliwości zbanalizowaną telewizyjną konwencję twórczo przetworzyć, jednocześnie nigdy nie posuwając się do cynicznej eksploatacji. Lynch nie stawia się ponad konwencją opery mydlanej, nie wyszydza jej i nie poniża – co najwyżej umieści jako stały element serialu, stanowiący rodzaj autokomentarza, czule żartobliwy *running joke* w postaci motywu oglądania przez bohaterów fikcyjnej opery mydlanej (*Invitation to love*), która jest mydlana do potęgi, tym samym dowodząc, że jako twórca wykonuje podwójny ruch, pozostając w konwencji, ale jednocześnie ją przekraczając, utożsamiając się z gatunkiem do jego granic, żeby w następnym kroku wykonać względem niego gest absolutnie wywrotowy. Jak mi się wydaje, podkopujący konwencję gest nie jest zależny wyłącznie od autorskiej ingerencji reżysera, pewna potencjalność musiała zawierać się już w samym gatunku posiadającym czułe punkty, do tej pory nieeksplorowane – mam w tym wypadku na myśli fakt, że traktowane z pobłażliwością opery mydlane, określane często jako tzw. gatunek kobiecy, dotyczyły rzeczywistości „małoformatowej”, prywatnej, rodzinnej, abstrahującej

⁹ <https://serialowy.pl/slownik/serialowy-slownik-czym-jest-cliffhanger-15257/> [dostęp: 25.08.2024].

od problemów wielkiej skali. W związku z tym z jednej strony mogły podlegać deprecjacji ze względu na pewną ograniczoność, ksbność i krótkowzroczność perspektywy, z drugiej jednak strony część badaczek, wyciągając konsekwencje z hasła „osobiste jest polityczne”, zaczęła coraz pilniej przyglądać się konstrukcjom życia osobistego prezentowanym w ramach rzeczywistości mydlanych oper. Opery mydlane, dowartościowując codzienność, podnosiły kwestie, które przez długi czas funkcjonowały jako zjawiska życia prywatnego (często tabuizowane) i pozostawały nieobecne w ramach dyskursu publicznego, uznawane z jednej strony za zbyt trywialne i błahe, z drugiej za zbyt osobiste i wstydlive¹⁰. Z jednej strony podział na „męskie” i „kobiece” gatunki telewizyjne wytwarza ryzyko esencjalizacji, z drugiej strony taki rodzaj kwalifikacji pozwala jednocześnie na zwrócenie po raz kolejny uwagi na fakt, że dominujący, domyślnie wyżej wartościowany przekaz wysuwający roszczenia do uniwersalizmu jest tak naprawdę artykulacją partykularnej perspektywy (w tym wypadku męskiej). W kontekście podziału na „męską” i „kobiecą” telewizję John Fiske zauważa, że „męskie” gatunki telewizyjne są mniej polisemiczne, narracje w męskich gatunkach są zazwyczaj zamknięte i posiadają wyraźny punkt kulminacyjny w każdym odcinku, „co sprawia, że znaczenie jest w większym stopniu poddane kontroli nadawczej; rozwiązanie fabuły przychodzi w określonym momencie i przynosi precyzyjne wyjaśnienie całej sytuacji”¹¹. Inaczej jest w przypadku tekstów oper mydlanych, gdzie obecne stają się tzw. zakłócenia bez rozwiązania, wytwarzające otwartość w tekście, tym samym pozwalając na lekturę zarówno zgodną ze status quo, jak i je podkopującą¹².

¹⁰ K. Sikorska, „Kobiece” gatunki telewizyjne. *Geneza i kulturowe przeobrażenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 160, 201-202. (Analogicznie pomyślny chociażby o relacji mikrohistorii do tradycyjnej historiografii, która zamiast badać wielkoskalowe procesy historyczne, przygląda się temu, co ograniczone czasowo i przestrzennie, co związane z codziennością, a w związku z tym marginalizowane przez dominujący dyskurs. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ostatnim fenomenem na polskim rynku wydawniczym stała się książka *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, tematyzująca codzienną rzeczywistość wiejskich kobiet.)

¹¹ Ibidem, s. 204.

¹² Ibidem.

Powracając do samego *Twin Peaks*, Lynch przyjmuje zestaw mydlanooperowych tropów z dobrodziejstwem inwentarza – dowartościowuje margines, biorąc na warsztat prowincjonalne miasteczko ze wszystkimi jego małomiasteczkowymi problemami, w centrum zdarzeń lokując rodzinną tragedię, a tak naprawdę koszmar młodej kobiety, przez lata padającej ofiarą ojca kazirodcy. Lynch posuwa się jednak dalej, bowiem tam, gdzie opera mydlana wytwarza konflikt, by często efekciarsko bić pianę z mydlin, reżyser zaczyna drażnić i wwierca się w ranę tak głęboko, że zaraz znajdziemy się albo jak Dorotka po drugiej stronie tęczy, albo jak Alicja po drugiej stronie lustra – w każdym razie w jakiejś niesamowitej nadrzeczywistości, której nie można wypowiedzieć, ale którą można wyśnić. Tańczący karzeł może mówić tylko podwójnie zniekształconą mową pełną zagadek i szyfrów, a sam Czerwony Pokój, stanowiący drugą płaszczyznę zdarzeń, funkcjonuje jak jeden wielki kalambur lub rebus, nieprzezroczyste, zniekształcone medium, stanowiące ukrytą podszewkę codziennej małomiasteczkowej rzeczywistości. Jeżeli opera mydlana w materiale tkanej przez siebie fikcji instrumentalnie wytwarza rozdarcia, momenty kryzysowe, punkty załamania tylko po to, by w następnym kroku gładko się po ich powierzchni prześlizgnąć lub co gorsza zasklepić ranę prowizorycznym opatrunkiem z kojącej serii domykających, kiczowatych obrazów, to wyjątkowość projektu Lyncha polega m.in. na tym, że nie pozwala on na powierzchowne przejście od przestrzeni niespójności do obietnicy błogiego scalenia. Dzieje się coś dokładnie przeciwnego – rana i opatrunek zostają ukazane jako względem siebie rozłączne, fantazmatyczna przesłona spełniająca funkcję opatrunku stopniowo zaczyna odrywać się od maskowanej przez siebie traumy, tracąc swoją funkcjonalność poprzez doprowadzenie własnej logiki do granic, kicz zaczyna krzyczeć sztucznością, ukazując płonność i fałszywość swoich reparacyjnych roszczeń. Nawet (a być może szczególnie) w momentach, w których zapewnia się nas o ostatecznym osiągnięciu utęsknionej pełni, obietnica finalnego pojednania sabotuje samą siebie. Wystarczy przypomnieć sobie zakończenie *Blue Velvet*, w którym sen Sandy (Laura Dern) o rudzikach pokonujących mrok i przywracających miłość zyskuje materialną artykulację w ostatniej scenie – zamiast tysięcy ptaków pojawia się sztuczny, wykonujący

osobliwie mechaniczne ruchy rudzika, ukazany w groteskowy sposób podczas jedzenia robaka. Kicz wytwarza pewien rodzaj dysonansu, przez swoją jaskrawość ewokuje niewspółmierność zachodzącą między tym, co jako traumatyczne wytwarza rozziw, a wszelkimi praktykami scalającymi, usiłującymi zanegować istnienie niemożliwej do zasklepienia rany. Jak zauważa Žižek, w twórczości Lyncha jest coś z ducha prerafaelickiego – prerafaelici stanowili w historii sztuki „paradoksalny, graniczny przypadek awangardy zachodzącej na kicz”¹³. Za przykład posłużyć mogą prerafaelickie obrazy Williama Holmana Hunta, mające dwa wymiary: oficjalny (idylliczny, cukierkowy, dotyczący treści religijnych) i ukryty (odsyłający do pewnego naddatku związanego z obecnością niepokojącej rozkoszy – „nazbyt żywa paleta czerwieni i zieleni barwi cały obraz odpychającą tonacją, tak jakbyśmy mieli do czynienia ze zgniłą, przejrzalą naturą (...), erotyzm promieniujący z obrazu jest wilgotny, niezdrowy, przeniknięty zgnilizną śmierci”¹⁴). Właśnie na takiej bliskiej prerafaelickiej estetyce niewspółmierności opiera się zdaniem Žižka ontologia obrazu filmowego Lyncha, ukazująca „niezgodność między rzeczywistością obserwowaną z bezpiecznej odległości a absolutną bliskością Realnego”¹⁵.

Eksploracja medium opery mydlanej pozwoliła, jak sądzę, na zanurzenie się w pełni w dynamice reparacyjnego pragnienia, ponieważ to w jej silnie skodyfikowanych prawidłach najbardziej wyraziście uwidocznia się potrzeba przeżycia za pośrednictwem bohatera, angażującego emocjonalnie, burzliwego, a jednocześnie możliwego do zalecenia/przewyciężenia dramatu. W Lynchowskiej wizji próżno jednak szukać realizacji obietnicy pojednania – gdy już wydaje się, że zagadka staje się możliwa do rozwiązania, traumę można wymazać, a przeszłość odkupić, to właśnie w tym momencie rzeczywistość rozszczepia się, mnożą się sobowtóry postaci i światów, przypominające o tym, co ze sobą niepogodzone, o odszczepionych, zmiennokształtnych, widmowo obecnych resztkach, które z im większą siłą i determinacją atakowane

¹³ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobiecie i przyczynowości*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2022, s. 219.

¹⁴ Ibidem, s. 220.

¹⁵ Ibidem, s. 221.

są w celu ostatecznej eliminacji, z tym większym impetem powracają (w jeszcze bardziej rozplenionej, chaotycznej, niemożliwej do zmapowania postaci – ten aspekt serii staje się szczególnie widoczny w sezonie z 2017 r.). O ile serial z lat 1990-1991 pozwolił dotknąć tkaniny fantazmatycznej zasłony, która, jak sądzę, pełniła podwójną funkcję, pozwalając na zbliżenie się do rany przy jednoczesnym zachowaniu dystansu (w pewnym sensie jak skóra, która jest zarówno barierą, jak i warstwą przepuszczalną), to nakręcony w 1992 r. prequel *Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną* wykonuje gest jeszcze bardziej radykalny, ostatecznie odzierając traumatyczną rzeczywistość z zapośredniczającego koszmar ekranu. Dowodem ostatecznego zerwania zasłony jest chociażby sposób ukazania śmierci samej Laury – jak zauważa Michel Chion, śmierci Laury są tak naprawdę dwie¹⁶: zabicie przez ojca Laury jej kuzynki-sobowtóra, które ukazane zostaje w serialu jako forma zapośredniczenia horroru brutalnego zabójstwa Laury przez ojca (z którym skonfrontowani zostajemy dopiero w filmie).

Film – rozbitcie ekranu, czyli zerwanie zasłony

Słowo „ekran” zawiera w sobie pewną dwoistość – z jednej strony rozumiemy je zazwyczaj jako płaszczyznę, na której wyświetlona zostaje jakaś treść, umożliwiając nam wniknięcie w inną rzeczywistość, przekroczenie pewnej granicy, z drugiej jednak strony pierwotne konotacje ekranu odsyłały niegdyś raczej do funkcji ochronnych i separacyjnych, wytwarzających granicę, a nie ją znoszących:

W wieku szesnastym, i prawdopodobnie również wcześniej używano go w odniesieniu do „urządzenia do osłonięcia przed gorącym ogniem lub przeciągiem powietrza”. (...) Poza naturalnymi elementami, miały zapewnić ochronę przed „jakimkolwiek innym niebezpieczeństwem czy przykrością, może też służyć jako schronienie przed obserwacją, kryjówka, osłona przed cudzym wzrokiem, lub bezpieczne prywatne zacisze”

¹⁶ M. Chion, *David Lynch*, s. 114.

(...). Chroniący od gorąca, zimna czy natrętnego spojrzenia, ekran był przede wszystkim widziany jako powierzchnia chroniąca osobę poprzez tworzenie bariery wobec czegoś nieprzyjemnego lub zagrażającego¹⁷

Otwarcie filmu zbiegające się z napisami początkowymi to scena rozbicia ekranu, mająca miejsce w momencie zabójstwa, którego Leland Palmer (ojciec Laury) dokonuje na Teresie Banks. Sam akt rozbicia ekranu powinniśmy traktować, jak mi się wydaje, jako antycypację wkroczenia w nowy typ relacji ze światem przedstawionym – konfrontacja z koszmarem Laury Palmer dokona się tym razem frontalnie. Przede wszystkim rozbita zostaje fikcyjna konstrukcja, która do tej pory rządziła wyobraźnią Laury – dziewczyna konfrontuje się z faktem, że jej oprawcą nie jest wcale wyhalucynowany Bob, a własny ojciec (podczas sceny gwałtu Laura w pewnym momencie zamiast twarzy Boba widzi twarz swojego ojca). Do tej pory fantazja o opętaniu Lelanda przez Boba umożliwiała tematyzację wątku kazirodzkiego w sposób, który nie konfrontuje bezpośrednio widza z otchłanią horroru Laury. W filmie ekran zostaje rozbity, po kolei zrywane zostają także kolejne zasłony obecne w serialu. W związku z tym relacja między serialem z lat 90. a filmowym prequelem jawi się jako antytetyczna – cały lukrowany mydlanooperowy sztafaż upada, pozostawiając rzeczywistość przeraźliwie wypląszczoną, indyferentną, zimną, jednym słowem zupełnie ogołoconą. Nie dziwi więc fakt, że odbiór filmu okazał się bardzo chłodny (był jedną z gorszych premier w historii festiwalu w Cannes, a Quentin Tarantino po seansie filmu nie szczędził pod adresem Lyncha niewybrednych słów krytyki¹⁸). Świat przedstawiony w filmie jest skrajnie antypatyczny, a jednocześnie sobowtórski względem świata przedstawionego w serialu, jest jego dublerem z odwróconym znakiem. Jak zauważa Michel Chion:

Serial jest częścią filmu, tylko wywróconą na lewą stronę, jak można się spodziewać po specyficznym poczuciu humoru i cha-

¹⁷ http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html [dostęp: 25.08.2024].

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QGDY4QlcjLA> [dostęp: 25.08.2024].

rakterystycznej logice Lyncha. Zwłaszcza w pierwszej części prologu wszystkie aspekty Twin Peaks zostają odwrócone. O ile śmierć Laury rodzi nadmiar uczuć i wspomnień, o tyle śmierć Teresy nawet nie zaczyna wytwarzać jej obrazu. Umarła nieznana, wobec całkowitej obojętności, a teraz już jej nie ma. Agent Desmond również jest anty-Cooperem: pozbawiony jakiegokolwiek osobowości, całkowicie powściągliwy, on również znika jak cień. Deer Meadow, miejsce śledztwa, to kolejne miasteczko na północnym zachodzie z kawiarnią, posterunkiem policji i zwłokami – ale (...) jest absolutną negacją Twin Peaks, anty-Twin Peaks. Po pierwsze, jest tak niegościnne, jak jego pierwowzór był gościnny. Tam, gdzie Dale Cooper, niczym homerycki Odyseusz, martwił się o znalezienie przyjemnego hotelu i zakończenie pierwszego dnia w wygodnym łóżku, w Deer Meadow Chet Desmond i Sam Stanley nie mogą nawet zasnąć. W Twin Peaks restauracja serwowała pyszne ciasta, za to w mrocznym lokalu Irene w Deer Meadow nie podaje się żadnych specjalności. Czy w Twin Peaks jest duży hotel z dobrymi, ciepłymi pokojami? W Deer Meadow zostaje nam pokazany niekomfortowy, rozpadający się park kempingowy (...). Szyryf Truman jest przyjazny i współpracuje z FBI, podczas gdy w Deer Meadow szyryf jest wrogo nastawiony. Biuro w Twin Peaks jest otwarte dzień i noc, podczas gdy w Deer Meadow zamykane jest o 4:30. Zresztą scena, w której Desmond i Stanley przybywają do biura, jest dosłownym odwróceniem tej z Twin Peaks: recepcjonistka, która chichocze i nie podnosi wzroku znad książki, jest oczywistym przeciwieństwem rozmownej, uroczej Lucy Moran¹⁹.

Kluczowy wydaje się sposób przedstawienia postaci Laury Palmer, która będąc wielką nieobecną serialu, paradoksalnie staje się w nim w widmowy sposób nadobecna – pojawia się w snach, wizjach, fantazjach, zeznaniach, we wspomnieniach, w zapisach w dziennikach, protokołach i na taśmach, zawsze jednak jako enigmatyczny, niedosięgly obiekt, który uwodząc swoją zagadkowością, nieustannie wymyka się wszelkim próbom pochwycenia jej w sposób pozwalający na obiektywi-

¹⁹ M. Chion, *David Lynch*, British Film Institute, s.148.

zujące usensownienie przerażającej chaotyczności jej działań. Z poszukiwaniem prawdy o Laurze Palmer jest trochę tak jak z poszukiwaniem prawdy o Charlesie Fosterze Kanie – jej podmiotowa nieobecność w serialu skutkuje proliferacją serii wypreparowanych i wyosobnionych względem siebie obrazów z drugiej ręki, z konieczności spowitych fantazyjnymi zasłonami. Mamy więc zalew fantazji, w których Laura jest perfekcyjną *prom queen* z amerykańskiego liceum, dziewczyną-trofeum, której portret z kroniki szkolnej znajduje się za licealną gablotą tuż obok pucharów i medali, jest sympatyczną dziewczyną z sąsiedztwa i serdeczną przyjaciółką, czułą ukochaną, intrygującą pacjentką fascynującą ekscentrycznego psychiatrę itd. Jak zauważa Chion, *Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną* jest „prawdziwie hojnym projektem, ponieważ zagłębia się w postać, która po swojej śmierci, służyła innym jako podpora (prop) dla własnych fantazji i wyobrażeń”²⁰. Jak pisze dalej:

Niektórzy krytycy ironizowali na temat tej panienci w skarpetkach do kostek, która oczywiście nie była Marilyn Monroe ani Gene Tierney, ale na jakiej podstawie założyli, że Lynch chciał *femme fatale*, *wampa*, skoro film jasno pokazuje, że wcale tego nie chciał. Laura Palmer, ujmująca, zdezorientowana młoda dziewczyna, jest fatalna tylko dla siebie. (...) Jest także matczyną, współczującą dziewczyną (...). To nie przypadek, że kiedy Dale Cooper ma wizję przyszłej ofiary, wyobraża ją sobie „przygotowującą ogromną ilość jedzenia”, ponieważ rozwozi posiłki. Laura Palmer jest opiekuńczą, troskliwą matką. Rola Sheryl Lee jest przytłaczająca, ponieważ łączy wszystkie kobiety w jednym obrazie: normalną kobietę, ale także kobietę-dziecko, młodą licealistkę, nierządnicę i dobrą przyjaciółkę, matkę²¹.

Tę myśl rozwija także Todd McGowan, zauważając, że figura Laury Palmer jest w stanie uchwycić iluzoryczność odrębnych tożsamości, ponieważ każda z nich momentalnie podkopana zostaje przez swoje przeciwieństwo: „W pewnym sensie posiadanie zbyt wielu tożsamości

²⁰ Ibidem, s. 145.

²¹ Ibidem, s. 156.

pozwała jej na istnienie bez tożsamości²². Naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy jest fakt, że samo pojęcie tożsamości ulega rozbięciu, a widz skonfrontowany zostaje z podmiotową pustką Laury Palmer:

Kulturowa fantazja otaczająca kogoś takiego jak Laura Palmer opiera się na wyobrażeniu o jej wewnętrznym bogactwie. Fantazjują o niej kobiety i mężczyźni, ponieważ wydaje się być perfekcyjną kobietą uosabiającą sekretną wiedzę o ostatecznej rozkoszy (*mysterious knowledge of the ultimate enjoyment*). Ale pod tym obrazem perfekcji *Ogniu krocze ze mną* ujawnia nie tylko wybrakowanie rzeczywistości, ale przede wszystkim pustkę²³.

Jeżeli Laura jest jakąś tożsamością, to jest to paradoksalna tożsamość przeciwieństw, w jednej osobie kompilując to, co w ramach męskiej fantazji pozostaje odseparowane – podstawową osią przeciwieństw są figury niewinnej dziewicy i przesyconej niebezpieczną seksualnością kobiety, których Lynch tym razem nie przedstawia rozłącznie (jak w przypadku opozycji Dorothy Vallens i Sandy w *Blue Velvet*):

Przez zjednoczenie tych dwóch, przez przedstawienie tożsamości dziewicy i nierządnic, Lynch złącza w jedno dwa odrębne światy fantazji z *Blue Velvet* – fantazji stabilizującej i zagrażającej. Rezultatem jest obiekt fantazji, który staje się destabilizujący dla każdego kto go napotka, o tyle o ile nie może pozostać sprowadzony do żadnej z dwóch pozycji. (...) To rozpoznanie, którego patriarchalna ideologia nie jest w stanie tolerować: zobaczyć tożsamość tych dwóch figur to zobaczyć nieczystość w najwyższej czystości i vice versa. Strukturalnie dziewica i nierządnicza zajmują to samo miejsce, a fantazje angażujące jedną zawsze zakładają istnienie w tle drugiej. Nie chodzi po prostu o to, że dziewicę można rozpoznać tylko dzięki skonstrastowaniu jej z nierządnicą (choć jest też i tak), a raczej o to, że można rozkoszować się fantazją o dziewicy tylko, gdy wyobrażenie o tym, że tak naprawdę jest nierządnicą po cichu

²² T. McGowan, *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York 2007, s. 132.

²³ Ibidem, s. 133.

tej fantazji towarzyszy – to samo tyczy się fantazji o nierządniczy. Nawet w fantazmatycznej rzeczywistości rozkosz pozostaje uzależniona od wyobrażenia o czymś znajdującym się pod samym obiektem – jego ukrytym sekrecie. W tym sensie fantazja, tak jak jej zazwyczaj doświadczamy, nie ujawnia sekretów, a podtrzymuje je przez rozdawanie się w ideał i koszmar, każdy ukrywający swoje przeciwieństwo pod spodem²⁴.

Serial. Powrót czy seria powrotów? Powrotów czego?

Tym, co odróżnia zarówno *Ogniu krocze ze mną*, jak i *Twin Peaks: The Return* od serialu z lat 90., a jednocześnie wskazuje na wzajemne podobieństwo tych dwóch projektów do siebie, jest, jak mi się wydaje, eksploracja zapaści dychotomii podmiotowo-przedmiotowej, uderzenie w obraz odseparowanych od siebie samozawartych filarów, a więc biernej ofiary-obiektu i sprawczego detektywa-podmiotu. W filmie *Laura* – obiekt zyskuje rodzaj otchłannej podmiotowości, przemawia własnym głosem, niespójnym i rozedrganym. *Laura* to w pewnym sensie pustka produkująca nadmiar, który ma ją zapełnić, to niekończące się poszukiwanie leku – począwszy od dobroczynności (*Meals on Wheels*), przez narkotyki, kochanków, prostytutkę, a w końcu sny o wybawcy, agencie Cooperze. Z kolei w serialu z 2017 r. to niespójność agenta Coopera poddana zostaje prześwietleniu. Aspekt ambiwalentnej pozycji detektywa Lynch podejmował już w *Blue Velvet*, w którym (także grany przez Kyle'a MacLachlana) młody i niewinny Jeffrey Beaumont, prowadząc na własną rękę śledztwo w sprawie Dorothy Vallens, ukazany zostaje jako voyeur i kochanek Dorothy (Isabella Rossellini). Niewinny detektyw powodowany pragnieniem poznania prawdy i wybawienia Dorothy wcale nie jest taki niewinny – w jednej ze scen zdegenerowany Frank Booth (Dennis Hopper), a więc oprawca Dorothy, mówi do Jeffreya: „Jesteś taki jak ja” (w filmie pojawia się też ujęcie, w którym Frank całuje Jeffreya, rozmazując czerwoną pomadkę na jego twarzy). Gdy Sandy mówi Jeffreyowi, że nie wie, czy jest

²⁴ Ibidem, s. 134-135.

detektywem, czy zbrojcem, Jeffrey odpowiada: „wkrótce oboje się przekonamy”. W *Twin Peaks: The Return* to właśnie drugi filar serialu, a więc detektyw-wybawca, poddany zostaje krytyce. W ostatniej scenie opery mydlanej widzimy, że Cooper opętany został przez Boba, a więc ucieleśnienie zła; w 2017 r. dowiadujemy się z kolei, że podczas gdy jedna część Coopera została uwięziona w Czarnej Chacie, druga część, opętana przez Boba, po wydostaniu się z Czarnej Chaty i zastąpieniu „prawdziwego” Coopera wyprodukowała sobowtóra, niejakiego Dougiego Jonesa, w celu zabezpieczenia się przed powrotem do Czarnej Chaty, kiedy „prawdziwy” Cooper powróci po 25 latach. Nie chcąc wnikać w meandry fabuły (dokładne przesłedzenie Lynchowskich zawłości każdorazowo stanowi dla mnie wyzwanie, niezależnie od liczby seansów), chciałabym skupić się tylko na dwóch zająbiających się wątkach: pragnieniu wybawienia Laury Palmer (i związanym z nim wysiłkiem odkupienia czasu) oraz inwazji sobowtórów.

Fantazja ustrukturyzowana wokół pragnienia wybawienia kobiety wielokrotnie poddawana była przez Lyncha bliskiemu oglądowi – przypomnijmy sobie relacje głównych bohaterów *Blue Velvet*, *Mulholland Drive* czy *Zagubionej autostrady*. Podstawową matrycą fantazji jest zaś fantazja o udanym, dopełniającym związku płciowym (pomyślmy o scalających zakończeniach komedii romantycznych)²⁵. W *Zagubionej autostradzie* przejście od rzeczywistości pragnienia do rzeczywistości fantazji pozwalało na zmianę statusu obiektu – od niemożliwego (bohater nie jest w stanie rozwiązać zagadki pragnienia kobiety) do zakazanego (pożądana kobieta jest kobietą groźnego gangstera)²⁶. Jednocześnie w Lynchowskich uniwersach podążenie za logiką fantazji konsekwentnie aż do samego końca powoduje jej rozpad:

Choć fantazja konstruuje świat pełni i obecności nie może przekształcić obiektu pragnienia w obiekt obecny, nie niszczyć tym samym jego statusu jako upragnionego. Gdy obiekt ów faktycznie pojawia się w fantazji, staje się objet petit a, który

²⁵ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. J. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 249.

²⁶ Ibidem, s. 253.

rozrywa tkankę fantazmatycznego świata. (...) W tym punkcie kino przecięcia oferuje nam możliwość utożsamienia się z nicością obiektu i momentem klęski związku płciowego²⁷.

W serialu z 2017 r. jeszcze silniej niż w filmie wprzęgnięci zostajemy w dynamikę fantazji o ostatecznym wybawieniu Laury Palmer, epizodyczna struktura narracji wzmacnia nasze zaangażowanie – czekamy, aż agent Cooper nareszcie wydostanie się z Czarnej Chaty, pokona swojego demonicznego sobowtóra i uratuje Laurę. Lynch umiejętnie manipuluje czasem, nie dostarczając nam tego, czego chcemy, rozciągając go przez wprowadzenie punktów retardacji w postaci epizodów, takich jak wątek Dougiego Jonesa (inspirację stanowiła postać upośledzonego ogrodnika z filmu *Wystarczy być*²⁸), które wytwarzając frustrującą barierę, jednocześnie trzymają nas w nieustannym napięciu. Powrót do struktury serii, tym razem już nie w konwencji opery mydlanej, pozwolił na intensywniejszą eksplorację relacji pragnienia i fantazji – z odcinka na odcinek widz śledzi nie tylko rozwój samej akcji, ale także aktywność własnej wyobraźni, której wytwory samorzutnie projektuje na oglądane obrazy i luki między nimi (serial emitowany był w cotygodniowych odcinkach, inaczej niż wiele współczesnych produkcji przeznaczonych do natychmiastowego *binge-watchingu*). Chcemy powrotu Coopera, czekamy na niego z wytęsknieniem, czujemy ulgę, gdy się pojawia, ale ostatecznie przekonujemy się, że jego powrót jako wybawiciela jest równoznaczny z rozdarciem rany na nowo. Synonimem porażki wybawicielskiego przedsięwzięcia staje się proliferacja sobowtórskich rzeczywistości – wysiłek uratowania Laury prowadzi do powtórzenia traumy, za każdym razem przybierającej postać jeszcze bardziej skomplikowaną. Po powrocie Coopera rzeczywistość zamiast stać się lepsza, staje się gorsza – Cooper, cofając się w czasie, by uratować Laurę, doprowadza do jeszcze większego koszmaru, otwierając kolejną alternatywną sobowtórską czasoprzestrzeń. W czym tkwi więc błąd Coopera? Cooper wierzy, że jest w stanie wyeliminować traumę jako taką, pozbyć się konstytutywnego dla podmiotu braku –

²⁷ Ibidem, s. 255.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=gzDBFeaNFSA> [dostęp: 25.08.2024]

a wyeliminować brak to tyle co zanegować podmiotowość, w efekcie doprowadzając paradoksalnie do wzmocnienia traumy²⁹. Serialową artykulacją powtarzającej się w zmiennych postaciach traumy jest motyw sobowtóra, a więc paradoksalnego tworu, który jest jednocześnie tym samym i innym, jest materializacją powtórzenia tego samego z pewnym różnicującym naddatkiem. Na czym polega traumatyczność spotkania z sobowtorem? Według Mladena Dolara sobowtór jest lustrzanym odbiciem, które zawiera w sobie obiekt małe a, będąc tym samym czymś przeciwnym wobec fazy lustra, w ramach której obiekt małe a zostaje wyłączony z lustrzanego odbicia:

dostęp do wyobrażonej rzeczywistości, do świata, w którym można się rozpoznać i z którym można się zapoznać, możliwy jest tylko pod warunkiem utraty, „wypadnięcia” *obiekty małe a*. To właśnie utrata obiektu małe a otwiera „obiektywną” rzeczywistość, możliwość relacji podmiot-przedmiot, ale ponieważ jego utrata jest warunkiem jakiegokolwiek wiedzy o „obiektywnej” rzeczywistości, sam nie może stać się przedmiotem wiedzy³⁰.

Destruktywność spotkania z sobowtorem polega więc na tym, że jest on mną z naddatkiem, w postaci paradoksalnego obiektu, będącego „ekskrementalną resztką” i „czystym brakiem, pustką, wokół której krąży pragnienie i która jako taka je powoduje”³¹. Spotkanie z sobowtorem jest więc traumatycznym spotkaniem z paradoksalną współobecnością braku i nadmiaru w sercu podmiotowości. Cooper, dążąc do zanegowania braku, doprowadza do jego powrotu w jeszcze bardziej spotworniałej postaci.

²⁹ T. McGowan, *Waiting for Agent Cooper: the ends of fantasy in Twin Peaks: The Return*, [w:] *Freud/Lynch: Behind the Curtain*, red. J. Ruers, S. Mariani, Oxfordshire, Phoenix 2023, s. 135.

³⁰ M. Dolar, „*Będę przy Tobie w Twoją noc poślubną*”: *Lacan i Niesamowite*, tłum. K. Rapacki, „wunderBlock. Psychoanaliza i Filozofia”, 2022, nr 1, s. 39.

³¹ S. Žižek, *Metastazy...*, s. 347.

Bibliografia

- Chion M., *David Lynch*, British Film Institute, London 1995.
- Dolar M., „Będę przy Tobie w Twoją noc poślubną”: *Lacan i Niesamowite*, tłum. K. Rapacki, „wunderBlock. Psychoanaliza i Filozofia” 2022, nr 1.
- Lynch D., *David Lynch: rozmowy*, tłum. M. Berowski, M. Szelichowska, Axis Mundi, Warszawa 2017.
- Lynch D., *Widzę siebie*, tłum. B. Kosecka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. J. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- McGowan T., *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, 2007.
- McGowan T., *Waiting for Agent Cooper: the ends of fantasy in Twin Peaks: The Return*, w: *Freud/Lynch: Behind the Curtain*, red. J. Ruers, S. Marianski, Oxfordshire: Phoenix 2023.
- Sikorska K., „Kobiece” *gatunki telewizyjne. Geneza i kulturowe przeobrażenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.
- Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobiecie i przyczynowości*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2022.

Filmografia:

- Blue Velvet*, reż. David Lynch, 1986.
- Eraserhead*, reż. David Lynch, 1977.
- Mulholland Drive*, reż. David Lynch, 2001.
- Twin Peaks*, reż. David Lynch, Mark Frost, 1990-1991.
- Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną*, reż. David Lynch, 1992.
- Twin Peaks: The Return*, reż. David Lynch, 2017.
- Wystarczy być*, reż. Hal Ashby, 1979.
- Zagubiona autostrada*, reż. David Lynch, 1997.

Źródła internetowe:

- <https://www.youtube.com/watch?v=QGDY4QlcjLA> [dostęp: 25.08.2024].
- <https://www.theguardian.com/film/2014/jul/24/-sp-david-lynch-laura-palmer-twin-peaks-unseen-fire-walk-with-me> [dostęp: 25.08.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=gzdBFeaNFSA> [dostęp: 25.08.2024].

<https://serialowy.pl/slownik/serialowy-slownik-czym-jest-cliffhanger-15257/>
[dostęp: 25.08.2024].

http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html [dostęp: 25.08.2024].

Streszczenie

W tekście podjęłam próbę zastanowienia się nad relacją zachodzącą między nośnikiem treści artystycznej (operą mydlaną, filmem i serialem) a autorską wizją, unaoczniającą się w wyrazisty sposób na przykładzie fenomenu Lynchowskiego uniwersum *Twin Peaks*. Zaczynając od gatunku, jakim jest opera mydlana, staram się wykazać, że konstytutywne dla niej kiczowate klisze, a także koncentracja na tym, co prywatne i należące do sfery codzienności, mogą zostać zaprzęgnięte do subwersywnych celów. Sposób ramowania rzeczywistości w filmowym prequelu *Twin Peaks: Ogniu krocze ze mną* postrzegam jako wyciągnięcie radykalnych konsekwencji z wątków obecnych w serialu, dokonujące się za pośrednictwem negacji estetyki opery mydlanej. Z kolei serial *Twin Peaks: The Return* (estetycznie zdecydowanie bliższy prequelowi niż operze mydlanej), powracając do epizodycznej, otwartej struktury narracyjnej, pozwala na wprawienie w ruch pragnienia widza, a także eksplorację traumatycznych powrotów tego samego uobecniającego się w zmienionej formie, zyskując wyrazistą artykulację w postaci sobowtórów.

Słowa kluczowe: *Twin Peaks*, Lynch, serial, ekran, fantazja, opera mydlana

Summary

In this text, I have attempted to reflect on the relationship between the carrier of artistic content (soap opera, film and television series) and the author's vision, vividly demonstrated on the example of the

phenomenon of Lynch's *Twin Peaks* universe. Beginning with the soap opera genre, I try to show that the kitschy clichés constitutive of this genre, as well as its focus on the private and the everyday, can be employed for subversive purposes. I see the framing of reality in the cinematic prequel *Twin Peaks: Fire walk with me* as drawing radical consequences from the themes present in the series through a negation of soap opera aesthetics. The series *Twin Peaks: The Return* (aesthetically definitely closer to the prequel than to the soap opera), by returning to an episodic, open narrative structure, allows the viewer's desire to be set in motion, as well as the exploration of traumatic returns of the same present in an altered form, gaining distinctive articulation in the form of doppelgänger.

Keywords: *Twin Peaks*, Lynch, series, screen, fantasy, soap opera

Michalina Szulejko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

micszu2@st.amu.edu.pl

absolwentka kulturoznawstwa

ORCID: 0009-0001-0952-3735



Przeżyjmy to jeszcze raz – o filmowych i telewizyjnych adaptacjach powieści autorstwa Jane Austen *Duma i uprzedzenie* (1995)

Autorki i autorzy niniejszej publikacji postawili przed sobą z pozoru proste pytanie: „za co kochamy seriale?”. Szukając odpowiedzi, dochodzę do wniosku, iż motywację do oglądania produkcji telewizyjnych może stanowić pragnienie oderwania się od rzeczywistości. Wydaje się, że można zaryzykować twierdzenie, że eskapizm to jeden z głównych czynników obcowania z kulturą popularną. Gatunek twórczości filmowej określany jako „romans historyczny” zdaje się wychodzić naprzeciw potrzebie krzepiących historii, wytchnienia oraz szczęśliwego zakończenia. Bez wątpienia mistrzowski poziom przedstawiania takich fabuł osiągnęli twórcy seriali produkowanych przez brytyjską stację BBC.

Seriale rozgrywane się w realiach historycznych w Wielkiej Brytanii nazywane są często *period dramas*, czyli właśnie produkcjami, które rozgrywane są w czasach historycznych, ale niekoniecznie opowiadają o znanych wydarzeniach. W tej kategorii często mieszczą się seriale obyczajowe produkowane przez BBC. Uwielbiana przez wielu widzów produkcja *Duma i uprzedzenie* (*Pride & Prejudice*) z 1995 roku jest typowym przykładem tego gatunku¹.

Serial w reżyserii Simona Langtona stanowi ekranizację powieści Jane Austen o tym samym tytule. Sześciuodcinkowa produkcja uchodzi za kultową i stanowi punkt odniesienia dla kolejnych adaptacji prozy angielskiej pisarki². Przedstawione w niej losy i perypetie uczuciowe pięciu siostr Bennet stanowią oś narracyjną fabuły. Większość powieści Austen dotyczy trudności związanych z zamążpójściem. Pisarka, która sama nigdy nie wyszła za mąż, była wrażliwa na kwestie społeczne i w swoich utworach wielokrotnie obnażała nierówności, z którymi borykały się kobiety pochodzące z niezamożnych rodzin. Z uwagi na wykluczający kobiety system dziedziczenia majątku matka dziewcząt, pani Bennet, rozpaczliwie pragnie wydać córki za mąż. Inaczej po śmierci ojca zostaną bez grosza przy duszy, a cały spadek przypadnie najbliższemu męskiemu krewnemu – obłudnemu panu Collinsowi. Ku zadowoleniu pani Bennet sąsiednia rezydencja Netherfield Park zostaje wydzierżawiona przez młodego kawalera Charlesa Bingleya, a mężczyzna zaleca się do najstarszej z córek – Jane. Jej siostra Elisabeth odrzuca myśl o małżeństwie zawartym jedynie dla korzyści majątkowej. Z kolei najlepszy przyjaciel Bingleya, pan Darcy, człowiek zamożny i wyniosły, robi wszystko, by zapobiec związkowi Jane i Charlesa. Sam jednak coraz bardziej interesuje się Elisabeth. Tytułowe *duma i uprzedzenie*, a także wzajemna niechęć dwojga bohaterów, skutecznie stają na drodze temu uczuciu. Widz jed-

¹ K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, wyd. W.A.B, Warszawa 2021, s. 344.

² Należy zauważyć, że *Duma i uprzedzenie* wcześniej kilkakrotnie była przenoszona na ekran. W 1940 r. powstała wersja, w której pana Darcy zagrał Lawrence Olivier, a jej polski tytuł brzmiał *W pogoni za mężem*, reż. Robert Z. Leonard.

nak doskonale zdaje sobie sprawę, że Darcy’ego i Elisabeth znacznie więcej łączy, niż dzieli. Serial zapoczątkował ogólnoswiatową modę na Jane Austen i powrót do jej twórczości, określanej w mediach mianem Austenmanii³.

Jane Austen jest wymieniana przez filmoznawców jako jedna z głównych – obok Williama Shakespeare’a – dostarczycielek treści do szczególnego rodzaju adaptacji filmowych nazywanych *heritage films*, czyli „kinem dziedzictwa”. Chodzi o ekranizacje cieszących się szerokim uznaniem dzieł literatury brytyjskiej. Wszystko zaczęło się od Shakespeare’a, choć autorzy późniejszych adaptacji, wprowadzanych na ekrany w czasie drugiej fali popularności *heritage films* w latach dziewięćdziesiątych, najczęściej sięgali po teksty z wieku dziewiętnastego, od czasów Regencji przez całą epokę wiktoriańską⁴.

Biorąc pod uwagę imponującą liczbę adaptacji oraz reinterpretacji twórczości Jane Austen, wydaje się, że uzasadnione jest używane w piśmiennictwie pojęcie „uniwersum”. Ponadczasowe przesłanie zawarte w powieściach Austen sprzyja przepisywaniu jej fabuł na współczesny język filmowy, a czasem także rezygnacji z kostiumów z epoki i osadzaniu ich w nowej scenografii. Może to stanowić punkt wyjścia do rozmowy zarówno o serialach, jak i serialności w filmach, ponieważ książki angielskiej pisarki doczekały się wielu wersji – oglądanych zarówno na małym, jak i wielkim ekranie. Traktując twórczość Austen holistycznie, można zaobserwować swoistą powtarzalność, co sprawia, iż uprawnione wydają się rozważania o poszczególnych ekranizacjach powieści jako elementach większej całości.

³ A. Leszkiewicz, *Austenmania: why 1995 was the year Jane Austen catapulted into pop culture*, <https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture> [dostęp: 6.09.2024].

⁴ A. Urbanik-Kopec, *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 402.

Uniwersum Austen

Co sprawia, że produkcje spod znaku romansu historycznego wciąż wzbudzają zainteresowanie widzów? Alicja Urbanik-Kopec w rozmowie z Katarzyną Czajką-Kominiarczuk⁵ zauważa, że współcześnie nakręcenie romansu jest trudne, gdyż należy dać bohaterom powód, dla którego nie mogą być razem. W przypadku, gdy akcja osadzona jest w przeszłości, a relacje społeczne są ograniczone z powodów obyczajowych, jesteśmy w stanie zrozumieć, co stoi bohaterom na przeszkodzie.

Filmy te odwołują się do brytyjskiej tradycji i historii, charakteryzują się konserwatyżmem zarówno w ideologii, jak i w przedstawianiu, a także całym szeregiem charakterystycznych elementów wizualnych. Eckart Voigts-Virchow wymienia tu między innymi starannie odtworzone i historycznie poprawne, choć jednocześnie bardzo efektowne, kostiumy i rekwizyty, mnogość zdjęć brytyjskiej wsi, malowniczych krajobrazów i wiejskich posiadłości dworskich, których widoki mają wzbudzić w widzu uczucie nostalgii i dumy narodowej, konwencjonalną pracę kamery, a także charakterystyczny sposób estetyzacji, tworzący wrażenie teatralności opowiadanej historii⁶.

Dbalność o szczegóły, objawiająca się przede wszystkim w warstwie wizualnej kolejnych filmów spod znaku kina dziedzictwa, dostarcza widzom „przyjemności wzrokowej” opisywanej przez Laurę Mulvey, a kino narracyjne zaspokaja „pragnienie przyjemnego oglądania”⁷. Twórcy ekranizacji powieści Austen kładą nacisk na warstwę wizualną, z pietyzmem oddając ducha epoki za pośrednictwem scenografii

⁵ Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, luty 2023, *Jeszcze słowo. Odcinek 70: Wszystko co kochamy w Austen (z udziałem: Alicji Urbanik-Kopec)*, <https://open.spotify.com/episode/1AMCfLLMQuh2jPbDFxZQ9H?si=e9ff9ccbd4604722> [dostęp: 14.09.2024].

⁶ A. Urbanik-Kopec, *Czepek...*, s. 402.

⁷ *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 98.

i kostiumów, jak i obsadzania w rolach głównych najsłynniejszych (i najbardziej urodziwych⁸) hollywoodzkich aktorek.

Rok 1995 to czas narodzenia się w popkulturze wspomnianego zjawiska Austenmanii⁹. Wówczas poza *Dumą i uprzedzeniem* ukazały się inne znaczące adaptacje prozy Jane Austen. Na ekranach kin zagościła produkcja *Rozważna i romantyczna* Anga Lee (na podstawie nagrodzonego Oscarem scenariusza autorstwa Emmy Thompson), a także film *Słodkie zmartwienia* w reżyserii Amy Heckerling, stanowiący swobodną interpretację powieści *Emma* (zaledwie rok później widzowie mogli podziwiać dwie kostiumowe wersje *Emmy* – w reżyserii Douglasa McGratha z Gwyneth Paltrow w roli tytułowej, jak również Diarmuida Lawrenca z Kate Beckinsale). Z kolei telewizywnie mieli szansę śledzić losy Anne Elliot, głównej bohaterki powieści *Perswazje* (reż. Roger Michell), w filmie wyprodukowanym przez BBC. Dziś wiemy, że wszystkie powieści Austen zostały przeniesione na ekran, łącznie z nieukończoną z powodu śmierci pisarki *Sandinton*¹⁰, a większość z nich doczekała się zarówno wersji filmowych, jak i telewizyjnych. Każda kolejna odsłona, mimo że bierze na warsztat utwory wielokrotnie przenoszone na język kina, próbuje wnieść coś świeżego do świata Austen, co pozwoli odnaleźć się w nim nowemu pokoleniu widzów (jak *Emma* z 2020 czy *Perswazje* z 2022 r.). Kolejne wersje nie odzęgają się od nawiązań do innych tekstów kultury, a widzów cieszą smaczki stanowiące mrugnięcie oka do widza znajdującego pierwowzór. Zdarza się także, iż ci sami aktorzy i aktorki powracają do świata Austen w dalszych ekranizacjach jej książek¹¹.

⁸ Grające główne role w kolejnych ekranizacjach prozy Austen Gwyneth Paltrow, Kate Winslet, Keira Knightley, Anya Taylor-Joy czy Dakota Johnson były na przestrzeni lat wymieniane w rankingach najpiękniejszych gwiazd filmowych.

⁹ Na lata 90. przypada także okres *cool britanni*. Na fali popularności zespołów muzycznych i zjawiska britpopu cała popkultura z Wysp cieszyła się wzmożonym zainteresowaniem.

¹⁰ Twórcą serialu jest Andrew Davies, scenarzysta m.in. *Dumy i uprzedzenia* (1995), *Emmy* (1996), *Opactwa Northanger* (2007), *Rozważnej i romantycznej* (2008), a także *Dziennika Bridget Jones* (2001) i *Bridget Jones: W pogoni za rozumem* (2004).

¹¹ Na przykład Jonny Lee Miller grający główne role męskie w filmie *Mansfield Park* (1999) oraz serialu *Emma* (2009) czy Kate Beckinsale, która dwukrotnie

Miłośniczki (i miłośnicy) *Dumy i uprzedzenia* od lat toczą spór, która z dwóch „klasycznych” ekranizacji (spośród jedenastu mniej lub bardziej bliskich pierwowzorowi) jest tą „właściwą”. Mimo iż serial BBC w powszechnej opinii uchodzi za najlepszą adaptację prozy Austen, uznaniem cieszy się także kinowa wersja z 2005 r. w reżyserii Joe Wrighta, który udanym debiutem, z dobrze wyważoną mieszanką melodramatu i komedii, utorował sobie ścieżkę do miana specjalisty od filmów kostiumowych. Na swoim koncie ma *Pokutę* (2007) czy *Annę Kareninę* (2012), w których główne role powierzył, podobnie jak w *Dumie i uprzedzeniu*, Brytyjce Keirze Knightley¹². Alicja Urbanik-Kopeć zauważa, że film Joe Wrighta odchodzi od kształtowania sielankowego wyobrażenia o angielskiej wsi.

Ekranizacja *Dumy i uprzedzenia* (...) stanowi najbardziej charakterystyczny przykład tej zmiany warstwy estetycznej. Nie tylko Keira Knightley wydawała się Wrightowi zbyt atrakcyjna dla filmu, który miał zamiar zrealizować. Otoczenie, przede wszystkim angielska wieś, również musiało nieznacznie „zbrzydnąć”. Choć film zaczyna się od malowniczej sceny wschodu słońca na wzgórzu, samo to wzgórze wygląda, jakby mogło wywodzić się z gotyckiej powieści jednej z sióstr Brontë, a nie sielskiej *novel of manners* Jane Austen¹³.

Dziesięć lat po premierze serialu i wybuchu Austenmanii twórcy filmowi ponownie sięgnęli po utwory angielskiej pisarki. *Duma i uprzedzenie* z 2005 r. wykreowała nowy, bardziej surowy, wizualny język Austenowskich adaptacji.

Ukształtowanie terenu też jest odmienne od tego znanego z klasycznych adaptacji Austen. O ile bohaterki filmów Lee, Langtona i McGratha przechadzają się co najwyżej po malowniczych

zagrała główną bohaterkę – pierwszy raz w *Emmie* z 1996 roku, a kolejny 20 lat później w filmie *Miłość czy kochanie*.

¹² Aktorka za rolę Lizzy Bennet została nominowana do Oscara i Złotego Globu, a wiele jej kolejnych ról wymagało włożenia kostiumu z przeszłości (poza wymienionymi wyżej tytułami, na pewno należy wspomnieć film *Księżna* z 2008 roku o żyjącej w XVIII wieku Georgianie Cavendish).

¹³ A. Urbanik-Kopeć, *Czepek...*, s. 404.

pagórkach – jak chociażby po przygotowanym pod sielankowy piknik Box Hill w Emmie – o tyle postaci nowych ekranizacji przynajmniej raz w ciągu akcji muszą stanąć na wysokim klifie, gdzie – podczas gdy ich suknie rozwiewa wiatr – one same przechodzą kluczową dla akcji utworu przemianę charakteru. Widz ogląda więc Lizzie stojącą na klifie podczas podróży z wujostwem – podróży o tyle kluczowej, iż wywierającej bezpośredni wpływ na gruntowną zmianę uczuć Lizzie wobec pana Darcy'ego¹⁴.

Pierwsza dekada XXI w. obfituje w kolejne adaptacje dzieł Austen. Na przestrzeni lat 2005-2009 poza wspomnianą *Dumą i uprzedzeniem* powstały *Perswazje* (reż. Adrian Shergold, 2007), *Mansfield Park* (reż. Iain B. MacDonald, 2007), *Opactwo Northanger* (reż. Jon Jones, 2007), *Rozważna i romantyczna* (reż. John Alexander, 2008) oraz *Emma* (reż. Jim O'Hanlon, 2009). Z kolei w 2016 r. ukazał się film *Przyjaźń czy kochanie* (reż. Whit Stillman) na podstawie wcześniej nieekranizowanej powieści *Lady Susan*, a trzy lata później zadebiutował wspomniany serial *Sandinton*.

W 2020 r. premierę miała nowa, filmowa wersja *Emmy*, a w gwiazdorskiej obsadzie znaleźli się m.in. Anya Taylor-Joy, Johnny Flynn i Bill Nighty. Emmę na tle innych kobiecych postaci wykreowanych przez Austen wyróżnia status społeczny oraz pozycja materialna (pochodzi z zamożnej rodziny i nie musi wychodzić za mąż, by zabezpieczyć swoją przyszłość), a jej największą pasję i rozrywkę stanowi kojarzenie par, co mimo najszczerzych chęci rzadko kończy się sukcesem. Reżyserce Autumn de Wilde udało się wykorzystać potencjał komediowy tej opowieści, zaś grająca Emmę Taylor-Joy stworzyła pełnokrwistą oraz intrygującą bohaterkę.

Dwa lata później na platformie Netflix zadebiutowała kolejna, tym razem pełnometrażowa wersja *Perswazji*, a w rolę Anne Elliot wcieliła się Amerykanka Dakota Johnson. Filmowi znacznie bliżej jest do produkcji w stylu serialu *Bridgertonowie* ze względu na swobodne podejście do kwestii historycznych czy obyczajowych. Charakterystyczne jest także wykorzystanie chwytu niespotykanego we wcześniejszych

¹⁴ Ibidem, s. 405.

adaptacjach Austen, czyli burzenia czwartej ściany, gdy bohaterka snując narrację, zwraca się wprost do widzów.

Obserwując, jak na osi czasu kształtowało się zainteresowanie branży filmowej tekstami autorstwa Austen, nasuwa się wniosek, iż każda dekada potrzebuje swojej Jane Austen. Liczba repetycji filmów na bazie jej twórczości jest imponująca i uzasadnia traktowanie ekranizacji tej prozy w kategorii serii.

Jane zremiksowana

Równolegle do klasycznie pojmowanych adaptacji powieści Jane Austen powstaje wiele filmowych opowieści traktujących twórczość pisarki jako punkt wyjścia do przedstawienia nowej historii. Wartym odnotowania jest film *Zakochana Jane* (reż. Julian Jarrold, 2007) opowiadający o młodości i pierwszych literackich próbach Jane Austen. Mimo iż produkcja aspiruje do miana filmu biograficznego, zanadto nie różni się od ekranizacji prozy Austen, bazując na podobnym schemacie. Obraz pokazuje życie panny na wydaniu, córki niezamożnego pastora, dla której propozycja małżeństwa ze strony bogatego sąsiada może stanowić szansę na bezpieczeństwo finansowe. Jednak gdy na jej drodze los stawia ubogiego prawnika Toma Lefroya, emocje biorą górę nad rozsądkiem.

Wcielająca się w postać Jane Anne Hathaway tworzy postać ludzko podobną do Lizzy Bennet czy Marianne Dashwood – Austenowskich bohaterek. Początkująca pisarka odrzuca myśl o małżeństwie bez miłości i rezygnacji z niezależności na rzecz prawdziwego, lecz niespełnionego uczucia. Prawdopodobnie stanowiło ono inspirację do powstania najśłynniejszych powieści, w których postaci kobiece, w przeciwieństwie do pisarki, miały szansę doświadczyć szczęśliwego zakończenia. Na bliźniaczy krok zdecydowali się twórcy filmu *Emily* (reż. Frances O'Connor, 2022), luźno opartego na życiorysie Emily Brontë, autorki *Wichrowych wzgórz*. Podobnie jak w filmowej biografii Austen widz poznaje okoliczności, które ukształtowały osobowość i styl powieściopisarki, dowiaduje się, jakie wydarzenia mogły stano-

wić inspirację do stworzenia *Wichrowych wzgórz* czy *Dziwnych losów Jane Eyre*¹⁵, zaś losy sióstr Brontë przypominają przeżycia bohaterek z kart ich powieści.

Nostalgia za czasami, w których żyła i tworzyła Austen, objawia się w tekstach kultury, które dokonują remiksu konwencji i gatunków. Jednym z przykładów jest próba opowiedzenia losów sióstr Bennet w stylistyce kryminału, czyli powieść *Duma i podejrzenie* (2022) autorstwa Tirzah Price. Gdy Bingley zostaje niesłusznie oskarżony o zabójstwo swojego szwagra, jego przyjaciel i adwokat Darcy wraz ze spostrzegawczą Elisabeth nie ustają w wysiłkach oczyszczenia jego dobrego imienia. Podobnie jak w pierwowzorze Lizzy i Darcy na początku nie pałają do siebie sympatią, jednak w toku śledztwa nabierają do siebie szacunku. Po najsłynniejszą powieść Austen sięgnęli także twórcy z Bollywood (*Bride and Prejudice*, reż. Gurinder Chadha, 2004), zaś na podstawie książki Setha Grahame-Smitha *Duma i uprzedzenie, i zombie* powstał horror pod tym samym tytułem (reż. Burr Steers, 2016).

Jednym z najbardziej znanych przykładów swobodnego przetworzenia powieści Austen jest *Dziennik Bridget Jones* (reż. Sharon Maguire, 1996) pióra Helen Fielding i jego późniejsza ekranizacja z Renée Zellweger i Colinem Firthem w rolach głównych. To nie jedyna próba przeniesienia *Dumy i uprzedzenia* do czasów współczesnych. W 2008 r. premierę miał miniserial *W świecie Jane Austen* (reż. Dan Zeff). Amanda, miłośniczka prozy angielskiej pisarki, odkrywa, że w jej łazience znajduje się przejście do posiadłości rodziny Bennetów, co pozwala na podróż w czasie. Gdy okazuje się, że Elisabeth Bennet opuszcza tą drogą rodzinne Longbourn i wymyka się, by na własną rękę zwiedzać Londyn z XXI w., Amanda musi zająć jej miejsce i zrobić wszystko, by nie dopuścić do zmiany przebiegu wydarzeń w powieści.

Po podobną konwencję sięgnęli twórcy komedii romantycznej *Kraina Jane Austen (Austenland)* z 2013 r. Amerykanka Jane, nieuleczalna romantyczka i miłośniczka *Dumy i uprzedzenia*, wydaje oszczędności na podróż życia do parku rozrywki (tytułowego Au-

¹⁵ Wielokrotnie ekranizowana powieść autorstwa siostry Emily, Charlotte Brontë.

stenland). W sukniach z czasów regencji przeżywa perypetie niczym bohaterka ze stron powieści angielskiej pisarki. Film w reżyserii Jerushy Hess jest naszpikowany elementami stanowiącymi puszczenie oka do widza zaznajomionego z adaptacjami książek Austen. Główną rolę męską powierzono JJ Feildowi, pamiętanemu z występu w *Opactwie Northanger* (2007)¹⁶, ekranizacji powieści o tym samym tytule. Na drugim planie możemy dojrzeć Ruperta Vansittarta, znanego z serialowej *Dumy i uprzedzenia*, a także Jamesa Callisa, wcielającego się w postać Toma – przyjaciela Bridget Jones. Umieszczanie w fabułach podobnych smaczków można odczytywać jako potwierdzenie istnienia uniwersum Austen, a komediowa konwencja usprawiedliwia wspomniane zapożyczenia i cytaty.

Kontekstem, który, jak sądzę, należy zaznaczyć, jest fakt, że w ostatnich kilku latach popularnością cieszy się serial *Bridgertonowie* wyprodukowany przez platformę Netflix. To ekranizacja powstałego współcześnie cyklu powieści pióra Julii Quinn. Serial przedstawia czasy regencji, a oś fabuły stanowią miłosne perypetie rodzeństwa Bridgerton, dlatego produkcja bywa porównywana do twórczości Jane Austen. Scenarzyści swobodnie bawią się konwencją romansu historycznego, a opowiadana historia przywodzi na myśl skojarzenia związane zarówno z klasycznymi filmami kostiumowymi, jak i serialem *Plotkara* (2007-2012), gdyż wszystkich bohaterów frapują doniesienia Lady Whistledown – tajemniczej redaktorki rubryki towarzyskiej, barwnie opisującej życie arystokracji. Uwagę widzów poza wartką (i często przerysowaną) akcją przyciągają towarzyszące wydarzeniom pstrokate stroje i bogata scenografia. Serial będący kostiumową bajką dla dorosłych spod znaku *guilty pleasure* można traktować jako pewnego rodzaju wariację na temat świata przedstawionego w powieściach autorstwa Jane Austen, dostosowaną do wymagań współczesnych widzów i zdecydowanie mniej zachowawczą w warstwie obyczajowej.

¹⁶ Jedną z ról w *Opactwie Northanger* powierzono Carey Mulligan, która dwa lata wcześniej zagrała w *Dumie i uprzedzeniu* w reżyserii Joe Wrighta.

Losy pewnej koszuli

Serial *Duma i uprzedzenie* z 1995 r. stanowi rodzaj cezury. Dzięki niemu historii autorstwa Jane Austen ponownie wzbudziły zainteresowanie czytelników i widzów. Produkcja została dostrzeżona w kontekście branżowych nagród, zdobywając cztery nominacje do Emmy (nagroda za kostiumy), jedną do Satelity, a także sześć nominacji do BAFTA TV, zamienionych na statuetkę dla najlepszej aktorki, którą odebrała wcielająca się w Elisabeth Bennet Jennifer Ehle. Co ciekawe, z aż pięcioma statuetkami gałą w 1996 r. opuścili twórcy *Perswazji*.

Serialowa *Duma i uprzedzenie*, poza wspomnianą Austenmanią, zapoczątkowała coś jeszcze. Dzięki niej w masowej wyobraźni zaistniał brytyjski aktor Colin Firth, który wykreował postać Fitzwilliamia Darcy'ego, jednocześnie utrwalając wizerunek filmowego amanta. Szczególnie przysłużyła się temu scena, w której Darcy postanawia wykapać się w jeziorze nieopodal swojej posiadłości. To fragment nieobecny w powieści, lecz wymyślony przez twórców serialu. Scena, w której Darcy wychodzi z wody w mokrej białej koszuli, uchodzi za kultową i została kilkakrotnie sparafrazowana lub sparodiowana w kolejnych produkcjach nawiązujących do powieści Jane Austen. Należy tu wspomnieć ekranizację z 2005 r., gdy wcielający się w postać Matthew Macfayden spaceruje o świcie w rozpiętej koszuli, czy scenę kąpieli w rzece pana Darcy'ego (Sam Riley) w filmie *Duma i uprzedzenie, i zombie*. Warto zauważyć, że Firth, który postrzega rolę Darcy'ego jako swoiste przekleństwo, twierdząc, że ta postać go zaszuffadkowała¹⁷, w zdystansowany i pełen ironii sposób nawiązał do niej w serii filmów o Bridget Jones czy komedii *Dziewczyny z St. Trinian*.

W powieści Helen Fielding tytułowa Bridget poszukuje szczęścia w miłości. Na jej drodze los stawia Marka Darcy'ego. Po wielu perypetiach (w tym knowaniach konkurenta do serca Bridget, Daniela

¹⁷ K. Viner, *The curse of Mr Darcy: did Colin Firth's beloved performance really damage his career?*, <https://www.theguardian.com/film/2020/apr/29/the-curse-of-mr-darcy-did-colin-firths-beloved-performance-really-damage-his-career#comments> [dostęp: 14.09.2024].

Cleavera¹⁸), które były wzorowane na powieści Austen, bohaterowie zakochują się w sobie. Z uwagi na liczne nawiązania do *Dumy i uprzedzenia* rolę zaproponowano Firthowi. Bohaterka *Dziennika Bridget Jones* jest miłośniczką serialu BBC, a szczególnie sceny, w której Firth wyłania się z wody. Twórcy nakręcili dodatkową scenę, która nie weszła do filmu¹⁹. To fałszywy wywiad, w którym Bridget Jones przepytuje Colina Firtha. Chociaż aktor wyraźnie sygnalizuje, że pragnie odciąć się od swojej najśłynniejszej roli, Bridget w każdym pytaniu uporcezywie powraca do postaci Darcy'ego. Na wstępie dziennikarka przedstawia Firtha widzom jako „skomplikowanego mężczyznę w białej koszuli” („the complex man behind the white shirt”).

Ten motyw powraca we wspomnianym filmie *Dziewczyny z St. Trinian* (reż. Oliver Parker, Barnaby Thompson, 2007), w którym Firth bawi się swoim dotychczasowym *emploi*²⁰. Wciela się w ministra edukacji pragnącego ukrócić wybryki „trudnych” uczennic fikcyjnej szkoły dla panien. Pikanterii dodaje fakt, że dyrektorką placówki jest dawna miłość ministra (w tej roli wcielający się w dwie postaci Rupert Everett). Wiernie towarzyszy jej pies wabiący się Pan Darcy (!). Podczas inspekcji bohater Firtha odkrywa szereg nieprawidłowości mających miejsce w placówce. Na skutek swojego wścibstwa minister zostaje wrzucony przez krnąbrne uczennice do fontanny. Firth pojawia się na dziedzińcu szkolnym w mokrej białej koszuli, do złudzenia przypominając swoje wcielenie z 1995 r.

Ukłon w stronę tej kultowej sceny wykonali również scenarzyści serialu *Bridgertonowie*. W drugim sezonie najstarszy syn lady Bridgerton, Anthony, poszukuje idealnej kandydatki na żonę. Chociaż wydaje się, że panna Kate Sharma jest dla niego stworzona, para od samego

¹⁸ Postać jest współczesnym wcieleniem głównego antagonisty z *Dumy i uprzedzenia*, czyli George'a Wickhama. W rolę Cleavera wcielił się Hugh Grant, który miał już na koncie występ w *Rozważnej i romantycznej* w reżyserii Anga Lee.

¹⁹ *Deleted Scene: FAKE INTERVIEW OF COLIN FIRTH by BRIDGET JONES – Hilarious!*, <https://www.youtube.com/watch?v=AjyoWj1GICo> [dostęp: 14.09.2024].

²⁰ Film *Dziewczyny z St. Trinian* obfituje w nawiązania do popkultury oraz dorobku grających w filmie aktorów. Jednym z kluczowych wątków jest obmyślenie przez uczennice zuchwałego planu kradzieży obrazu *Dziewczyna z perłą* autorstwa Johannesa Vermeera. Colin Firth wcielił się w postać malarza w filmie z 2003 r.

początku nie pała do siebie sympatią (co do złudzenia przypomina losy Lizzy Bennet i pana Darcy'ego). W jednym z odcinków, na skutek potknięcia, lord Bridgerton łąduje w rzece i ku uciesze zgromadzonych dam wyłania się w zupełnie przemoczonym stroju.

Niemal trzydzieści lat po premierze serialu, w marcu 2024 r., koszula noszona w serialu przez Colina Firtha została sprzedana na aukcji charytatywnej za 25 tys. funtów. Choć postać pana Darcy'ego mogła stanowić dla Colina Firtha obciążenie, należy zauważyć, że rola w *Dumie i uprzedzeniu* zapewniła mu „nieśmiertelność”. Aktor na przestrzeni lat skutecznie rozwijał swoją karierę (wartymi odnotowania są rola w filmie *Samotny mężczyzna*, za którą otrzymał nominację do Oscara, występy w *Zakochanym Szekspirze*, *Szpiegu* czy komediach *To właśnie miłość*, trylogii o Bridget Jones oraz serii *Mamma mia*) i *de facto* odniósł największy sukces spośród członków obsady serialu. Jego ekranowa partnerka Jennifer Ehle rzadziej pojawia się na ekranie, poświęcając się pracy w teatrze. Istotny jest też fakt, że obydwójce spotkali się ponownie na planie filmu *Jak zostać królem* (reż. Tom Hooper, 2010), za rolę w którym Firth odebrał Oscara dla najlepszego aktora pierwszoplanowego.

Podsumowanie

Serial *Duma i uprzedzenie* z 1995 r. zapoczątkował wspomniane zjawisko Austenmanii oraz wzmożone zainteresowanie powieściami angielskiej autorki. Dowód na nieprzemijającą popularność filmowych opowieści spod znaku kina dziedzictwa (nie tylko opartych na książkach Austen), odpowiadających wymaganiom współczesnych widzów, stanowi pojawienie się w 2024 r. kolejnej telewizyjnej adaptacji *Rozważnej i romantycznej* (wyprodukowanej przez stację Hallmark²¹), w której główne role zagrały czarnoskóre aktorki, jak i deklaracja reżyserki Emerald Fennel o trwających pracach nad ekranizacją *Wichrowych wzgórz*. Uniwersalne przesłanie oraz gwarancja

²¹ C.V. Bell, *Hallmark recasts 'Sense and Sensibility' and debuts other Austen-inspired films*, <https://www.npr.org/2024/02/01/1228156305/sense-and-sensibility-jane-austen-hallmark-loveuary> [dostęp: 15.09.2024].

szczęśliwego finału to składniki, dzięki którym każda wzmianka o kolejnym Austenowskim obrazie spotyka się z zainteresowaniem publiczności. Mnogość reinterpretacji i przetworzeń mających swoje źródła w powieściach Jane Austen pozwala zakładać, że Austenmania ma i będzie miała się dobrze.

Bibliografia

- Austen J., *Duma i uprzedzenie*, tłum. K. Surówka, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Czajka-Kominiarczuk K. *Seriale. Do następnego odcinka*, W.A.B, Warszawa 2021.
- Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Price T., *Duma i podejrzenie*, tłum. R. Mościcka, Wyd. Słowne, Warszawa 2022.
- Urbanik-Kopeć A., *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 401-413.

Źródła internetowe:

- Bell C., *Hallmark recasts 'Sense and Sensibility' and debuts other Austen-inspired films*, <https://www.npr.org/2024/02/01/1228156305/sense-and-sensibility-jane-austen-hallmark-loveuary> [dostęp: 15.09.2024].
- Czajka-Kominiarczuk, K., *Jeszcze słowo. Odcinek 70: Wszystko co kochamy w Austen (z udziałem: Alicji Urbanik-Kopeć)*, <https://open.spotify.com/episode/1AMCfLLMQuh2jPbDFxZQ9H?si=e9ff9ccbd4604722> [dostęp: 14.09.2024].
- Deleted Scene: FAKE INTERVIEW OF COLIN FIRTH by BRIDGET JONES – Hilarious!*, <https://www.youtube.com/watch?v=AjyoWj1GICo> [dostęp: 14.09.2024].
- Leszkiewicz A., *Austenmania: why 1995 was the year Jane Austen catapulted into pop culture*, <https://www.newstatesman.com/culture/books/2015/12/austenmania-why-1995-was-year-jane-austen-catapulted-pop-culture> [dostęp: 6.09.2024].

Viner, K., *The curse of Mr Darcy: did Colin Firth's beloved performance really damage his career?*, <https://www.theguardian.com/film/2020/apr/29/the-curse-of-mr-darcy-did-colin-firths-beloved-performance-really-damage-his-career#comments> [dostęp: 14.09.2024].

Streszczenie

Serial *Duma i uprzedzenie* z 1995 r. zapoczątkował zjawisko *Austenmanii* oraz zainteresowanie powieściami żyjącej na przełomie XVIII i XIX w. Jane Austen. W artykule omawiam wpływ serialu na popkulturę, a także przyglądam się kolejnym adaptacjom książek angielskiej pisarki jako elementom filmowego uniwersum.

Słowa kluczowe: *Duma i uprzedzenie*, Langton, Jane Austen, film kostiumowy, ekranizacja

Summary

The 1995 series *Pride and Prejudice* initiated the phenomenon of Austenmania and interest in the novels of Jane Austen, who lived at the turn of the 18th and 19th centuries. In the article, I discuss the impact of the series on pop culture, and also look at subsequent adaptations of the English writer's books as elements of the film universe.

Keywords: *Pride and prejudice*, Langton, Jane Austen, period drama, adaptation

Veronica Griffiths

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

vergri@st.amu.edu.pl

studentka kulturoznawstwa

ORCID: 0009-0007-0201-9847



From Scream to Screen: fenomen seryjności horrorów. Franczyza *Scream* (1996-2023)

W zakamarkach przebudźcowanej codzienności, wśród zgiełku życia, stoi człowiek poszukujący jakiejś formy oazy. Oazy, w której czas zwolni i zaoferuje możliwość zapomnienia o niesionym ciężarze życia, choćby tylko na chwilę. W erze mass mediów i technologii dla wielu z nas formę tej oazy przyjmują filmy i seriale. Ich, wydawać by się mogło, nieskończona liczba gatunków i masowa dostępność tworzą integralny obszar współczesnej kultury. W dobie wzrastającej popularności platform streamingowych łatwy dostęp do niezliczonych produkcji sprawia, że coraz więcej osób zanurza się w te długotrwałe narracje. Nie umykają one jednak krytyce. Poczucie spadku jakości, brak oryginalności i czasochłon-

ność konsumpcji to główne zarzuty wobec seriali i francyz. By zbliżyć się do zrozumienia tych cech, musimy dążyć do odpowiedzenia sobie na pytanie: czy służą one bezmyślnej rozrywce, czy może zaspokajają potrzeby psychologiczne? Abyśmy mogli w pełni ująć obszerność tego pytania, trzeba na początku zgłębić społeczny charakter jednostki.

Czym jest społeczeństwo? Pytanie, z pozoru proste, kryje w sobie złożoność i głębię. Codziennie stykamy się z tym terminem bądź się nim posługujemy, jednak rzadko zatrzymujemy się, aby zastanowić się nad jego prawdziwym znaczeniem. Czy mamy do czynienia ze zbiorem norm i wartości, czy raczej z bezduszną maszyną?

W otoczeniu obsesyjnie i szybko dążącym do realizacji idei perfekcji gwałtowny rozwój idzie w parze z niezliczoną ilością trudności. Przyglądając się wspomnianej maszynie nastawionej w głównej mierze na zysk, często pomijamy sam fundament. Fragmentem napędu jest nikt inny, tylko żywy człowiek. To nie zbiór bezimiennych machin ani też zestaw rąk przeznaczonych do pracy. Istotą społeczeństwa jest zbiór indywidualnych jednostek, które dzięki swym osobistym preferencjom i kompetencjom przyczyniają się do naszego samorozwoju i odnajdywania tożsamości. Jednostkom stawiane są wyzwania. By móc przynależeć do społeczeństwa, muszą za nim nadażać – a co więcej, przyczyniać się do jego rozbudowy. Na skutek tego może nie warto szukać sposobów na eliminację stresu i przebudźcowania związanych z próbą nadażania za tak zwanym postępem, ponieważ stają się normą. Jak to zazwyczaj bywa, znajdujemy nawet sposoby na spieniężenie naszego nieszczęścia. Zbiorowa siła i motywacja, by zwalczać zniewalający nas system, zastąpiona zostaje poradnikami, jak radzić sobie ze stresem. Alienacja w pracy jest nierozłączną częścią naszej codzienności. Gdy zdamy sobie sprawę, że możemy być na każdym stanowisku i w każdej chwili zastąpieni przez inną osobę, w żaden sposób nie motywuje nas to do zmiany. W rezultacie stajemy się więźniami wiecznego cyklu monotonii. Rutyna, choć nieodłączna część egzystencji, często wywołuje pragnienie urozmaicenia, które popycha nas do odkrywania nowych źródeł przyjemności i ekscytacji, zanim w pełni zaczniemy ucieleśniać Gregora Samsę¹. Jednak niek-

¹ Bohater *Przemiany* (1915), opowiadania Franza Kafki. Ucieleśnia poświęcenie i cierpienie, będące skutkami niekończącej się pracy.

tórzy z nas, bardziej niż inni, odczuwają potrzebę intensywnej stymulacji. To właśnie te osoby o wyższym zapotrzebowaniu na doznania zwracać będą się ku aktywnościom podnoszącym adrenalinę². Czy to wspinaczka na górskie szczyty, czy nurkowanie w szerokim oceanie mrocznych gatunków filmowych i literackich. Co więc sprawia, że sięgamy po horror?

Kognitywność atrakcji

Horrorzy przybierają cały szereg form od opowieści o supernaturalnych potworach atakujących cywilizację po ultrarealistyczne przedstawienie krzywdy ludzkiej, noszące błyskotliwą nazwę *torture porn*. Pomimo niezliczonej ilości motywów możemy sprowadzić horrory do dwóch głównych podgatunków: psychologicznych (np. *The Blair Witch Project*, 1999; *Suspiria*, 1977) i *gore*³ (np. franczyzy *Piła*, 2004-2023 i *Piątek Trzynastego*, 1980-2009). Cechą wspólną wszystkich tych filmów jest ich zadanie wzbudzania w widzu negatywnych emocji, takich jak strach, niepokój, obrzydzenie czy przerażenie. Można by przypuszczać, że to wpłynie na spadek popularności gatunku, a dzieje się wprost przeciwnie. Statystyki zaczerpnięte z filmowej bazy danych iMDB wykazują, że w okresie między 1910 a 2021 r. horror plasował się w czołówce najpopularniejszych gatunków filmowych⁴. Na ogół wspomniana kategoria dysponuje znacząco mniejszym budżetem niż pozostałe gatunki filmowe, co pozwala jej łatwiej osiągać zyski i w efekcie produkować więcej danego produktu⁵. Nasuwa się dość istotne pytanie:

² H. Yang, K. Zhang, *The Psychology Behind Why We Love (or Hate) Horror*, 2021, URL: <https://hbr.org/2021/10/the-psychology-behind-why-we-love-or-hate-horror> [dostęp: 21.07.2024].

³ Rodzaj horroru, w którym nacisk kładziony zostaje na przemoc i krew, mające wywołać u widza uczucie stopniowego obrzydzenia.

⁴ B. McCreedy, *Film Genre Popularity – 1910-2021*, 2022, URL: <https://public.tableau.com/app/profile/bo.mccreedy8742/viz/FilmGenrePopularity-1910-2021/GenreRelativePopularity> [dostęp: 24.07.2024].

⁵ D. Parris, *Why Do People Like Horror Films? A statistical Analysis*, URL: <https://www.statisticant.com/p/why-do-people-like-horror-films-a> [dostęp: 24.07.2024].

jak to się dzieje? Odpowiedź jest w zasadzie całkiem prosta. Twórcy reprezentujący ten gatunek mogą pozwolić sobie na niskobudżetowe produkcje dzięki swojej oddanej publiczności. Możemy przyrównać ją do odbiorców franczyz filmowych o superbohaterach lub blockbusterych spin-offów *Gwiezdných Wojen*. Ich fandom niezawodnie będzie pojawiał się w kinach, niezależnie od jakości projektów. Co więcej, w wielu przypadkach horrorów im niższa jakość, tym szybciej rozprzestrzeni się w kręgach internetowych i w rezultacie przyciągnie większą publiczność (np. *Puchatek: Krew i miód*, 2023)⁶. Według amerykańskiej ankiety przeprowadzonej w 2020 r. 55% respondentów twierdzi, że lubi „straszne media”, w tym filmy takie jak *Egzorcysta* (reż. William Friedkin, 1973), książki typu *Miasteczko Salem* (Stephen King, 1975) czy gry wideo w postaci *Amnesia: The Dark Descent* (Frictional Games, 2010)⁷. Badacze chcieli poddać weryfikacji starą Freudowską ideę, że negatywne emocje wywoływane przez ten gatunek można przypisać popędowi Tanatosa⁸. Jak się okazuje, ok. 80% ankietowanych stwierdziło, że chce, aby oglądany przez nich horror sytuował się w przedziale od umiarkowanego do bardzo przerażającego. Natomiast zaledwie 3,9% stwierdziło, że woli, gdy wcale nie jest straszny. Odpowiedzi sugerują, że strach i inne negatywne doznania są fundamentalne dla atrakcyjności horroru, a zadaniem twórców jest odnalezienie złotego środka między wywoływaniem tych emocji a dostarczaniem przyjemności.

Widzowie kina grozy chcą odpowiedniej dawki strachu. Zbyt straszny film staje się nieprzyjemnie przytłaczający, niewystarczająco strasz-

⁶ A. Stedman, *How Winnie the Pooh: Blood and Honey Became a Viral Hit (...)*, 2023, URL: <https://www.ign.com/articles/how-winnie-the-pooh-blood-and-honey-became-a-viral-hit-and-why-its-just-the-beginning> [dostęp: 27.07.2024].

⁷ M. Clasen, et al., *Horror, personality, and threat simulation: A survey on the psychology of scary media*, 2020, URL: https://www.researchgate.net/publication/329200207_Horror_Personality_and_Threat_Simulation_A_Survey_on_the_Psychology_of_Scary_Media [dostęp: 20.08.2024].

⁸ Według Freuda popęd śmierci (przeciwstawiony popędowi Erosa) jest fundamentalnym aspektem ludzkiej psychiki, który zmusza nas do destrukcji, agresji i fascynacji śmiercią. W tym sensie negatywne emocje wywoływane przez horror można postrzegać jako wyraz tego popędu, co czyni je niezbędnymi dla atrakcyjności gatunku.

ny, zwyczajnie nudny. Natomiast odpowiednia ilość emocji sprawia, że znajdujemy się w strefie horroru rekreacyjnego⁹ – strefie, w której dobrze się bawimy i jednocześnie uczymy ważnych umiejętności, takich jak regulowanie negatywnych emocji.

Naukowiec behawioralny Coltan Scrivner z Uniwersytetu w Chicago nazywa ten apetyt „chorobliwą ciekawością” (ang. *morbid curiosity*)¹⁰. Niektórzy ludzie mają go dużo, a niektórzy bardzo mało. Z kolei większość z nas ma go na tyle, że od czasu do czasu czujemy pociąg do serialu kryminalnego, horroru lub filmu dokumentalnego o zjawiskach paranormalnych. Scrivner w poszukiwaniu funkcji horroru odkrył, że dla większości z nas istnieje złoty środek między strachem a przyjemnością. To właśnie do niego dąży zdecydowana większość produkcji.

Złoty środek

Nostalgiczne lata 90. stanowiły żywiołową dekadę bogatą w przełomowe zjawiska popkulturowe. Rynek muzyczny zaczyna dopuszczać do głównego nurtu grunge rock i hip-hop, MTV przełamuje bariery moralności swoimi produkcjami *reality TV*, wyłaniają się podwaliny współczesnego internetu. Są to czasy sprzed powstania chwytliwej 50-sekundowej reklamy zatytułowanej *Piracy. It's a crime*¹¹, dosadnie tłumaczącej swojej widowni, że nielegalne oglądanie filmów jest równorzędne z kradzieżą samochodu. Z tego samego względu publiczność musiała zadowolić się oglądaniem swoich ulubionych produkcji na dużym ekranie bądź przed telewizorem, po wcześniejszym spacerze do wypożyczalni. Jest to również dekada zaraz po powszechnie uznawanym „złotym wieku horroru”, czyli latach 80., które spopularyzowały kino grozy, stawiając wysoko poprzeczkę następnym twórcom tego gatunku. Wiele późniejszych produkcji nie doczekało się ekranizacji, lądując prosto na półkach

⁹ M. Clasen, *Horror...*

¹⁰ Ibidem.

¹¹ PSA (ogłoszenie publiczne), które zadebiutowało 27 lipca 2004 r. Było częścią kampanii przeciwko naruszaniu praw autorskich. Najczęściej pojawiało się w kinach przed seansami jak również na wielu komercyjnych płytach DVD.

sklepowych. Ze względu na wcześniej wspomnianą niskobudżetowość rynek zalewać zaczęła fala horrorów klasy B, powielająca schematy uznanych franczyz, takich jak *Halloween* (reż. John Carpenter, 1978) czy *The Evil Dead* (reż. Sam Raimi, 1981). W wyniku tego zaczyna spadać ich renoma. Desperacko poszukiwane światełko w tunelu, niezbędne do kontynuacji gatunku, pojawia się niespodziewanie – a oryginalnie nosić miało ironiczny tytuł *Straszny Film*.

Zapotrzebowanie publiczne

Jedną rzeczą, która nigdy nie ulegnie zmianie w gatunku horroru, pomimo swoich wzlotów i upadków, jest to, że jego franczyzy nigdy nie umierają. W ciągu ostatnich kilku lat doczekaliśmy się sequeli i spin-offów takich filmów, jak *Halloween*, *Laleczka Chucky* czy *Hellraiser*, by wymienić choćby kilka z nich. Jednak żaden z tych tytułów nie równa się dziedzictwu Wesa Cravena.

Krzyk (1996) odmienił branżę dzięki swojej zdumiewającej samoświadomości. Wśród kręgów internetowych często nosi metanazwę „horroru w horrorze”. Służy za przykład filmu, który doskonale sprawdza się jako konwencjonalny, wysokiej jakości slasher, z jedną wyrazistą różnicą. Jego satyra wkracza na terytorium ironizowania z powszechnych klisz własnego gatunku, jednocześnie spełniając wszystkie te same wytyczne.

Jak każdy gatunek narracyjny, horror zgromadził zestaw konwencji i schematów, które można skodyfikować w postaci reguł. Jeśli wydarzy się X, nastąpi Y. Podobnie jak popularność scen zabójstw seria *Krzyk* jest znana z tego, że bohaterowie znajdują się w rzeczywistości, która uznaje istnienie horrorów. Co więcej, na bazie tej wiedzy wytwarzane są zasady, których należy przestrzegać, by przeżyć. W pierwszej trylogii ukochany bohater publiczności, Randy Meeks (Jamie Kennedy), pełni funkcję proroka. Słynie ze swojej umiejętności przewidywania zabójstw dzięki zamiłowaniu do kina. Przełamując czwartą ścianę, uznaje, że gdyby jego realia były filmem, by móc przetrwać, należałoby stosować się do trzech następujących zasad:

(...) po pierwsze: nigdy nie możesz uprawiać seksu. (...) Seks równa się śmierć, OK? Po drugie: nie możesz nigdy pić i brać narkotyków (...); to grzech, przedłużenie zasady numer jeden. I po trzecie: absolutnie nigdy, pod żadnym pozorem nie mów: „Zaraz wrócę”, bo już nie wrócisz (...)¹².

Odbiorca staje się świadomy tego, co ogląda, i niemal wcielając się w jedną z pobocznych postaci, próbuje rozwiązać ten nietypowy *whodunit*¹³. Odnosząc się do wymienionych zakazów, zaczyna interpretować dostępne dane, stopniowo tłumaczące jakieś wydarzenie bądź kompletnie zbijające z tropu poszlaki. Rośnie napięcie w oczekiwaniu na tzw. wielki finał – ujawnienie zabójcy i motywu jego działania.

Tutaj należy wspomnieć o aspekcie wiarygodności franczyzy. Istnieje prawdopodobieństwo, że oglądając w przeszłości horror, natknęliśmy się na segment, w którym główna postać, uciekając przed mordercą, potyka się o niewidzialne gołym okiem przeszkody. Zazwyczaj krytykujemy to i uznajemy za odrealniony mechanizm wzbogacania fabularnego. Co należy jednak w takim momencie mieć na uwadze? Tak działa faktor stresu.

Zabiegi montażowe akcentujące tego typu zachowania nad wyraz efektownie prezentuje *Sala Strachu* (reż. Jeremy Saulnier, 2015). Bohaterowie nie są nadnaturalnie uzdolnionymi superbohaterami, a zwyczajnymi ludźmi, którzy stresują się w sytuacjach kryzysowych. Ich szanse przeżycia są zależne wyłącznie od własnego doświadczenia zdobytego w takich sytuacjach, które – warto wspomnieć – jest minimalne. Oczywiście więc jest, że spontaniczne decyzje podjęte w przyływie paniki nie zawsze będą przynosić skutki, jakich byśmy sobie życzyli. To właśnie ujawnia *Krzyk*.

Franczyza przedstawia w głównej mierze nastolatków. Zabójcy są dziecinni i niedojrzali, co przekłada się na aspekt komediowy, ale równocześnie ich uczłowiecza. Nadgorliwość ujawniająca się pod wpływem

¹² Craven, Wes (reż.), *Krzyk*, Dimension Films, 1996.

¹³ Bazowane na angielskim *who done it*. Historia lub spektakl, w którym motywem przewodnim jest morderstwo. Tożsamość zabójcy zostaje ujawniona dopiero pod koniec, pozwalając widzowi snuć własne podejrzenia.

adrenaliny sprawia, że stają się podatni na godne politowania, ale kontekstowo zrozumiałe błędy.

Przed 1996 r. rzadko który horror kładł nacisk na słabość zabójcy. 13-etapowe zmartwychwstanie Jasona Voorheesa¹⁴ przyzwyczajało publiczność do nietykalności czarnych charakterów – bo jak wiadomo, zło zawsze powraca. Gdy widowni przedstawiony zostaje więc antagonistą, który popełnia błędy, a co więcej, momentami znajduje się na przegranej pozycji, zaczyna ona kwestionować wszystko, czego nauczyły ją ówczesne horrory. A co z motywem? Zostaje to podsumowane przez Randy’ego jednym, krótkim zdaniem: „Mamy millenium, motywy są przypadkowe”.

Nowe millenium

Scenariusz *Krzyku* (1996) został napisany przez Kevina Williamsona po obejrzeniu serialu o Rozpruwaczu z Gainesville, Dannym Rollingu, jako rodzaj odpowiedzi na odczuwany przez siebie strach przed napadem ze strony intruza. Między warstwami ironii zwieńczenie fabuły skrywało nieoczekiwany przekaz dotyczący natury ludzkiej. Daniel Rolling, w momencie aresztowania 36-letni mężczyzna, odpowiedzialny za zabójstwo trzyosobowej rodziny w 1989 r. i pięciu studentów w 1990 r., zapytany o motyw działania, rzekomo odpowiedział, że chciał zostać „gwiazdą” jak Ted Bundy¹⁵. Publiczność desperacko dąży do własnego *quart d’heure de célébrité* (z fr. piętnaście minut sławy). Głęboko zakorzeniony narcyzm i potrzeba zewnętrznej walidacji skutkują niestabilnością emocjonalną i problemami z tożsamością, które z kolei mogą prowadzić do negatywnych konsekwencji zarówno dla jednostki, jak i jej otoczenia. W skrajnych przypadkach wytwarzają realnych seryjnych morderców, na których potem opieramy nasze narracje. W *Krzyku*

¹⁴ Główny bohater (nie licząc *Piątek Trzynastego*, 1980) 13 części franczyzy *Piątku Trzynastego*.

¹⁵ Aditi Kini, *Why Did Danny Rolling, The Gainesville Ripper, Kill 5 Students (...)*, 2019, URL: <https://www.oxygen.com/crime-time/why-danny-rolling-gainesville-ripper-kill-5-students-ted-bundy-personality-abuse> [dostęp: 20.08.2024].

zemsta funkcjonuje wyłącznie jako pretekst. Prawdziwym motywem zabójstw jest chęć naśladowania klasycznych filmów grozy. Sprawcy wykorzystują osobiste urazy jako usprawiedliwienie, ale działania są przede wszystkim napędzane pragnieniem rzeczywistego odtworzenia filmowych schematów i zdobycia publicznego tytułu „tragicznego ocalałego”. Jest to coś, co Sotiris Petridis w swoim esejku *The Scream of a Generation*¹⁶ nazywa *Generation Me*.

Generacja Ja i co dalej?

Seria *Krzyk* rozpoznaje upływ czasu, zarówno w rzeczywistości, jak i w fikcyjnej przestrzeni filmowej. Każda część funkcjonuje jako lustrzane odbicie swojej ery, odzwierciedlając i krytykując kulturowe, społeczne i medialne środowisko, w którym powstała.

Scenariusz *Krzyku* (1996) zмага się z podupadającą branżą horroru i jej wizerunkiem w oczach znudzonej publiczności, równocześnie uwzględniając panującą sensacjonalizację przemocy. Druga część serii, *Krzyk 2* (1997), podtrzymuje satyryczny ton poprzez wyśmiewanie kultury sequeli, jednocześnie podejmując niespodziewany zwrot ku poważnym problemom, będącym wynikiem romantyzowania traumy.

Krzyk 3 (2000) pojawia się na kinowych ekranach w miesiącach następujących po masakrze w Columbine High School¹⁷. Oryginalny scenariusz obfitujący w zdrady i morderstwa został porzucony i zastąpiony dosadną krytyką megakorporacji znanej wszystkim jako Hollywood. Jeżeli mielibyśmy zapytać fana *Krzyku*, która część serii jest jego zdaniem najmniej doszlifowana, to najprawdopodobniej usłyszelibyśmy, że jest to właśnie trzecia odsłona franczyzy. Nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie ona zawiera w sobie element ożywczy, uderzający w szare realia swoich czasów. Produkcji udało się dokonać wnikliwego oglądu tzw. fabryki snów i jej sposobu wykorzystywania

¹⁶ *The Millennials on Film and Television – Essays on the Politics of Popular Culture*, McFarland & Company Inc., 2014, s. 126.

¹⁷ Jedna z największych masowych strzelanin szkolnych w historii Stanów Zjednoczonych. Doszło do niej 20 kwietnia 1999 r. w liceum Columbine w Kolorado.

kobiet w przemyśle filmowym. Otwarcie porusza kwestie kultury castingowej i korumpującego wpływu władzy. Są to aspekty, które niestety łatwo przeoczyć, gdy wkraczamy w przestrzeń filmu wyłącznie z oczekiwaniami krwawych morderstw.

Z rokiem 2011 na scenę wkracza, jak można się spodziewać, *Krzyk 4* (2011). Wraz z pojawianiem się nowego pokolenia fanów przekształceniu poddana zostaje także dotychczasowa obsada filmowa. Protagonistka oryginalnej trylogii odgrywa już rolę poboczną – na pierwszy plan wchodzi nowy bohater i nowa technologia. Powoli zaczynają ujawniać się nieodwracalne skutki mediów społecznościowych i tzw. kultury celebryckiej, a pragnienie natychmiastowej popularności wśród młodszego pokolenia staje się bezpośrednim punktem odniesienia filmu. Nasileniu ulega zjawisko znane jako *Generacja Ja*.

Dokładnie 11 lat później następuje istotny moment w historii franczyzy. Na kinowych ekranach pojawia się piąta odsłona serii – powracając do korzeni, zostaje nazwana *Krzyk* (2022). Skutecznie odświeża i unowocześnia serię, adresując ją do nowego pokolenia, a jednocześnie honorując dziedzictwo swoich poprzedników. Rozwijając dalej wątek pogoni za sławą, będący skutkiem *Generacji Ja*, krytycznie przygląda się ewolucji samego horroru i sile lojalności, a niekiedy nawet toksyczności kultury fanowskiej. To świeże, a równocześnie znajome podejście rezonowało zarówno z dotychczasowymi, jak i nowymi odbiorcami. Poprzez łączenie nowych postaci z kultowymi pierwowzorami film zdołał zniwelować podziały pokoleniowe, podkreślając znaczenie poszanowania przeszłości przy jednoczesnym uwzględnieniu nowych trendów w sposobie prowadzenia narracji. Czym jest nasza współczesna kultura, jeżeli nie połączeniem tradycji z nowo wyłaniającymi się nurtami?

Rok 2023 wita nas słowami: „Nowy Jork, Nowe Zasady”. Debiutuje *Krzyk VI* (2023), a wraz z nim nowa odsłona zła. Akcja przenosi się z małego miasteczka Woodsboro do centrum metropolii. Symbolizuje to nie tylko nową skalę serii, ale również współczesne obawy przed gentryfikacją. Obszar gwałtownie zmieniający się niesie ze sobą to, co nieznanne – na skutek utraty pierwotnego charakteru przez wielu uznany zostaje za niebezpieczny. Wraz z przesunięciem fizycznych granic

zamazują się również nasze granice rzeczywistości. Wybrzmiewa silna krytyka współczesnej kultury medialnej, w której fałsz i manipulacja informacją stają się normą – zacierając postrzegane granice między rzeczywistością a fikcją.

Franczyza *Krzyku* nie jest wyłącznie zbiorem filmów o przetrwaniu, ale także refleksją nad zjawiskami społecznymi, które powoli przenikają do naszego codziennego życia. Tak długo, jak otaczająca nas rzeczywistość będzie wymagała zmian, znajdą się solidne podstawy dla kontynuacji serii, pociągając za sobą kolejne pokolenia fanów.

Dlaczego seryjność?

Jako społeczeństwo przestajemy już wierzyć w potwory. Czasy podtrzymywania legend o nich jako podświadoma forma przetrwania jest daleko za nami. Nie oznacza to jednak, że wyzbyliśmy się ich z naszej kultury. Jako gatunek ludzki jesteśmy z natury dociekliwymi istotami – siły, które wydają się być poza naszą kontrolą czy zrozumieniem, niezmiernie nas fascynują. A strach, który idzie w parze z ich odkrywaniem w pewnym stopniu przyciąga. Nie ma co się dziwić, że potwory są tak powszechnym zjawiskiem w filmach grozy. Jeśli są w stanie wzbudzić w publiczności lęk – spełniają swoją funkcję. To wiedza powszechnie znana widzowi, jak i samym twórcom. Nie chcąc opierać się na nowych, niesztampowych pomysłach, wiążących się z potencjalnym ryzykiem porażki, studia filmowe podwajały swoje wysiłki, by zagwarantować sobie sukces. Sequele. Remaki. Sequele do remake'ów. Pozostawiano widzowi z niekończącym się cyklem, który ostatecznie wysysał cały kulturowy urok z tego, co początkowo jawiło się jako oryginalne. W przeciwieństwie do swoich poprzedników niebezpieczeństwo fikcyjnego miasteczka Woodsboro nie pojawiło się w postaci potwora, a w formie idei.

Na przestrzeni prawie trzech dekad liczne grono osób wcieliło się w rolę zamaskowanego mordercy. Mężczyźni i kobiety w różnym wieku przymierzali, przekazywali i kradli czarny płaszcz z białą maską, zwany Ghostfacem. Ci, którzy przybierali maskę, zwykle kończyli tragicznie,

ale idea była niezmiennie kultywowana – to właśnie czyni *Krzyk* wyjątkowym. Powracające główne postacie są sercem serii. Z upływem godzin spędzonych na oglądaniu poszczególnych części filmu niewątpliwie zaczyna się w nas wytwarzać emocjonalne przywiązanie. Ówczesne slashery skupiały się głównie na zabójcy – to on przynosił zyski finansowe, umożliwiające kontynuację produkcji. Chodziliśmy na sequele, by zobaczyć Jasona, Freddy’ego czy Michaela¹⁸. W tym wypadku Sidney, Dewey i Gale, trzech bohaterowie pojawiający się w niemal każdej odsłonie serii, to postacie, na których z biegiem czasu zaczyna nam zależeć. Ich empatyczny wymiar oddziałuje na naszą potrzebę przynależności i komfortu, zwłaszcza w środowisku, które wzbudza niepokój. Jest na to fizjologiczne wytłumaczenie. Kiedy możemy identyfikować się z postacią, prowadzi to do uwalniania tzw. hormonu miłości – oksytocyny¹⁹. Na poziomie podświadomości wytwarzamy więź z całkowicie fikcyjnymi postaciami. Nasz mózg nie odróżnia realnej stymulacji od tej doznanej w formie wyobrazonego scenariusza²⁰ – innymi słowy, mamy do czynienia ze znakami ikonicznymi. Według Umberto Eco znaki te wydają się tak naturalne, ponieważ reprodukują warunki percepcji – podświadomie wiemy, że człowiek na ekranie telewizora nie jest jego fizyczną reprezentacją, ale nasz mózg nie jest w stanie zaradzić temu, że emocje, jakie są w nas wytwarzane, odczuwamy jako w pełni realne. To jedna z głównych przyczyn, dzięki którym czerpiemy przyjemność z seryjności – fabuła pozwala nam odbiegać od monotonii życia codziennego. Postacie bawią i emocjonują niemal jak prawdziwe doświadczenia społeczne, ale w kontrolowanych, sztucznie wytworzonych warunkach. Współczesna fascynacja seryjnością wynika przede wszystkim z poczucia ciągłości i stabilności w gwałtownie zmieniającym się świecie. Jesteśmy w stanie angażować się w historie i śledzić ulubione postacie – a wszystko dzięki długotrwałej narracji, którą lubimy. Mamy tendencję do postrzegania świata, a nawet samych

¹⁸ W kolejności: zabójcy z *Piątku Trzynastego*, *Koszmaru z Ulicy Wiązów* i *Halloween*.

¹⁹ P.J. Zak, *Why We Cry at Movies*, 2009, URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-moral-molecule/200902/why-we-cry-movies> [dostęp: 29.08.2024].

²⁰ Ibidem.

siebie, przez jej pryzmat. Dostarcza nam obrazu samych siebie, który wykorzystujemy, by zrozumieć otoczenie i własne w nim miejsce. Zapewnia punkty odniesienia dla szeregu trudnych pytań: dlaczego istniejemy? Co sprawia, że działamy? Wszystkie te zagadnienia, które nieustannie rozważamy, zostały wplecione w narracje, które tworzą naszą wspólną mitologię. Czy można się dziwić, że opowieści powstające pod szyldem francyz, opierające się na idei ciągłości, pozostają dla nas szczególnie atrakcyjne?

Oglądanie telewizji zmieniło się drastycznie w ciągu ostatnich kilku dekad. Kiedyś społeczeństwa miały dość homogeniczny gust filmowy – niemal każdego wieczora zasiadało się przed telewizorem, by obejrzeć emitowany przez daną stację film. Widzów trudniej dziś zadowolić, zaimponowanie tym, którzy do dyspozycji mają aktualnie tak szeroką gamę rozrywki, wymaga nie lada wysiłku. Współczesnym produkcjom nie wystarczy wyłącznie przyciągnięcie uwagi – muszą także zadbać o to, by korespondować z indywidualnymi doświadczeniami, wartościami i pragnieniami widzów. Rodzi się potrzeba budowania bardziej osobistych i trwałych więzi z odbiorcami, które wykraczają poza tradycyjne granice konsumpcji mediów.

Terapia narracyjna

W ramach francyz filmowych poruszane są fundamentalne problemy egzystencjalne, które dotyczą każdego z nas. Gdy trudno nam oderwać się od negatywnych myśli i uczuć, zanurzenie się w świat zekranizowanej fikcji może stanowić bezpieczne remedium na nasze bolączki. Pozwala nam to intensywniej i na dłużej przenieść się do innej rzeczywistości, czasem bardzo bliskiej naszym własnym doświadczeniom. Dzięki temu możemy żyć się z postaciami, śledząc ich perypetie, cierpienia oraz małe zwycięstwa. Utożsamianie się z bohaterami, przepracowywującymi podobne do naszych problemy, ma potencjał, by otwierać nas na emocje, które w danej chwili wydają nam się być niedostępne. Z kolei spojrzenie na własne trudności oczami bohatera może mieć dla nas działanie terapeutyczne. Zaczynamy rozumieć postacie

przez pryzmat własnych doświadczeń. Obserwujemy życie ludzi często uwikłanych w tragiczny splot. Przyglądamy się zamieszanym w zbrodnie krok po kroku, śledząc prowadzone dochodzenie. To właśnie film pozwala nam metaforycznie zagłębić się w środowisko, w którym toczy się akcja, w problemy egzystencjalne, zaburzone związki, trudności z samoakceptacją, by odkryć, że nie jesteśmy w tym sami. Czasem jedyne, czego potrzebujemy w życiu, to punktu odniesienia i poczucia przynależności.

W obecnej erze konsumpcji coraz łatwiej nam nabywać tzw. produkty fanowskie. *Merch* stanowi jedno z głównych źródeł dochodu niezliczonej ilości wytwórni. Niemal jak sroki nosimy ze sobą te symbolicznie nacechowane ozdoby z zamiarem pokazania pozostałym: „spójrzcie, co mam, to odzwierciedla mój gust!”. Niewerbalnie komunikujemy, że bluzka, przypinka czy jakiegokolwiek inne akcesorium stanowi emblemat wyrażający nasze indywidualne preferencje – z nadzieją, że przyciągnie ona osoby o podobnym sposobie myślenia. Nasze zainteresowania stanowią istotną część budowania tożsamości, a w świecie, który nieustannie wymaga od nas konformizmu, łatwo ją zatracić.

Seryjność gwarantuje nam komfort w świecie narażającym nas na niepewność i obfitującym w zmiany. Rozwijające się historie i postacie stają się częścią naszej kultury, tworząc wspólnoty fanów i dając nam okazję do wielokrotnego przeżywania ulubionych opowieści. Idea stanowiąca zaledwie parę odcinków bądź filmów może służyć za czynnik napędzający nasz rozwój. Zaletą terapeutyczną franczyz jest możliwość przedstawiania różnic w punkcie widzenia. Widz ma okazję przyjrzeć się wydarzeniom przez rozmaite filtry i subiektywne odczucia bohaterów, co może stanowić swoisty trening empatii, lekcję tolerancji i zrozumienia. Franczyzy dostarczają znacznie więcej niż tylko rozrywkę – oferują nam introspekcyjny wgląd we własne lęki, pragnienia i tęsknoty. Stanowią formę tymczasowej oazy, do której możemy powracać, by na chwilę zanurzyć się w znajomym krajobrazie i odpocząć od nieustannego biegu czasu.

Bibliografia

Petridis S., *The Millennials on Film and Television – Essays on the Politics of Popular Culture*, McFarland & Company Inc., 2014, s. 126.

Netografia:

Aditi K., *Why Did Danny Rolling, The Gainesville Ripper, Kill 5 Students (...)*, 2019, URL: <https://www.oxygen.com/crime-time/why-danny-rolling-gainesville-ripper-kill-5-students-ted-bundy-personality-abuse> [dostęp: 20.08.2024].

Clasen M. et al., *Horror, personality, and threat simulation: A survey on the psychology of scary media*, 2020, URL: https://www.researchgate.net/publication/329200207_Horror_Personality_and_Threat_Simulation_A_Survey_on_the_Psychology_of_Scary_Media [dostęp: 20.08.2024].

McCready B., *Film Genre Popularity – 1910-2021*, 2022, URL: <https://public.tableau.com/app/profile/bo.mccready8742/viz/FilmGenrePopularity-1910-2021/GenreRelativePopularity> [dostęp: 24.07.2024].

Parris D., *Why Do People Like Horror Films? A statistical Analysis*, URL: <https://www.statsignificant.com/p/why-do-people-like-horror-films-a> [dostęp: 24.07.2024].

Stedman A., *How Winnie the Pooh: Blood and Honey Became a Viral Hit (...)*, 2023, URL: <https://www.ign.com/articles/how-winnie-the-pooh-blood-and-honey-became-a-viral-hit-and-why-its-just-the-beginning> [dostęp: 27.07.2024].

Yang H., Zhang K., *The Psychology Behind Why We Love (or Hate) Horror*, 2021, URL: <https://hbr.org/2021/10/the-psychology-behind-why-we-love-or-hate-horror> [21.07.2024].

Zak J.P., *Why We Cry at Movies*, 2009, URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-moral-molecule/200902/why-we-cry-movies> [dostęp: 29.08.2024].

Filmografia:

Craven, Wes (reż.), *Krzyk*, Dimension Films, 1996.

Craven, Wes (reż.), *Krzyk 2*, Dimension Films, 1997.

Craven, Wes (reż.), *Krzyk 3*, Miramax, Dimension Films, 2000.

Craven, Wes (reż.), *Krzyk 4*, Dimension Films, The Weinstein Company, Universal Pictures, 2011.

Gillett, Tyler; Bettinelli-Olpin, Matt (reż.), *Krzyk*, Paramount Pictures, 2022.

Gillett, Tyler; Bettinelli-Olpin, Matt (reż.), *Krzyk VI*, Paramount Pictures, 2023.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza roli horroru i jego potencjału seryjności. Gatunek ten zostaje przedstawiony jako zjawisko kulturowe, posiadające zdolność wytwarzania warunków dla samorozwoju i budowania tożsamości, mimo wzbudzania kontrowersji. Na przykładzie franczyzy *Krzyk* przeanalizowano ewolucję horroru i jej nagły zwrot ku metanarracji społecznej. Przybliżona zostaje nasza indywidualna potrzeba przynależności, którą zaspokajamy poprzez niewerbalne kodowanie zainteresowań.

Słowa kluczowe: *Krzyk*, horror, seryjność, franczyza, tożsamość

Summary

The purpose of this article is to analyse the role of horror and its potential for seriality. Presenting the genre as a cultural phenomenon with the capacity for producing conditions meant for self-development as well as identity building, despite its controversial nature. Using the *Scream* franchise as an example, the article further analyses the evolution of horror and its sudden turn towards social metanarrative. We take a deeper dive into our individual need for belonging, which we satisfy through the non-verbal encoding of interests.

Keywords: *Scream*, horror, seriality, franchise, identity

Marek Chojnacki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

m.chojnac@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5243-2505



Naczynia połączone. *Dr Martin* (2004-2022)

Połączenie neofilii z neofobią

Z rozmowy otwierającej niniejszy zbiór analiz *Kamera Kultura 3* wybieram tezę o potrzebie rozpoznania „indywidualnego doświadczenia seryjno-serialowego”¹. Propozycja skupienia uwagi na odrębności osobistej, która najpierw prowadzi do wyboru dzieła serialowego, a następnie w toku odbierania jego treści fabularnych osadza wartości poznawcze na indywidualnej skali odniesień, może okazać się na czasie. Ulrich Beck, niemiecki badacz współczesności, dostrzega w naszych nieskrępowanych wyborach i autonomicznych decyzjach

¹ Sformułowanie powtarzam za red. A. Dodą-Wyszyńską.

cechę „życia własnym życiem”². Gdyby ta tendencja okazała się wzrostowa, możemy się spodziewać dekonstrukcji dotychczasowego pojęcia „wspólnotowości telewizyjnej”, głównie dlatego, że coraz trudniej utrzymać „mitotwórcze cechy opowiadań telewizyjnych”³. W masowej produkcji utworów medialnych obserwujemy rosnącą przewagę podaży nad popytem. Komunikacja marketingowa z dużymi grupami odbiorców nie zapewnia pełnego rozeznania potrzeb. Dlatego też uczestnicy odnotowanej tu dyskusji zachęteni zostali do złożenia deklaracji zawierającej odpowiedź na pytanie o to, co zdecydowało o przyjęciu roli pokornego widza w odniesieniu do konkretnej oferty.

Pisząc w tym miejscu o pokorze, mam na myśli szczególną sytuację roli serialowego odbiorcy, który musi uznać własną ograniczoność i uczestniczyć w planie z góry zaplanowanych wrażeń, łącznie z trikami wywołującymi efekt przymusu zajmowania się cudzym losem. Czy jednak do końca jest to „cudzy” los? W odpowiedzi skorzystam z innego wstępu⁴. Jego autorzy sugerują, że o sile przyciągania seriali decydują dwie cechy współczesnego człowieka: neofilia i neofobia⁵. Od serialu oczekujemy zaspokojenia ciekawości na temat nieznanych problemów, jakie dotyczą ludzi podobnych do nas, albo odwrotnie – znane nam problemy przeżywają ludzie lub istoty, które nas bytowo lub wręcz ontologicznie zaskakują. Coś zawsze w fabule musi być znane, aby nieznanie stanowiło atrakcję i przy okazji nadawało serialowi cechy oryginalności. Oczekiwaniu nowości towarzyszy także lęk. Nowość może nas zdezorientować, możemy zacząć się bać tego, co widzimy po raz pierwszy. Utrzymanie równowagi pomiędzy neofilią a neofobią podlega twórczej strategii reżysera⁶ i jest głównym sposobem budowania przestrzeni przychylności wobec brytyjskiego serialu *Dr Martin*.

² U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśła, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.

³ A. Kisielewska, *Seriale telewizyjne jako wspólnoty symboliczne*, IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2016, vol. 28, s. 93

⁴ J. Grębowiec, A. Lewicki, *Wstęp*, [w:] *Seriale z różnych stron*, red. A. Lewicki, J. Grębowiec, Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocław 2015, s. 7.

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ Ben Bolt (ur. 1952) jest reżyserem i scenarzystą znanym z filmów i seriali *Wilderness* (1996), *Downton Abbey* (2010) i *Doc Martin* (2004).

Główny bohater opowieści Martin Ellingham jest lekarzem, chirurgiem naczyniowym. Specjalizacja ta polega na wykonywaniu zabiegów operacyjnych naczyń krwionośnych. Na stoły operacyjne trafiają pacjenci, u których naczynia te przestały pełnić właściwe funkcje. Niezależnie od tego, jaki przypadek medyczny będzie brany pod uwagę, zawsze w chirurgii naczyniowej obecna jest krew. Tymczasem doktor Martin cierpi na hemofobię i walczy z odruchami wymiotnymi przy rutynowym pobieraniu krwi. Podobne reakcje pojawiają się podczas zszywania rozerwanych tętnic. Tych wypadków jest sporo. Epizody praktyki lekarskiej przeplatane są tu z procesem terapii, która zwieńczona zostaje projekcją wypartych emocji z dzieciństwa. Dowiadujemy się, że istotą problemu hemofobii w przypadku głównego bohatera nie jest widok krwi jako taki, lecz widok krwi wylewającej się z naczynia wbrew woli chirurga. Zatem blokadą jest brak perfekcyjnego zapanowania nad siłami natury. Bohater na wzór i podobieństwo chirurgicznych umiejętności potrafi zapanować nad więzami krwi w swoim dzieciństwie. Nienawidzi swojej rodzonej matki, precyzyjnie i z zimną krwią odcina się od niej samej, problemów jej życia, jej chorób, jej zgonu, a nawet jej pośmiertnych odwiedzin w postaci ducha. Wszystko, co jest „jej”, zostaje sprawnie usunięte ze świadomości jak ciało obce z tkanki podskórnej. Martin nie ma bliźny po matce. Radzi sobie bez niej. Równocześnie przelewa wszystkie uczucia synowskie na siostrę matki, czyli ciotkę, która zawodowo zajmuje się psychiatrią sądową. Co ciekawe – w tym zabiegu „przelania uczuć” doktor Martin w żaden sposób nie uwzględnia „naczyń połączonych”, jakimi może przepływać genetyczne podobieństwo kobiet będących rodzonymi siostrami. Jako lekarz rodzinny zostaje podłączony do nowego układu naczyń połączonych, jakim są więzi sąsiedzkie w małym miasteczku. Informacje usłyszane przez pacjenta w gabinecie obiegają wszystkich mieszkańców. Wbrew staraniom lekarza problemy jego osobistego życia również opuszczają dom i zostają wlane w społeczność małego miasteczka na zasadzie naczyń połączonych.

Rozwijając jeszcze przez chwilę uzasadnienie metafory użytej w tytule niniejszej publikacji, chciałbym dodać, że oprócz konstrukcji scenariuszowej opartej na splotach narracyjnych dostrzegam także za-

ležność nazywaną „paradoksem hydrostatycznym”. Na gruncie fizyki chodzi o to, że ciśnienie na dnie każdego z naczyń połączonych jest takie samo dla tej samej wysokości słupa cieczy, niezależnie od ilości cieczy. Przekładając to metaforycznie, w serialu *Dr Martin* wzajemne uzupełnianie się myślenia racjonalnego z ekspresjami zachowań irracjonalnych osiąga jakiś szczególny stan utrzymywania tego samego poziomu napięć we wszystkich odcinkach, których produkcja rozciąga się na lata 2004-2022. Na ekranie doświadczamy zmian w twarzach i sylwetkach aktorów, którzy starzeją się na naszych oczach. Tym silniej dociera do nas, że postępy w medycynie i terapiach psychologicznych nie zbudowały „drugiego naczynia”, do którego można by przelać problem.

Pokazana w serialu szansa polegająca na technice wizualizacji i próbach zobaczenia rany jako fragmentu zamkniętego krwioobiegu w ciele pacjenta przynosi jedynie doraźny skutek zapanowania nad jedną, krytyczną sytuacją. Po niej bohater powraca do swojej fobii. Jako widzowie serialu jesteśmy wobec tego problemu bezsilni. Możemy go poznawać coraz bliżej, ale to nie daje nam „szans na zmianę”, o czym także pisze Agnieszka Doda-Wyszyńska w dyskusji otwierającej niniejszy tom. Przewrotnie możemy ustalić, że do pewnych seriali przyciąga nas stan rosnącej bezsilności. Do problemu hemofobii chirurga naczyniowego Martina Ellinghama na zawsze zostają podłączone osoby najbliższe i pacjenci z małego miasteczka Portwenn w Kornwalii. Ich bezsilność udziela się widzom. Uczucie jest dojmujące i aż trudno uwierzyć, że serial gatunkowo przynależy do komedii.

Połączenie dramatu z komedią

Mniej więcej dekadę temu badacze seriali ustalili pomiędzy sobą główne tezy unoszące się nad nowymi doświadczeniami związanymi ze wzrostem ofert stacji telewizyjnych. Jedną z tych tez, którą chciałbym tu wykorzystać, dotyczyła traktowania seriali fabularnych jako istotnych źródeł wiedzy o świecie. Dodajmy również, że formalną cechą tej wiedzy jest jej bardziej lub mniej zręczne utkanie pomiędzy

wątkami fabuły. Wybrałem serial *Dr Martin* właśnie z uwagi na styl przenikania myśli ważnych wśród mało ważnych okoliczności świata przedstawionego. Pewne jego elementy wydają się w punkcie wyjścia osłabiać powagę dzieła. Zostało ono nazwane serialem komediowym, w niektórych opisach kwalifikowanym do kategorii „dramatycznej” i „medycznej”, co w rezultacie dało splot słów „komediodramat medyczny”⁷. Przy próbach kwalifikacji wiekowej pojawiała się skojarzenie z familijnym i również brytyjskim serialem *Wszystkie stworzenia duże i male*⁸, jednak ostatecznie zauważono stopień komplikacji w pozornie łatwym przekazie i stacja Apple TV, przeznaczając serial dla widzów powyżej 13. roku życia, równocześnie zaznacza, iż jest to „ponury komediodramat o chirurgu”⁹.

Serial naprawdę bawi. Pytanie, jak to robi i do czego owa zabawność prowadzi. Na pewno mamy do czynienia z pojęciem „komizmu złożonego”¹⁰. Polega on na tym, że opowieść dotycząca wybranego fragmentu rzeczywistości dotyczy zjawisk bardziej złożonych i przede wszystkim nieopartych na neutralności. Wywoływanie śmiechu jest tutaj przewidziane wraz z wywoływaniem sądów wartościujących. Kwestia, czy każdy utwór filmowy wykorzystujący „komizm złożony” prowadzi swoich odbiorców do głębszych refleksji, jest problemem estetycznym, a konkretnie reżyserskim. Liczy się tu bowiem nie tylko sam przebieg fabuły, ale przede wszystkim sposób prowadzenia opowieści. Chodzi o to, aby poprzez elementy planu filmowego, a także długotrwałość i rytm ujęć, sygnalizować, że żart słowny albo sytuacyjny służy jeszcze do czegoś innego niż wywoływanie doraźnych emocji. I trzeba to robić zręcznie. Gdy brakuje tej zręczności reżyserom i operatorom kamery, ostatnią szansą pozostaje muzyka i dodawanie na etapie postprodukcji efektów dźwiękowych. Muzyka w serialu *Dr Martin* jest niskogatunko-

⁷ https://www.crew-united.com/pl/Doc-Martin__222595.html [dostęp: 15.08.2024].

⁸ *All Creatures Great and Small* – brytyjski serial z lat 1978-1990 na podstawie powieści Jamesa Herriota o tym samym tytule.

⁹ *Medical topics, mild language in surly surgeon dramedy*, <https://tv.apple.com/us/show/doc-martin/umc.cmc.447y4p4u2lmjden65clwex7q>

¹⁰ B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F., Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57-91.

wa. Natomiast czujność utrzymania złożoności komizmu oraz strategia dotycząca pobudzania widza w kierunku określonej postawy są najwyższego stopnia. Tytułowy doktor Martin jest lekarzem, doskonałym chirurgiem naczyniowym. Nie poznajemy go jednak w okresie tejże doskonałości, ponieważ serial rozpoczyna się od dramatu, gdy wraz z pojawieniem się u niego pierwszych epizodów hemofobii zostaje przeniesiony z londyńskiej kliniki do wiejskiej poradni, gdzie pełni funkcję lekarza pierwszej pomocy. Już po pierwszych odcinkach wiadomo, że pierwsza pomoc, której udziela swoim pacjentom dr Martin, często ratuje im życie.

Twórcy serialu zdecydowali się ukazać życiowe zmagania osoby dotkniętej irracjonalnym lękiem przed krwią. Obszar irracjonalności zwiększa okoliczność, że temat hemofobii został wpisany w biografię człowieka, który przez wiele lat był czynnym chirurgiem naczyniowym. Nagły epizod niespodziewanego lęku przed wejściem na salę operacyjną zawiesza karierę wybitnego chirurga. Lekarz zmuszony jest pożegnać się ze swoją pasją zawodową i przyjmuje rolę lekarza domowego w małej miejscowości w Kornwalii. Osada położona jest przy porcie, jej mieszkańcy od wielu pokoleń związani są z rybołówstwem, ich mentalność kolektywna charakteryzuje się stoickim światopoglądem, wypracowanym w zawodowych zmaganiach się z siłami natury. Nagłe choroby, przeciwnieństwa losu, a nawet śmierć najbliższych osób przyjmowane są z poczuciem dystansu i ze swoistym pojmowaniem czasu, którego w tej części kraju nie narusza pełen dostęp do komunikacji cyfrowej.

Na pierwszy rzut oka można uznać, że otrzymujemy dość realistyczny obraz praktyki lekarskiej zbudowanej na gruncie życia codziennego wytypowanej grupy społecznej. Na tym tle pojawiają się dylematy natury etycznej, głównie wynikające z konfrontacji dwóch odrębnych narracji lekarza i jego pacjentów. Serialowy gabinet lekarski to przestrzeń ścierania się słów. Twórcy filmu i jego konsultanci medyczni, prawdopodobnie dla potrzeb wciągnięcia widzów w rolę arbitrów, zdecydowali się na przywoływanie przypadków chorobowych manifestujących się widocznymi zmianami na ciele. Pokazywane są na zbliżeniu kamery rozmaite wysypki, ropnie, opuchlizny, inaczej

nazywane są przez pacjentów i lekarza, który jako diagnostyk używa wyłącznie pojęć medycznych. Za różnicami słownictwa kryją się normy postępowania. Pacjentom bliska jest postawa, w której cienka granica racjonalnego postępowania może być w każdej chwili naruszona, gdy występuje problem medyczny. Przyjmują w takich chwilach życia magiczną wizję świata¹¹, w której zdrowie i choroba są stanami wpisanymi w kulturę i obyczajność. Okolicznością typizującą serialowy przypadek jest także to, że postawy życzliwie odnoszące się do medycyny ludowej dotyczą niewielkiej społeczności żyjącej od pokoleń z tego, „co morze przyniesie”.

Serial brytyjski¹² opisuje fundamentalną dla wyobraźni ludowej strukturę egzystencji człowieka, opartą na symetrii jego losów i losów natury¹³. Fenomen tego poglądu został w serialu wyizolowany z praktyk religijnych. Akcja filmu rozgrywa się w Kornwalii, na obszarze, na którym dochodziło do historycznych sporów religijnych. Obecnie na tych terenach dominują anglikanie. W filmie ukazany jest charakterystyczny dla tego wyznania motyw kobiety – kapłana. Udziela ona ślubu osobom, które nie są zainteresowane czytaniem tekstów biblijnych i proszą kapłankę wyłącznie o przeczytanie przysięgi małżeńskiej. Ujęcia tej sekwencji wyraźnie też akcentują, że przybyli do kościoła świadkowie i goście uroczystości są zdystansowani wobec światopoglądu religijnego.

W kontrze zostaje ukazany główny bohater, doktor Martin, który – jak zauważyli to wytrwali i uważni widzowie – dość często ukazuje się blisko miejsc, w których można dostrzec posążek Buddy. Choć temat ten nie zostaje otwarcie podjęty w serialu, można wnioskować, że element ten służy podkreśleniu, że w Kornwalii oprócz chrześcijan obojętnie mijających kościoły można spotkać także ludzi traktujących wizerunek Buddy w roli „czegoś”, co może zdobić parapet okienny

¹¹ A. Grzywa, *Magiczna wizja świata*, ENETEIA, Warszawa 2010.

¹² Pod tym samym tytułem zrealizowano produkcję niemiecką, francuską oraz czeską. Przedmiotem prezentowanej tu analizy jest serial *Doc Martin* z Martinem Clunesem w roli głównej, oparty na pomysłe D. Minghella.

¹³ B. Waleciuk-Dejneka, Nadbrzeżny A., *Magiczne i teologiczne aspekty medycyny ludowej*, „Roczniki Teologii Dogmatycznej” 2012, T. 4 (59), s. 277.

lub półkę z książkami. Prezentowane w serialu światopoglądy, choć zdystansowane do praktyk religijnych, utrzymują jednak pewien rdzeń w postaci antropocentryzmu. Sceny kolejnych wizyt w gabinecie lekarskim łączy pewien wspólny schemat narracyjny. Dialogi pacjentów z lekarzem, choć za każdym razem dotyczą innego schorzenia, odkrywają tę samą prawidłowość, że każdy z pacjentów w chwili badania i stawiania diagnozy jest traktowany jako centrum wszechświata. Pacjenci traktują swoje życie i ciało w sposób niezwykle czuły i jedyny w perspektywie obrazu całości otoczenia. Podobnie ich lekarz, choć niemiły i oschły w rozmowach, zdaje się stawiać diagnozy zgodnie z założeniem, że ten właśnie pacjent, z którym teraz rozmawia, jest „miarą wszechrzeczy”. Co stanowi oś konfliktu w tych interakcjach? Różnie przyjęta logika zdarzeń.

Połączenie planów narracji

Przywołajmy definicję serialu sprzed 20 lat. Wiesław Godzic obserwujący wówczas dynamikę powstających nowych gatunków telewizyjnych zaproponował ustalenie, iż serial jest formą narracji telewizyjnej, w której symultanicznie rozwijające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów łączone są związkami przyczynowo-skutkowymi¹⁴. Pod pojęciem konfliktu dramatycznego, niezależnie od opisywanego gatunku, zawsze będziemy rozumieli obraz sprzecznych dążeń albo celów, jakimi kierują się protagoniści i antagoniści występujący w fabule. Klasyczna konstrukcja nakazuje, aby przy założeniu wspólnego celu bohaterowie dramatu rozeszli się, przyjmując skrajnie odmienne drogi osiągnięcia zamierzonych efektów. I tak właśnie dzieje się w serialu *Dr Martin*. Zarówno lekarz, jak i jego pacjent stawiają sobie cel, jakim jest opanowanie występującego problemu medycznego. Pacjent chce być wyleczony, a lekarz chce pacjenta wyleczyć. Taki jest punkt wyjścia mikroopowieści stanowiących odrębne tematy każdego z odcinków.

¹⁴ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 37-38.

Konflikt dramatyczny rozpoczyna się z chwilą, gdy z przebiegu akcji dowiadujemy się, że pacjent „wie lepiej, co mu jest”, i nie stosując się do zaleceń lekarza, podejmuje czynności zagrażające życiu. Stawka utraty życia jest w serialu *Dr Martin* chwytem totalnym. Śmierć jako ostateczne rozwiązanie problemu medycznego jest leitmotivem treściowym, nad którym skupia się cała społeczność małego miasteczka Portwenn w Kornwalii¹⁵. Pomimo wielości powtarzających się napięć¹⁶ faktyczna śmierć spotyka tylko jedną z postaci. Epizod śmierci bohatera z powodu zawału serca nie przerywa zabawy, a troska o żonę zmarłego okazuje się niepotrzebna, czego dowodzą dialogi w kolejnych odcinkach. Śmierć jako „przyczyna” nie wywołała spodziewanych skutków. Można to interpretować z perspektywy filmoznawczej jako efekt konstrukcyjnego splotu narracji.

Określenie „splot narracji” wprowadził M. Hendrykowski¹⁷, odnosząc tę metaforę do charakterystyki współczesnych konstrukcji fabularnych. Chodzi o złożoność planu narracji, którą – przez analogię – możemy porównać do muzycznych utworów wielogłosowych. Przesłanki tej analogii mogą być oparte na podobieństwie rozwijania treści w sztukach temporalnych. W muzyce polifonicznej słuchacz odczytuje rozwijające się horyzontalnie linie melodyczne poszczególnych głosów partytury i równocześnie odbiera zestroje harmoniczne w układzie wertykalnym. Podobną konstrukcję może przyjąć opowieść filmowa. Narzędziem wywołującym wrażenie filmowej wielogłosowości jest oczywiście odpowiednio wykonany montaż, ale warunkiem koniecznym do osiągnięcia efektu „równoczesnego” słyszenia kilku narracji jest strategia rozpisania scen w źródłowym scenariuszu.

W przypadku omawianego tu serialu *Dr Martin* strategia scenariusza ujmuje równocześnie trzy zakresy informacji, które unoszą się nad każdym rozwojem przypadku choroby. Mówiąc najprościej, pacjent wie swoje, lekarz wie swoje, a także widz wie swoje. Udział widza w tej grze jest znaczący, ponieważ jego wiedza jest stale i dynamicznie roz-

¹⁵ W rzeczywistości chodzi o Port Isaak, w którym zrealizowano zdjęcia do serialu.

¹⁶ Serial składa się z 79 odcinków podzielonych na 10 sezonów.

¹⁷ Zob. M. Hendrykowski, *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

budowywana poprzez zbieranie z poszczególnych ujęć mikroelementów semantycznych. Gabinet lekarza znajduje się na wzgórzu, co wywołuje stały motyw „chodzenia pod górkę”. Pacjenci oczekujący w poczekalni nie przeglądają niczego w smartfonach, lecz czytają jakieś niezidentyfikowane czasopisma. Nie przewracają stron, „grają skupienie” na jednej otwartej stronie czasopisma. Znaczenie tego motywu wyjaśnia się w ostatnim sezonie. Doktor wyraża pogląd, że jego trzyletni syn naukę czytania powinien doskonalić na przeglądaniu renomowanego czasopisma medycznego „The Lancet”. Przykładów podobnej strategii dawkowania znaczeń jest dużo więcej. Jeden z bohaterów, miejscowy hydraulik i nieudaczny przedsiębiorca, niezależnie od pory dnia i okoliczności nosi na głowie wełnianą czapkę, konsekwentnie śpi w niej, nie zdejmując podczas jedzenia. Raz widzimy tę postać bez nakrycia głowy. To krótkie ujęcie, w którym aktor szekspirowski¹⁸ odkrywa inną tożsamość. Podobny chwyt zastosowano w postaci aptekarki Sally Tishell. Postać ta występuje w każdym odcinku i zawsze ma na sobie kołnierz ortopedyczny. Widzowie szybko się orientują, że ten element kostiumu jest atrybutem postaci. Grająca ją aktorka Selina Cadell ukazuje swoją szyję bez kołnierza ortopedycznego tylko raz. Jest to scena, w której mówi, że jest gotowa pozbyć się komicznego i zarazem dramatycznego uczucia, jakim darzy tytułowego doktora Martina. Zdjęcie kołnierza ortopedycznego, podobnie jak ukazanie głowy bez wełnianej czapki, mają charakter mikroelementów semantycznych. Obydwa epizody trwają bardzo krótko. Zauważalne są jedynie dla wytrwałych odbiorców serialu. Po minutowych ujęciach nie następuje wizerunkowa przemiana bohaterów. Aptekarka już w następnych ujęciach ponownie nosi kołnierz ortopedyczny i występuje w nim w kolejnych odcinkach serialu, łącznie ze scenami finałowymi.

Podobna funkcja zostaje przypisana wełnianej czapce Berta Large, hydraulika z Portwenn. W ten sposób widz otrzymuje sygnał, na który musi zareagować, pytając samego siebie, w jaki sposób odbiera świat

¹⁸ Odgrywający rolę Ian McNeice był zawodowo związany z zespołem *Royal Shakespeare Company*, po skończonej realizacji serialu „Dr Martin” prywatnie zamieszkał w Port Isaak, miejscowości, która w filmie służy jako miasteczko Portwenn.

przedstawiony w serialu. Czy zgadza się na skrajną typizację postaci i czy zdaje sobie sprawę z tego, że wszystkie te uproszczenia wizerunkowe są elementami założonej konwencji? Osobiście powiedziałem „tak”, tzn. po obejrzeniu wspomnianych epizodów przychyliam się do uznania szczególnych wartości koncepcji scenariusza serialu *Dr Martin*. Doceniam pracę nad konstruowaniem wielkich figur semantycznych, takich jak temat walki chirurga z własnym zaburzeniem hemofobii z mikropodpowiedziami rozwiązań typu „jak zdjąć wełnianą czapkę, której nigdy nie zdejmuję” lub „czy bez kołnierza ortopedycznego” mogą liczyć na współczucie partnerów codziennej komunikacji?

Główny bohater także relacjonuje się z przedmiotem. Nie jest to skalpel ani strzykawka, ani żaden inny instrument medyczny. Fobia skierowana jest na „przedmiot”, jakim jest krew. Jak pisze M. Hendrykowski:

Splot narracyjny w filmie zaczyna się od nawiązania określonej relacji między przedmiotem a podmiotem. To rdzeń całej konstrukcji (czytaj: zorganizowanego porządku) procesu komunikowania. Obok zmysłowo dostępnej widzowi warstwy wizualnej i audialnej bądź audiowizualnej ekranowego przedstawienia istnieje nieuświadomiana przez niego rozległa warstwa wyobrażenia (vide: Ingardenowskie miejsca niedookreślenia), dzięki czemu w procesie percepcji obrazów kinematograficznych zacierają się granice między „co” i „jak”: między tym, co przedstawione, a sposobem przedstawienia. Innymi słowy, pomiędzy rzeczywistym (percypowanym) a wyobrażonym (domyślnym)¹⁹.

W serialu *Dr Martin* nakładają się na siebie trzy narracje przyczynowo-skutkowe. Pierwsza i najważniejsza z nich to oczywiście narracja scenariuszowa, rozpisana zgodnie z klasycznymi regułami fabuły opisującymi przebieg zdarzeń jako łańcuch przyczynowo-skutkowy. W opisanym tu serialu doniosłą rolę odgrywa pojęcie perypetii, które od czasów starożytnych pojmowane jest jako niezbędny element fabuły

¹⁹ M. Hendrykowski, *O właściwościach narracji filmowej*, „Varia” 2018, t. 23 nr 32, s. 166.

i definiowane jako „zmiana biegu zdarzeń”²⁰. W każdym odcinku serialu trwającym 45 minut pojawiają się co najmniej trzy zdarzenia mające właśnie taki charakter. Twórcy scenariusza na tyle starannie podeszli do konstruowania klasycznych perypetii, że każdorazowo poprzedza je znany w greckich tragediach chwyt „rozpoznania”. Chodzi o spokojne, wręcz chłodne ukazanie okoliczności, które celowo nie podnoszą emocji wśród bohaterów i bohaterów serialu. Za ich pośrednictwem także widzowie doznają wręcz zdumienia tym, co widzą na ekranie; znane pytania wywiadu lekarskiego („Od jak dawna ta wysypka?”; „Czy gorączkowała pani?”), a potem rutynowe wypisywanie recept i zapowiedź następnej kontrolnej wizyty. Jako widzowie tych sekwencji czujemy się wręcz udomowieni takimi obrazami rzeczywistości. Wszystko po to, aby nagle nam się ten świat przedstawiony zawalił, i to w zaskakujący sposób.

Pacjenci po wyjściu z gabinetu wstępują na własne ścieżki życia i najczęściej właśnie na nich się potykają, często mdlejąc i wchodząc w stany zagrażające życiu. Są to następstwa zdarzeń utkane w ich logice. Do kolejnych traum prowadzą identyfikacje czynników, które – według pacjentów – wywołały u nich schorzenie. Logika następstw obserwowana w przyrodzie przez dziesiątki lat ustaliła zakres wyznawanych i respektowanych reguł życia. I z tą logiką boryka się, a chwilami brutalnie walczy serialowy doktor Martin. Jego pacjenci, mieszkańcy pradawnej osady portowej, z jednej strony chętnie poddają się globalnym wzorcom współczesności, a z drugiej ciągle utrzymują w sobie zaufanie do czasu, który leczy wszelkie rany. I na tym tle pojawia się obecność pozafilozoficznego irracjonalizmu, który w analizie serialu *Dr Martin* zasługuje na osobne omówienie.

Połączenie tradycji z „nową duchowością”

Akcja serialu *Dr Martin* dzieje się współcześnie. Jeśli obraz serialowej współczesności będziemy traktować z perspektywy realnych praktyk społecznych, możemy zaryzykować pogląd, że życie mieszkańców

²⁰ Zob. Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

miasteczka Portwenn sygnalizuje nową odmianę mentalności, w której dostrzec można istnienie rozproszonej i nigdy nienazwanej duchowości grupowej. Możemy ją odnosić do sposobu rozumienia nowej duchowości, jaką opisują socjologowie, obserwatorzy współczesnych zjawisk²¹. W serialu mieszkańcy małego miasteczka przybywają do kościoła z okazji ślubu, ale ich pobyt we wnętrzu świątyni nie różni się niczym od zachowania w poprzednich scenach zbiorowych spotkań, rozgrywanych w szkole czy w pubie. Budynek kościoła nie jest miejscem manifestowania się duchowości w formie i kształcie przewidzianym przez religijność instytucjonalną. Zdania bohaterów, które padają w kościele, nasycone są dystansem do religii. Przystępujący do ślubu mężczyzna prosi celebrantkę (kobietę w roli księdza wikarego) o zastąpienie tekstu biblijnego czymś „bardziej praktycznym”, wprost mówiącym o tym, do czego zobowiązuje przysięga małżeńska. Wplecenie do tej sceny wątku oddania moczu do jednego z naczyń, które „nie wiadomo, do czego służą”, nie pozostawia wątpliwości, i chociaż wiemy, że w ten sposób jeden z bohaterów chorujących na kamień nerkową pozbywa się złogu w moczowodzie, otrzymujemy jasny przekaz, że mamy do czynienia ze zbiorowym portretem społeczeństwa zimno przyjmującego wygaszanie religii w codziennym życiu.

Proces sekularyzacji nie jest już przedmiotem dyskusji, bo się już zakończył. Są jednak „naczynia połączone” i nawet symboliczna profanacja jednego z nich nie zatrzymuje obiegu potrzeb duchowych, które przyjmują kształt takiego naczynia, jakie jest ludziom dane w określonym czasie i miejscu. Mamy więc do czynienia z formą „małej transcendencji”, którą należy pojmować jako „przekraczanie biologicznej kondycji ludzkiej, z poszukiwaniem wartości niosących sens życia, dobrostanem psychicznym”²². Oglądając serial, odnosimy wrażenie, że jakaś doza transcendencji przejawia się w wielu dialogach, drugoplanowe postacie pacjentów doktora Martina tworzą zbiorowy portret „nowej duchowości”.

²¹ J. Mariański, *O nowej duchowości-próba opisu zjawiska*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2021, nr 1, s. 40-68.

²² *Ibidem*, s. 55.

Podłożem zrozumienie hemofobii²³ jest otwartość serialowej społeczności na inność, w tym także na inną reakcję na widok krwi. Słabość ta w obiegu epizodów codzienności wyrównywana jest trafnością stawianych diagnoz, wolą poświęcenia swojego prywatnego życia na rzecz służenia innym. Doktor Martin prezentowany jest w serialu jako fenomenalna postać, niemająca nikogo innego przypominać. Z tej racji jest też „mało filmowa”. Wyjaśnia to krótki dialog:

Dr Martin: Ja w dzieciństwie nie oglądałem filmów.

Peter: Bo nie było jeszcze telewizji²⁴.

Rozmówca doktora Martina zasugerował najprostsze z możliwych wyjaśnień. Tymczasem była to deklaracja nie natury technicznej, a psychologicznej. Doktor Martin w dzieciństwie poruszał się we własnym autystycznym świecie, na co wskazuje wiele podpowiedzi ukrytych pomiędzy słowami dialogów. Serial jest opowieścią o człowieku, który sam siebie wymyślił, nie mając żadnego oparcia w rodzicach. W połowie serialowych odcinków staje się ojcem i nie radzi sobie z tą rolą. Wreszcie jako „kochany lekarz” zostaje ostatecznie przyjęty przez dorosłych pacjentów. Jego życie, pomimo ostrego przebiegu nerwicy natręctw, ulega stabilizacji. Dokonuje się to dzięki wyrównywaniu poziomu ambicji zawodowych z poziomem oczekiwań ze strony osób najbliższych.

Podsumowanie

Serial niesie ze sobą wartości poznawcze w obszarze psychologii oraz socjologii. Ukazanie zaburzeń lękowych w serialu telewizyjnym *Dr Martin* może pełnić funkcję edukacyjną i prospołeczną, ponieważ ukazuje problem w sposób zbliżony do rzeczywistości i równocześnie zaskakujący. Podejście to odpowiada trendom neofilii i neofobii. W od-

²³ W finale serialu pacjenci deklarują pełną zgodę na to, że leczyć ich będzie lekarz zmagający się z hemofobią.

²⁴ Źródło: sez. II, odc. 2.

niesieniu do cech gatunku proponuję w omawianym serialu dostrzec „komizm złożony”. W procesie odbioru całości dzieła suma komediowych scen traci aksjologiczną neutralność i odsłania pokłady tragizmu – nieuchronnej klęski związanej z brakiem rozwiązania konfliktu. Na tle osobistej walki głównego bohatera z własną niepełnosprawnością poznajemy klimat przemian obyczajowych w małym środowisku społecznym, które, podłączone do globalnego świata, zachowuje część swoich tradycyjnych przekonań, modelując je i przenosząc w obszar „nowej duchowości”.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Beck U., *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie- Skłodowska. Sectio F., Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57-91.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004.
- Grębowiec J., Lewicki A., *Wstęp*, [w:] *Seriale z różnych stron*, red. A. Lewicki, J. Grębowiec, Universitas, Kraków 2015.
- Grzywa A., *Magiczna wizja świata*, ENETEIA, Warszawa 2010.
- Hendrykowski M., *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Kisielewska A., *Seriale telewizyjne jako wspólnoty symboliczne*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2016, nr XXVIII.
- Mariański J., *O nowej duchowości-próba opisu zjawiska*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2021, nr 1.
- Waleciuk-Dejneka B., Nadbrzeżny A., *Magiczne i teologiczne aspekty medycyny ludowej*, „Roczniki Teologii Dogmatycznej” 2012, t. 4.

Streszczenie

Głównym tematem serialu *Dr Martin* jest ukazanie problemów zawodowych i osobistych chirurga, który cierpi z powodu hemofobii, czyli lęku związanego z widokiem krwi. Analizie i refleksji teoretycznej został poddany społeczny kontekst funkcjonowania tytułowego bohatera serialu, osoby, która łączy autorytet wybitnego lekarza ze słabością natury psychologicznej. Za szczególnie ciekawy obszar badań przyjęto konstrukcję fabuły. Jest ona wielowątkowa i charakteryzuje się splotami narracyjnymi, w których zacierają się granice pomiędzy zewnętrznym realizmem czynności lekarskich a wewnętrznym cierpieniem osoby, której nieprzerwanie towarzyszy stres związany z hemofobią. Na tym tle pojawia się również analiza zjawisk, które dotyczą funkcjonowania małej grupy społecznej. Przepływ informacji ustnych w lokalnej społeczności oraz wzajemne wyrównywanie nastrojów przypomina zasadę naczyń połączonych.

Słowa kluczowe: *Dr Martin*, Bolt, nerwica natręctw, konflikt, lekarz

Summary

The main plot of the series *Doc Martin* is to reveal the issues concerning the professional and private problems of the main character – a surgeon, who suffers from hemophobia – the fear of seeing blood. In the article we see an analysis of the main character of the series, a person who connects the authority of an outstanding doctor with a weakness of a psychological kind. The most interesting sphere of the study is the plot's structure. It's multi-threaded and it's main characteristic is the fact of the boundaries of the duties of the doctor and the suffering from hemophobia are joined together. Additionally, the system of functioning of a small-town society is another layer. The transmission of the information from one mouth to another resembles the rule of the connected vessels.

Keywords: *Doc Martin*, Bolt, obsessive-compulsive disorder, conflict, doctor

Karolina Anna Kulpa

indywidualna badaczka, doktor nauk humanistycznych

karolina.kulpa@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8560-6401



Młodzi odbiorcy i uwodzicielska groza – uniwersum *Pamiętników Wampirów* (2009-2022)

Groza towarzyszyła kinematografii niemal od jej początków, a z biegiem czasu zagościła również w serialach i animacjach, stając się stałym elementem przedstawianych na ekranie światów. Potwory pokonywane przez dzielnych bohaterów oraz nadprzyrodzone zjawiska przyciągają widzów, którzy w doświadczeniu kontrolowanego strachu odnajdują niezwykłą rozrywkę. W ciągu dziesięcioleci powstało wiele ikonicznych postaci, często inspirowanych literaturą, jak Stwór Frankensteina czy Dracula. Postać hrabiego transylwańskiego z powieści Brama Stokera (1897)¹ zyskała status archetypu wampira. Jego nadprzyrodzone zdolności, długowieczność oraz pragnienie ludzkiej krwi stały się

¹ B. Stoker, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Londyn 1897.

nieodłącznymi symbolami grozy. Dracula pojawił się w niezliczonych filmach, począwszy od klasycznego *Nosferatu: Symfonia grozy* (reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), po *Drakulę* z Garym Oldmanem w roli głównej (reż. Francis Ford Coppola, 1992). Z biegiem lat postać ta, podobnie jak inne filmowe monstra, ewoluowała z horroru w kierunku komediowych produkcji, a potem trafiła do kultury młodzieżowej.

Przykłady takie jak animowany *Scooby-Doo: Szkoła upiórów* (reż. Charles August Nichols, 1988), *Scooby-Doo i oporny wilkołak* (reż. Ray Patterson, 1988) czy *Hrabia Kaczula* (reż. Carlos Alfonso, Chris Randall, Keith Scoble, 1988-1993) oraz *Hotel Transylwania* (reż. Genndy Tartakovsky, 2012) i jego kontynuacje pokazują, jak wampiry stały się postaciami, z którymi młodsza widownia może się identyfikować. Jedną z egzemplifikacji jest także Draculaura, córka Draculi, stworzona przez Mattel w 2010 r., która wraz z innymi potworami uczęszcza do liceum *Monster High*². Mimo 1600 lat Draculaura zachowuje się jak typowa nastolatka, a jej wegetarianizm oraz humorystyczne cechy, takie jak omdlenia na dźwięk słowa „krew”, sprawiły, że stała się ulubienicą młodszych widzów. Wampiry zyskały popularność również w innych dziełach kultury skierowanych do młodzieży, szczególnie po rozkwicie serialu jako gatunku skierowanego do tej grupy odbiorców³.

Sukces *Wywiadu z wampirem* (reż. Neil Gordan, 1994) i serialu *Buffy, postrach wampirów* (reż. Charles Martin Smith i in., 1997-2003) oraz jego spin-offu *Anioł ciemności* (reż. Joss Whedon i in., 1999-2004) zainspirował kolejne produkcje, które łączyły motyw grozy z problemami dorastających nastolatków. Tom Cruise i Brad Pitt jako Lestat

² Więcej o Draulaurze m.in. na: *Draculaura*, <https://monsterhigh.fandom.com/pl/wiki/Draculaura> [dostęp: 13.07.2024]. Więcej o „Monster High” m.in. na: *Monster High*, <https://shop.mattel.com/collections/monster-high> [dostęp: 13.07.2024]; *Monster High Wiki*, https://monsterhigh.fandom.com/pl/wiki/Monster_High_Wiki [dostęp: 13.07.2024].

³ Więcej o wampirach w kulturze popularnej m.in. w: M. Mellins, *Vampire Culture*, Bloomsbury Academic, Londyn 2013; B. Brodman, J.E. Doan (red.), *Images of the Modern Vampire: The Hip and the Atavistic*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2013; L. Piatti-Farnell, *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, Routledge, Londyn 2014; S. Ní Fhlainn, *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Londyn 2019.

i Louis de Pointe du Lac w *Wywiadzie z wampirem*, a także David Boreanaz jako Angel(us) w serialu wykreowali postacie przystojnych, zagubionych, wrażliwych, a zarazem niebezpiecznych krwiopijców, które na stałe zagościły w filmach i serialach. Również seria *Zmierzch* Stephenie Meyer (2005-2008) oraz jej ekranizacje (2008-2012), które przyciągnęły miliony fanów na całym świecie, stanowią tego doskonały przykład. W tym samym okresie powstały również inne produkcje, takie jak *Czysta krew* (reż. Alan Ball i in., 2008-2014), które poruszały temat współistnienia wampirów z ludźmi, odkrywając ich istnienie dzięki wynalezieniu sztucznej krwi.

W niniejszym artykule skoncentruję się na analizie jednego z takich wampirzych seriali – *Pamiętników wampirów* (*The Vampire Diaries*, reż. Marcos Siega i in., 2009-2017, 8 sezonów, 171 odcinków) oraz ich spin-offów: *The Originals* (reż. Chris Grismer i in., 2013-2018, 5 sezonów, 92 odcinki) i *Wampiry: Dziedzictwo* (*Legacies*, reż. Chris Grismer i in., 2018-2022, 4 sezony, 68 odcinków). Produkcje te, wiążąc elementy grozy, romansu i przygody, stworzyły niezwykle atrakcyjne uniwersum, które zdobyło ogromną popularność na całym świecie, zwłaszcza wśród młodzieży oraz tzw. młodych dorosłych (osób do ok. 30.-35. roku życia). Szczególną uwagę poświęcę temu, jak serialowość jako forma opowiadania historii wpływa na angażowanie młodych widzów i budowanie głębszej więzi z bohaterami. To wielowymiarowe zjawisko łączące aspekty strukturalne, estetyczne, społeczne i emocjonalne⁴. Analizując narrację, strukturę odcinków oraz rozwój postaci, pokażę,

⁴ Więcej na temat popularności seriali m.in. w: D. Morley, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Routledge, Londyn 1986; B. Barnes, *Practice as Collective Action*, [w:] *The Practice Turn in Contemporary Theory*, red. T.R. Schatzki, K. Knorr-Cetina, E. von Savigny, Routledge, Londyn–Nowy Jork 2001, s. 17-28; W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004; K. Baszton, *Telewizja a komunikacja w przestrzeni domowej. Studium przypadku*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4, s. 153-167; M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Scholar, Warszawa 2011; Ł. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2-3, s. 187-208; A. Hill, *Media Experiences: Engaging with Drama and Reality Television*, Routledge, Londyn 2019; L. Tomoiagă, *Television Series as Mirrors of Contemporary Life*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019; J. T. Caldwell, *Teleseriali-*

jak te produkcje odpowiadają na emocjonalne i społeczne potrzeby młodych odbiorców. Zwrócę także uwagę na to, jak połączenie grozy z problemami dorastania, takimi jak miłość, przyjaźń czy poszukiwanie tożsamości, pozwala widzom identyfikować się z postaciami, mimo ich nadprzyrodzonych cech. Celem artykułu jest nie tylko zrozumienie fenomenu tych seriali, ale także ukazanie ich roli w kształtowaniu współczesnej kultury młodzieżowej oraz ich wpływu na rozwój gatunku filmowego, jakim jest horror z elementami dramatu młodzieżowego.

Pamiętniki wampirów mają swoje korzenie w serii książek autorstwa L.J. Smith⁵, napisanych na początku lat 90. XX w., spletających w fabule wątki miłosne, nadnaturalne oraz dramatyczne. Choć początkowo powieści nie zdobyły światowej sławy, ich adaptacja na mały ekran w 2009 r. okazała się prawdziwym sukcesem, stając się jednym z najbardziej wpływowych seriali młodzieżowych swojej dekady. Popularność *Pamiętników wampirów* nie pojawiła się jednak w próżni. Na gruncie, który przygotowały wcześniejsze fenomeny, takie jak *Zmierzch* oraz *Buffy: Postrach wampirów*, serial ten wykorzystał modę na wampiry i młodzieżowe dramaty, tworząc wyjątkowe i rozbudowane uniwersum. Seria oparta na konfliktach miłosnych, walce dobra ze złem oraz atmosferze nieustannego napięcia grozy szybko zdobyła oddanych fanów, zwłaszcza wśród młodszej widowni. Warto jednak zaznaczyć, że twórcy – Kevin Williamson i Julie Plec – potraktowali materiał źródłowy dość

ty: *Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, [b.m.-ebook] 2020.

⁵ Pierwotnie w latach 1991-1992 autorka opublikowała cztery tomy pt. *Przebudzenie* [The Awakening], *Walka* [The Struggle], *Szał* [The Fury] oraz *Mrok* [Dark Reunion]. Po ponad 15 latach L.J. Smith opublikowała kolejną trylogię pt. *Pamiętniki wampirów: Powrót* [The Vampire Diaries: The Return], w skład których wchodzi *Powrót o zmierzchu/Uwięzieni* ([The Return: Nightfall], 2009, po polsku wydana w dwóch tomach), *Dusze cieni* ([The Return: Shadow Souls], 2010) oraz *Północ* ([The Return: Midnight], 2011). Poza tymi publikacjami ukazały się kolejne dwie trylogie pisane przez ghostwriterów. Były to *Pamiętniki wampirów: Łowcy* ([The Hunters], *Fantom* ([The Hunters: Phantom], 2011, *Pieśń Księżycy*, [The Hunters: Moonson], 2012, *Moc przeznaczenia* [The Hunters: Destiny Rising], 2012) oraz *Pamiętniki wampirów: Zbawienie* ([The Vampire Diaries: The Salvatio], *Bez szans* [The Salvation: Unseen], 2013, *Bez słów* [The Salvation: Unspoken], 2013, *Bez maski* [The Salvation: Unmasked] 2014).

swobodnie, wprowadzając liczne zmiany w stosunku do książkowych postaci i wątków, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Sukces *Pamiętników* pociągnął za sobą powstanie kilku spin-offów, które nie były bezpośrednio inspirowane serią L.J. Smith. Pierwszym z nich był *The Originals*, który zadebiutował w 2013 r. Skupiał się on na rodzeństwie Mikaelsonów, pierwszych wampirach: Finnie (Casper Zafer), Elijahu (Daniel Gillies), Niklausie zwanym Klausem (Joseph Morgan), Kolu (Nathaniel Buzolic) i Rebekah (Claire Holt), przemienionych przez swoją matkę Esther (Alice Evans) po śmierci najmłodszego syna Henrika, a następnie ściganych przez ich ojca Mikaela (Sebastian Roché). Z czasem do rodzeństwa dołączyła najstarsza siostra Freya (Riley Voelkel), wcześniej uznawana za zmarłą, a oddana potajemnie na wychowanie ciotce Dahlii (Claudia Black), potężnej czarownicy. *The Originals* poszerzyło świat *Pamiętników wampirów*, wprowadzając bardziej złożone wątki dotyczące lojalności, władzy i mrocznych rodzinnych sekretów. Akcja przeniosła się do Nowego Orleanu, co umożliwiło twórcom ukazanie fabuły wypełnionej magią, intrygami i konfrontacjami różnych nadprzyrodzonych istot, w szczególności wampirów, czarownic i wilkołaków na tle tego niezwykłego miasta.

W 2018 r. pojawił się kolejny spin-off – *Wampiry: Dziedzictwo*, który kontynuuje wątki rozpoczęte w *Pamiętnikach wampirów* i *The Originals*. Skupia się on na najmłodszym pokoleniu nadnaturalnych bohaterów, a główną postacią jest Hope Mikaelson (Danielle Rose Russell), córka Klause i Hayley Marshall (Phoebe Tonkin). Hope jest potomkinią trzech rodzajów nadprzyrodzonych istot: wampirów, wilkołaków i czarownic. Uczęszcza do szkoły dla istot o wyjątkowych zdolnościach. *Wampiry: Dziedzictwo* oferuje świeże spojrzenie na tematykę wampiryzmu i nadnaturalności, łącząc ją z problemami dorostania, odkrywaniem własnej tożsamości oraz moralnymi dylematami.

Każdy z tych spin-offów wzbogaca główną serię, wprowadzając nowe postacie, historie i wyzwania, które rozwijają i pogłębiają oryginalną narrację. Umiejętne rozszerzanie tego uniwersum sprawiło, że *Pamiętniki wampirów* stały się czymś więcej niż tylko jednym z wielu młodzieżowych seriali. Przekształciły się w pełnoprawne, złożone

uniwersum, które nie tylko przyciąga nowych fanów, ale także wciąż żyje i ewoluuje.

Jak wspomniano, fabułę powieści L.J. Smith potraktowano dość swobodnie przy tworzeniu scenariusza pierwotnego serialu, wprowadzając liczne zmiany w charakterystyce postaci oraz poruszanych wątkach. Szczegółowa analiza wszystkich różnic pomiędzy pierwowzorem a ekranową adaptacją przekracza ramy tego tekstu⁶, warto jednak wskazać te, które miały największy wpływ na rozwój uniwersum.

Główni bohaterowie to paczka znajomych z liceum, która koncentruje się wokół Eleny Gilbert (Nina Dobrev). W jej kręgu znajdują się: jej brat Jeremy (Steven R. McQueen), przyjaciółki Bonnie Bennett (Kat Graham) i Caroline Forbes (Candice King), były chłopak Matt Donovan (Zach Roerig), jego kumpel Taylor Lockwood (Michael Trevino), a także dwaj bracia wampiry: Damon i Stefan Salvatore (Ian Somerhalder, Paul Wesley). Z czasem do grupy dołączają inne postacie, jak choćby nauczyciel w szkole i późniejszy opiekun Gilbertów Alaric Saltzman (Matt Davis).

W serialu Elena ukazana jest jako ciepła, lubiana przez wszystkich licealistka, pogrążona w żałobie po stracie rodziców. Grająca ją Dobrev, brązowooka brunetka, różni się od książkowej Eleny, która w powieści była blondynką o niebieskich oczach, często ukazwaną jako samolubna i próżna. Jednym z przykładów jest jej dialog wewnętrzny już na pierwszych stronach książki, gdzie tak siebie opisuje: „Nie zerknęła w ozdobne wiktoriańskie lustro nad komodą z wiśniowego drzewa. Wiedziała, co w nim zobaczy. Elenę Gilbert, czadową, szczupłą blondynkę, maturzystkę, dziewczynę, która zawsze ma najfajniejsze ciuchy, której pragnął każdy chłopak i którą każda inna dziewczyna chciałaby być. Dziewczynę, która w tej chwili miała nachmurzoną minę i ściągnięte usta. A to było do niej zupełnie niepodobne”⁷. W wersji ekranowej Elena

⁶ O różnicach między książkową a serialową wersją m.in. na S. Sher, *Top 10 Differences Between The Vampire Diaries Books & TV Show*, <https://www.watchmojo.com/articles/top-10-differences-between-the-vampire-diaries-books-tv-show> [dostęp 13.08.2024]; F. Khan, *15 Biggest Differences Between The Vampire Diaries Book & TV Show*, <https://www.cbr.com/tvd-books-tv-show-biggest-differences/> [dostęp 13.08.2024].

⁷ Za: L.J. Smith, *Pamiętniki wampirów. Księga 1: Przebudzenie, Walka, Szał*, tłum. E. Jaczewska, M. Kittel, Wydawnictwo Amber, Warszawa 2011, s. 13.

zмага się z typowymi problemami nastolatków, stając się centralnym punktem emocjonalnego napięcia. Jej zawirowania miłosne z dwoma wampirami – Stefanem i Damonem – wprowadzają widzów w świat intensywnych emocji balansujących między namiętnością a dramatem. Miłość w serialu ukazywana jest jako siła zarówno budująca, jak i destrukcyjna. Relacja Eleny ze Stefanem początkowo wyidealizowana jako prawdziwe uczucie, które przetrwa wszelkie przeciwności, z czasem pokazuje również mroczną stronę pozornie „dobrego” wampira – jego przemianę w brutalnego mordercę, gdy wyłącza emocje. Z kolei związek Eleny z Damonem wprowadza element zakazanego uczucia oraz moralnych dylematów, co dodaje głębi i dramatyzmu fabule. Dualizm w podejściu do miłości sprawia, że widzowie mogą utożsamiać się z różnymi aspektami tej relacji – od słodko-gorzkich wzruszeń po ekscytujące zwroty akcji.

Ten miłosny trójkąt głównych bohaterów oraz konieczność podjęcia przez Elenę decyzji, z którym z braci chce być, to najistotniejsze różnice między książką a serialem. Widzowie mogą kibicować wybranemu bohaterowi w walce o serce dziewczyny i zastanawiać się, czy powinna związać się z pozornie łagodnym Stefanem, który pod wpływem wyłączenia emocji, jednej z umiejętności wampirów, zamienia się w brutalnego mordercę, czy wybrać mrocznego Damona, skrywającego pod maską macho wrażliwe wnętrze. Historia miłosna tych trojga rozgrywa się w Mystic Falls w kontekście przerażających wydarzeń, tragedii i spotkań z nadnaturalnymi postaciami, a w tle towarzyszą im serowce rozterki innych, głównie nastoletnich, postaci.

Uważam, że istotnym elementem przyciągającym odbiorców do uniwersum jest bogata gama nadprzyrodzonych istot oraz fakt, że bohaterowie mogą zdobywać magiczne zdolności lub nawet przemieniać się w inne postacie. Ciekawym przykładem są Elena i Bonnie, początkowo zwykle śmiertelniczki, które stają się centralnymi postaciami, rozwijając swoje moce: Elena zostaje wampirem, a Bonnie czarownicą i Kotwicę na Drugą Stronę (ang. *Anchor to the Other Side*). Twórcy serialu postanowili skupić się głównie na kilku rodzajach istot nadprzyrodzonych występujących w książkach, w tym na dychotomii ludzi i wampirów, z tym że niektórzy z tych pierwszych odkrywają swoje magiczne moce lub stają

się wilkołakami. Z czasem, w kolejnych sezonach oraz spin-offach, jak *Wampiry: Dziedzictwo*, wprowadzono nowe postacie, takie jak syreny, feniksy, Arachne, gorgony, banshee i golemy⁸. Różnorodność tych istot oraz odkrywanie przez ludzi nadprzyrodzonych mocy i ich przemiany dają młodemu widzowi możliwość łatwej identyfikacji z bohaterami.

W uniwersum *Pamiętników wampirów* większość postaci nie jest jednoznacznie dobra lub zła, co szczególnie widoczne jest w przypadku wampirów takich jak Damon czy Klaus Mikaelson (Joseph Morgan), którzy w toku fabuły przechodzą wyraźną przemianę i z antagonistów stają się protagonistami. To pozwala widzowi utożsamiać się z trudnym procesem poszukiwania własnej tożsamości oraz lepiej rozumieć stopień skomplikowania ludzkich zachowań i wyborów. Szczególnie że niestarzejące się wampiry, jak i główni śmiertelni bohaterowie są nastolatkami lub młodymi ludźmi, a w przypadku *Wampirów: Dziedzictwa* głównym miejscem fabuły jest szkoła dla nadprzyrodzonych istot. Dodatkowo, możliwość przywrócenia do życia zabitych bohaterów, zarówno w ich pierwotnej, jak i zmienionej formie, wprowadza element napięcia i nieprzewidywalności, podnosząc emocje widzów. Oczekiwanie na powroty ulubionych postaci lub ich ostateczne pożegnanie staje się istotnym czynnikiem budującym dramatyzm serialu.

Nadprzyrodzone postacie oraz wątki niewątpliwie wzbogacają mitologię uniwersum *Pamiętników wampirów* i pozwalają odbiorcom na głębsze zanurzenie się w emocjonalne zmagania bohaterów, których losy nierozdzielnie łączą się z siłami nadprzyrodzonymi. Główne z gatunków mających wpływ na fabułę to, poza ludźmi, tytułowe wampiry, wilkołaki, czarownice, a także hybrydy i doppelgängery, czyli sobotwóry nadnaturalnych postaci sprzed wieków.

Wampiry przedstawiono jako istoty z ograniczonymi mocami w porównaniu do ich książkowych pierwowzorów, jednak zachowują nadludzką szybkość, siłę i nieśmiertelność. Ich prawdziwa natura objawia się, gdy widzą krew – twarz staje się drapieżna, oczy czerwone, a kły wydłużają się, gotowe do ataku. Zabicie wampira możliwe jest poprzez wbicie kołka w serce, odcięcie głowy lub ekspozycję na słoń-

⁸ Więcej o istotach z uniwersum m.in. na: *Supernatural*, <https://vampirediaries.fandom.com/wiki/Category:Supernatural> [dostęp: 3.08.2024].

ce, jeśli nie nosi on zakłętego pierścienia. W serialu pojawia się także eliksir, który przywraca je do stanu ludzkiego. Wszystkie wampiry w tym uniwersum wywodzą się od rodziny Mikaelsonów, kluczowej dla spin-offu *The Originals*, których może uśmiercić jedynie kołek z białego dębu.

Z kolei wilkołaki, takie jak Tyler (Michael Trevino), dziedziczą swoje moce i aktywują je po zabiciu, nawet przypadkowo, człowieka. Przemiana w wilka podczas pełni Księżyca jest bolesnym i nieuniknionym procesem. Podobnie jak w serii *Zmierzch* wilkołaki tworzą watahy, które często walczą z wampirami. Natomiast hybrydy, stworzone przez Klause Mikaelsona, początkowo pojawiające się jako antagoniści w *Pamiętnikach wampirów*, a następnie jako bohaterowie w *The Originals*, łączą cechy wilkołaków i wampirów, co pozwala im kontrolować swoją przemianę. Córka Klause, Hope, jest jedyną istniejącą trybrydą wilkołaka, wampira i czarownicy, co czyni ją wyjątkową w całym uniwersum.

Inni bohaterowie parający się magią, jak Bonnie, odgrywają kluczową rolę w fabule. Ich moce, dziedziczone z pokolenia na pokolenie, często są zorganizowane w grupy takie jak Podróżnicy. W *The Originals* obserwujemy czarownice zamieszkujące Nowy Orlean, co dodatkowo wzbogaca nadprzyrodzoną strukturę świata przedstawionego. Kolejnym istotnym elementem uniwersum są doppelgängerzy, jak Elena i Katerina Petrova (grane przez Ninę Dobrev), wyjątkowe postacie, które odradzają się w kolejnych pokoleniach. Obie są sobowtórami Amary, miłości Silasa (Paul Wesley), pierwszego nieśmiertelnego czarownika. Qetsiyah (Janina Gavankar), jego narzeczona, po odkrytej zdradzie ukochanego czyni Amarę Kotwicą między światem żywych a Drugą Stroną, co staje się jednym z kluczowych wątków w serii. Stefan okazuje się być doppelgängerem samego Silasa, a fabuła ujawnia jego głęboko zakorzenione powiązania zarówno z Kateriną, jak i Eleną. Ostateczne odkrycie ich natury rzuca nowe światło na uczucia Eleny wobec Stefana i pozwala podjąć decyzję, z którym z braci dziewczyna ostatecznie chce się związać.

Zarówno główny, jak i poboczne wątki miłosne stanowią kluczowy element narracji, który szczególnie przyciąga młodych odbiorców.

Zręczne połączenie grozy z romantycznymi scenami tworzy atrakcyjne, wielowymiarowe doświadczenie. Serial oraz jego spin-offy obfitują w typowe dla horroru motywy, takie jak nadprzyrodzone istoty, mroczne tajemnice i intensywne momenty strachu.

Ważnymi elementami są także walki z antagonistami, niebezpieczne konfrontacje i ciągle zagrożenia, które wprowadzają napięcie i poczucie niepokoju. Widzowie mają okazję śledzić przerażające starcia między wampirami, ludźmi czy wilkołakami oraz tajemnicze rytuały czarownic, prowadzące do niespodziewanych zagrożeń. Groza jest jednak zręcznie zrównoważona z wątkami romantycznymi i osobistymi dramatami bohaterów. Emocjonalne napięcie wynikające z miłosnych trójkątów, jak np. wybór Hayley między miłością do Elijaha a obowiązkiem wobec rodziny, czy zawirowania w relacjach międzyludzkich, przeplata się z momentami radości i humoru, co dodaje głębi i złożoności fabule. Młodsza widownia prawdopodobnie odbiera te elementy grozy jako ekscytującą formę ucieczki od codzienności, a dreszczyk emocji oraz napięcie, które budują nadprzyrodzone zagrożenia, stają się integralną częścią zaangażowania w serial.

Serial *Pamiętniki wampirów* szczegółowo ukazują relacje między wampirami a śmiertelnikami, co ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia ich atrakcyjności. W tym uniwersum wampiry nie są jedynie potworami, lecz złożonymi postaciami, które borykają się z własnymi pragnieniami i wewnętrznymi konfliktami, co czyni je bliskimi ludzkim doświadczeniom. Relacje międzygatunkowe, w tym miłość wampirów do ludzi, ukazują złożoność interakcji nadprzyrodzonych, a także często przerażających istot ze śmiertelnikami. Poprzez romantyczne zawirowania serial bada granice między miłością a niebezpieczeństwem, zmuszając widza do refleksji nad tym, jak te granice mogą zostać przekroczone. Przesłania zawarte w tych wątkach koncentrują się na kwestiach akceptacji, tożsamości oraz moralności. Relacje międzygatunkowe w serialu symbolizują nie tylko miłość, ale także walkę z własnymi demonami oraz konieczność znalezienia swojego miejsca w świecie, który zdaje się być nieprzyjazny. Miłość do wampira lub innej nadprzyrodzonej istoty staje się zarówno wyborem, jak i wyzwaniem, które testuje granice i wartości bohaterów.

Młodsza widownia łatwo identyfikuje się z postaciami takimi jak Elena, Stefan czy Damon, ponieważ ich problemy i wyzwania są głęboko powiązane z doświadczeniami młodzieży. Główna bohaterka, zmagająca się z osobistymi tragediami, miłością i przyjaźnią, odzwierciedla emocje, które są bliskie młodym ludziom. Jej doświadczenia po utracie rodziców, radzenie sobie z żałobą i dorastaniem, a także odkrywanie własnej tożsamości w świecie pełnym nadprzyrodzonych zagrożeń stanowią dla młodych widzów punkt odniesienia i wzór do naśladowania. Z kolei Stefan i Damon Salvatore, z ich skomplikowanymi relacjami oraz moralnymi dylematami, prezentują różne aspekty osobowości i wyborów, które mogą być zrozumiałe i pociągające dla młodzieży. Ich wewnętrzne i zewnętrzne konflikty, próby radzenia sobie z wampiryczną naturą oraz poszukiwanie miłości angażują widzów w głębsze rozważania na temat ich własnych wyzwań i dylematów.

Aby lepiej zrozumieć, co wyróżnia *Pamiętniki wampirów* na tle innych seriali, warto porównać je z innymi popularnymi produkcjami, które łączą elementy grozy z młodzieżowymi wątkami. *Buffy: Postrach wampirów* to klasyk, który, podobnie jak *Pamiętniki wampirów*, łączy horror z dorastającymi problemami młodzieży. Jednak *Buffy* bardziej koncentruje się na walce z potworami i problematyce dorastania, podczas gdy *Pamiętniki...* stawiają większy nacisk na złożone relacje międzyludzkie oraz tajemnice dotyczące przeszłości bohaterów. *Zmierzch*, zarówno w formie książek, jak i filmów, zdobył popularność dzięki romantycznym wątkom z wampirami w roli głównej. W przeciwieństwie do *Pamiętników...* koncentruje się głównie na miłosnych relacjach i wewnętrznych konfliktach bohaterów, a elementy grozy są mniej intensywne i bardziej stonowane. Co ciekawe, w odcinku czwartym pierwszego sezonu Damon śmieje się z wątku błyszczenia skóry wampirów w słońcu w pierwszym tomie *Zmierzchu*, co stanowi humorystyczny komentarz na temat konkurencji między tymi dwiema popularnymi seriami. Natomiast *Czysta krew*, oparta na książkach Charlaine Harris, oferuje mroczniejszy, bardziej brutalny obraz wampiryzmu, z większym naciskiem na aspekty społeczne współistnienia ludzi i wampirów oraz mocno wyeksponowane relacje seksualne bohaterów. Mimo że również łączy grozę z wątkami romantycznymi, styl i narracja

są bardziej wyrafinowane i skomplikowane, co może sprawiać wrażenie mniej przystępnego dla młodszych widzów w porównaniu do bardziej bezpośredniego i emocjonalnego podejścia *Pamiętników wampirów*.

To, co jeszcze wyróżnia dzieło K. Williamsona i J. Plec spośród innych produkcji, to umiejętne połączenie intensywnej grozy z głęboko emocjonalnymi i osobistymi wątkami, które angażują młodych widzów, a także z elementami humorystycznymi. Serial balansuje między napięciem a romantyzmem, pozwalając widzom na głębszą identyfikację z postaciami i oferując ekscytujące, emocjonujące doświadczenia, które są zarówno przerażające, jak i poruszające.

W uniwersum *Pamiętników z wampirów* na uwagę zasługuje także starannie skonstruowana narracja, co niewątpliwie przyciąga i utrzymuje uwagę młodej widowni. Oczywiście w fabule zdarzają się drobne niespójności logiczne, typowe dla produkcji opartych na mitologiach i magii, lecz nie wpływa to na odbiór całości. Częste cliffhangery oraz niespodziewane zwroty akcji odgrywają kluczową rolę w budowaniu napięcia i zainteresowania fabułą. Każdy odcinek kończy się momentem niepewności, co zachęca widzów do śledzenia dalszych losów bohaterów. Narracja w serialu oraz jego spin-offach umiejętnie przeplata różne wątki – od osobistych dramatów po nadprzyrodzone konflikty – angażując widzów na wielu poziomach emocjonalnych. Struktura odcinków, bogata w wątki dotyczące relacji między postaciami, nie tylko wzbudza emocje, ale także buduje głębszą więź widza z bohaterami. Rozwój historii poprzez retrospekcje i ewolucję postaci wprowadza dodatkowy element narracyjny, który wzmacnia zaangażowanie odbiorców. Przykładowo, w odcinku szesnastym trzeciego sezonu *Pamiętnikach wampirów* Damon i Stefan wspominają morderstwo Zachary'ego Salvatore, członka rady, w 1912 r., a w odcinku pierwszym pierwszego sezonu *The Originals* Elijah pokazuje Hayley życie Mikaelsonów jako śmiertelników. Dodatkowo, suspens związany z możliwym powrotem martwego bohatera sprawia, że fabuły różnych składowych uniwersum mają niemal nieskończone możliwości rozwoju. Szczególnie w przypadku rodziny Mikaelsonów, ponadtysiącletnich wampirów, możliwe są powroty do ich bogatej przeszłości, a także nowe przygody we współczesnym świecie. Oczywiście trzeba podkreślić, że istnieje zasadniczy

problem, przed którym mogą stanąć twórcy. Chodzi o podtrzymanie narracji o niestarzejących się wampirach, odgrywanych przez aktorów, których wygląd może ulegać zmianie wraz z upływem czasu. To wyzwanie może wymagać od twórców większej uwagi, by zachować spójność wizualną, szczególnie w przypadku postaci, które są wiecznie młode i mają pozostać niezmiennie w czasie, co może stwarzać wrażenie nieautentyczności w długotrwałym cyklu produkcji.

Należy jednak zwrócić uwagę na kontrowersje związane z fabułami i postaciami w uniwersum. Większość bohaterów odgrywają przystojni mężczyźni i piękne kobiety, co może sprawiać wrażenie kreacji „instagramowego” świata, w którym miejsce znajdują jedynie osoby o idealnej aparycji. W przeciwieństwie do sagi *Zmierzch* w uniwersum *Pamiętników...* wampiry nie zmieniają wyglądu zewnętrznego po przemianie, a atrakcyjna aparycja nie jest związana z drapieżnymi cechami jak w książkach S. Meyer. Idealizowane postacie mogą wpływać na młodych odbiorców, prowadząc do problemów z samoakceptacją i obrazem ciała, co może skutkować niskim poczuciem własnej wartości i zaburzeniami odżywiania. Jednakże warto zauważyć, że w latach 90. i na początku XXI w. świadomość tych problemów była mniej rozwinięta niż dzisiaj.

Podczas jednego z fanowskich konwentów Ian Somerhalder poruszył kolejną kontrowersyjną kwestię dotyczącego tego, jak widzowie kochają i kibicują postaciom braci Salvatore, mimo że w rzeczywistości zniszczyli społeczność Mystic Falls, zabijając wiele osób, w tym głównych bohaterów (przykładowo Damon uśmiercił Jeremiego, brata Eleny, dwukrotnie)⁹. Ponadto główny wątek opowiada o związku braci – ponad 150-letnich wampirów (w powieści żyjących już kilkaset lat) – z młodzieńcą, początkowo 17-letnią dziewczyną. Aktor podkreślił, że mimo młodego wyglądu wampiry te są dojrzałymi i bardzo niebezpiecznymi mężczyznami, którzy na zawsze zmieniają życie Eleny, wielokrotnie przyczyniając się do jej cierpienia.

W uniwersum znajomość z wampirem niewątpliwie dla każdego wiąże się z cierpieniem i stratą, szczególnie w przypadku braci Salvato-

⁹ Comic Con Warsaw, odbywający się w stolicy od 31 maja do 2 czerwca 2019 r., zob.: Ptak Warsaw Expo, *Ian Somerhalder i Paul Wesley na Warsaw Comic Con*, <https://www.youtube.com/watch?v=NKnvZeGupeg> [dostęp: 18.07.2024].

re, którzy mordują bliskich nie tylko Eleny, ale także ich przyjaciół, co czasami prowadzi do ich przemiany w wampira, jak w przypadku Vicki Donovan czy matki Bonnie. Hope również manipuluje otoczeniem, zwłaszcza Landonem Kirby (Aria Shahghasemi), obawiając się zaangażować w relację, by uniknąć ponownego bólu po stracie. Budzi to wątpliwości dotyczącego potencjalnego promowania niezdrowych, przemocowych związków, opartych na manipulacji (wampiry mogą wymazywać pamięć ludzi) oraz nieustannym cyklu rozstań i powrotów z partnerami zmuszani wybaczać kolejne popełnione zbrodnie¹⁰. Ponadto miłosne wybory postaci, takich jak Caroline czy Rebekah, również mogą budzić kontrowersje. Caroline nawiązuje intymne relacje głównie w obrębie paczki znajomych oraz z Klausem, często ulegając pożądanemu bez względu na konsekwencje. Podobnie Rebekah, wielokrotnie przeżywająca kilkunocne przygody z głównymi bohaterami.

Dysfunkcyjne relacje pojawiają się nie tylko w kontekście miłosnym, ale również rodzinnym. Rebekah jest sterowana przez starszych braci, szczególnie Klause i Elijaha, którzy w wygodnych dla siebie momentach pozbywają się siostry, usypiając ją sztyletem wbitym w serce. Rodzina Mikaelsonów, bohaterowie *The Originals*, stanowi przykład dysfunkcyjności na najwyższym poziomie. Jej członkowie często chcą się nawzajem unicestwić, na ekranie dochodzi nie tylko do matko- i ojcobójstwa, ale i krwawych przymierzy między siostrą a braćmi, zawiązywanych przeciwko innym członkom klanu. Hope, młodsze pokolenie, poczęta podczas jednonocnej przygody Klause z wilkołaczycą Hayley, poprawia relacje w rodzinie, lecz jej życie także naznaczone jest stratą i cierpieniem. Niestabilne relacje, morderstwa i powroty niektórych członków rodziny z zaświatów zaburzają postrzeganie śmierci, co niewątpliwie nie może stanowić wzorca do naśladowania dla młodszych widzów.

Mimo to nie można zapominać o pozytywnych aspektach fabuły, takich jak reprezentacja mniejszości LGBTQ+ wśród młodych bohaterów oraz poruszanie trudnych społecznie tematów dotyczących sieroctwa, aborcji czy samobójstwa. Przykładowo w drugim odcinku pierwszego

¹⁰ Więcej na temat zagrożeń wynikających z promowania romantycznych związków z wampirami m.in. w: A. Cantanzarite, *From Dracula to Twilight: The threat of the Romantic Vampire*, „Journal of Dracula Studies” 20214, vol. 16(1), s. 82-96.

sezonu, aborcję poprzez zażycie kilku kropli trującego, szczególnie dla wilkołaków, tojadu rozważa Hayley, obawiając się przyszłości swojego dziecka w rodzinie Mikaelsonów, ale próbę pozbycia się płodu udaremnia atak wampirów. Z kolei w *The Originals* samobójstwo jest mocno powiązane z altruizmem, poświęceniem dla rodziny. Aby uchronić Hope, jej matka po przymuszonej przemianie z hybrydy w wampira chwytą główną antagonistkę sezonu piątego, Gretę Sienną (Nadine Lewington), odgryza jej palec z pierścieniem chroniącym przed słońcem i wybiega z nią na dwór, co prowadzi do śmierci obu w męczarniach w szóstym odcinku piątego sezonu. Z kolei Klaus w ostatnim odcinku serialu umiera poprzez samobójczy pakt z bratem Elijahem – nawzajem przebijają swoje serca kołkiem z białego dębu. Czynią tak, ponieważ Klaus, ratując córkę w trzynastym odcinku piątego sezonu, transferował do swojego wnętrza Pustkę, ducha potężnej rdzennoamerykańskiej wiedzy o imieniu Inadu (dzięki jej mocy powstały wilkołaki), której czarna magia zawładnęłaby jego ciałem.

Poruszenie tych kwestii może skłonić widzów do refleksji nad własnymi doświadczeniami i społecznymi normami. Kolejnym pozytywem jest ukazanie, że każde zachowanie przynosi konsekwencje, z którymi trzeba się zmierzyć. Serial poprzez stworzenie wielowymiarowych, skomplikowanych postaci nie tylko zapewnia rozrywkę, ale także inspiruje i edukuje, pokazując, jak różnorodność i akceptacja mniejszości mogą stanowić źródło siły całego społeczeństwa.

Produkcje te poruszają tematy takie jak różnorodność rasowa, orientacja seksualna czy indywidualność, stając się ważnym głosem w dialogu na temat akceptacji w kulturze popularnej. Ich narracja, wzbogacona o elementy horroru i romansu, sprawia, że *Pamiętniki wampirów* oraz ich spin-offy stają się nie tylko emocjonującą rozrywką, ale także historią, z którą młodzi widzowie mogą się utożsamiać. Odzwierciedlają one szersze zmiany kulturowe, szczególnie w obszarze tożsamości, różnorodności i akceptacji. Współczesna młodzież, doceniająca te wartości, znajduje w serialu postaci i relacje, które odpowiadają ich oczekiwaniom.

W kontekście wampiryzmu uniwersum *Pamiętników wampirów* redefiniuje wizerunek tych postaci, nadając im większą złożoność

i romantyzm, niż miało to miejsce w tradycyjnych ujęciach. Kluczowym elementem sukcesu seriali jest umiejętne zrównoważenie grozy i romantyzmu, co sprawia, że bohaterowie, jak Elena, Stefan, Damon czy rodzina Mikaelsonów, stają się atrakcyjni dla młodszych widzów. Narracja, pełna cliffhangerów i niespodziewanych zwrotów akcji, skutecznie utrzymuje ich zainteresowanie. Ważną rolę w tym uniwersum odgrywa również różnorodność istot nadprzyrodzonych oraz rozwijanie ich mocy, jak ma to miejsce w przypadku postaci Bonnie czy Hope, co wzbogaca fabułę o nowe wyzwania.

Serialowa forma *Pamiętników wampirów* umożliwia budowanie złożonej narracji oraz postaci, co byłoby trudne do osiągnięcia w filmach o ograniczonym czasie trwania. Serial pozwala na głębsze zaangażowanie widzów, rozwijając ich więź z bohaterami i umożliwiając dłuższy proces ich ewolucji. Długotrwała narracja, pełna nowych wątków i fabularnych wyzwań, nie tylko przyciąga, ale także skutecznie utrzymuje zainteresowanie młodszych odbiorców, dostosowując się do ich zmieniających się potrzeb i oczekiwań.

Te produkcje stają się również istotnym elementem kulturowej dyskusji na temat tożsamości i akceptacji, oferując widzom przestrzeń do refleksji nad własnymi doświadczeniami. Ewolucja serialu i jego spin-offów odzwierciedla zmieniające się potrzeby młodzieży z pokolenia Z, podkreślając ich istotną rolę w kształtowaniu współczesnej popkultury. Produkcje te, będąc częścią tego procesu, stają się istotnym głosem w dyskusji na temat różnorodności i akceptacji, a także ewolucji wartości, które są przekazywane młodym odbiorcom w dzisiejszym świecie.

Bibliografia

- Adler A.C., *The Afterlife of Genre: Remnants of the Trauerspiel in Buffy the Vampire Slayer*, Punctum Books, Nowy Jork 2014.
- Barnes B., *Practice as Collective Action*, [w:] *The Practice Turn in Contemporary Theory*, red. T.R. Schatzki, K. Knorr-Cetina, E. von Savigny, Routledge, Londyn–Nowy Jork 2001, s. 17-28.

- Baszton K., *Telewizja a komunikacja w przestrzeni domowej. Studium przypadku*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4, s. 153-167.
- Brodman B., Doan J.E. (red.), *Images of the Modern Vampire: The Hip and the Atavistic*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2013.
- Caldwell J.Th., *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, [b.m.-ebook] 2020.
- Cantanzarite A., *From Dracula to Twilight: The threat of the Romantic Vampire*, „Journal of Dracula Studies” 2014, vol. 16(1), s. 82-96.
- Draculaura*, <https://monsterhigh.fandom.com/pl/wiki/Draculaura> [dostęp: 13.07.2024].
- Filiciak M., Giza B. (red.), *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Scholar, Warszawa 2011.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004.
- Hill A., *Media Experiences: Engaging with Drama and Reality Television*, Routledge, Londyn 2019.
- Khan F., *15 Biggest Differences Between The Vampire Diaries Book & TV Show*, <https://www.cbr.com/tvd-books-tv-show-biggest-differences/> [dostęp: 13.08.2024].
- Mellins M., *Vampire Culture*, Bloomsbury Academic, Londyn 2013.
- Monster High*, <https://shop.mattel.com/collections/monster-high> [dostęp: 13.07.2024].
- Monster High Wiki*, https://monsterhigh.fandom.com/pl/wiki/Monster_High_Wiki [dostęp: 13.07.2024].
- Morley D., *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Routledge, Londyn 1986.
- Ní Fhlainn S., *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Londyn 2019.
- Piatti-Farnell L., *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, Routledge, Londyn 2014.
- Ptak Warsaw Expo, *Ian Somerhalder i Paul Wesley na Warsaw Comic Con*, <https://www.youtube.com/watch?v=NKnvZeGupeg>, 18:24-21:43 [dostęp: 18.07.2024].
- Savannah Sher, *Top 10 Differences Between The Vampire Diaries Books & TV Show*, <https://www.watchmojo.com/articles/top-10-differences-between-the-vampire-diaries-books-tv-show> [dostęp: 13.08.2024].
- Smith M.J., Moruzi K., *Vampires and Witches Go to School: Contemporary Young Adult Fiction, Gender, and the Gothic*, „Children’s Literature in Education” 2018, vol. 49(2), s. 6-18.

Sokołowski Ł., *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2-3, s. 187-208.

Stoker B., *Dracula*, Archibald Constable and Company, Londyn 1897.

Supernatural, <https://vampirediaries.fandom.com/wiki/Category:Supernatural> [dostęp: 3.08.2024].

Tomoiaga L., *Television Series as Mirrors of Contemporary Life*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019.

Streszczenie

Artykuł ukazuje fenomen *Pamiętników wampirów* i ich spin-offów, analizując ich wpływ na młodą widownię i rolę w popkulturze. Uniwersum przyciąga złożoną narracją, różnorodnymi istotami nadprzyrodzonymi i intensywnymi wątkami emocjonalnymi. Kluczowe są: balans między grozą a romantyzmem oraz kontrowersyjne wątki miłosne, które zwiększają zaangażowanie widzów. Mimo krytyki produkcje te poruszają tematy tożsamości i akceptacji, takie jak różnorodność rasowa i orientacja seksualna. Forma serialu umożliwia rozwijanie złożonych wątków i postaci, co skutecznie utrzymuje zainteresowanie młodych odbiorców. Dzięki tym elementom *Pamiętniki wampirów* i ich spin-offy odzwierciedlają zmieniające się wartości współczesnej młodzieży i tzw. młodych dorosłych, stanowiąc ważny głos w dyskusji o akceptacji i tożsamości w kulturze popularnej.

Słowa kluczowe: *Pamiętniki wampirów*, uniwersum serialu telewizyjnego, istoty nadprzyrodzone, groza a romantyzm, młodzi odbiorcy

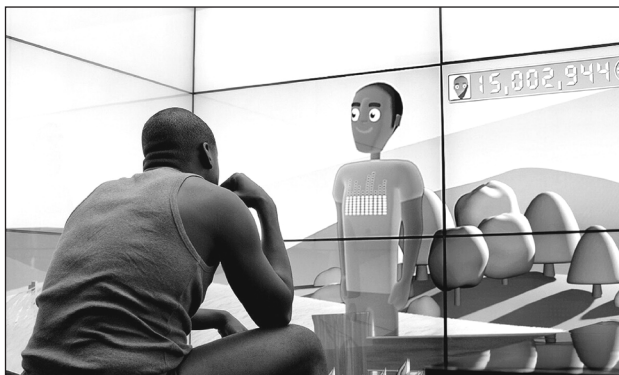
Summary

The article examines the phenomenon of *The Vampire Diaries* and its spin-offs, analysing their impact on a young audience and their role in popular culture. The universe captivates with its complex narrative, diverse supernatural entities, and intense emotional storylines. Key ele-

ments include the balance between horror and romance and controversial romantic subplots that enhance viewer engagement. Despite criticisms, these productions address themes of identity and acceptance, such as racial diversity and sexual orientation. The serial format allows for the development of intricate plots and characters, effectively maintaining the interest of young viewers. Through these elements, *The Vampire Diaries* and its spin-offs reflect the evolving values of contemporary teenagers and young adults, serving as a crucial voice in the discourse on acceptance and identity in popular culture.

Keywords: *The Vampire Diaries*, TV Series' Universe, Horror and Romance, Young Audiences, Supernatural Beings

Cyryl Rytlewski-Kowalczyk
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
cyrryt@st.amu.edu.pl
student kulturoznawstwa
ORCID: 0009-0007-4013-2867



Witaj, Świecie! *Czarne lustro* (2011-)

„Mile złego początku...”¹

Czarne lustro, będące jednym z najbardziej rozpoznawalnych seriali platformy streamingowej Netflix, pierwotnie powstało jako sześcioczęściowa antologia dla brytyjskiej stacji telewizyjnej Channel 4. Dzieło stworzone przez Charliego Brookera już od samego początku jawiło się jako bardzo kontrowersyjne i pozostawało trudne do sklasyfikowania gatunkowego, sytuując się pomiędzy komedią a dramatem. Najlepszym, a zarazem najbardziej wyrazistym argumentem na potwierdzenie

¹ Cytat z: I. Krasicki, *Woly krnąbrne w: Bajki i przypowieści*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1931.

tej tezy jest tematyka oraz odbiór pilotażowego odcinka pod tytułem *Hymn państwowy*.

Fabula odcinka skupia się wokół poczynań premiera Wielkiej Brytanii podczas porwania przez tajemniczego mężczyznę księżnej, która cieszy się wielką popularnością wśród obywateli. Warunkiem uwolnienia przetrzymywanej ma być nagrany i wyemitowany na żywo, zgodnie z określonymi regułami (niczym w manifestie Dogmy 95², z czego żartuje jeden z widzów programu telewizyjnego w szpitalu), stosunek seksualny samego premiera z żywą świnia. Dylemat moralny, przed jakim zostaje postawiona głowa państwa, wybrzmiewa przez cały odcinek, na przemian ze społecznym ujęciem reakcji na sytuację, którą żyje cały kraj. Pojawiają się również wątki dramatu greckiego, gdyż tragiczny wybór, przed jakim staje premier, jest oglądany niczym w antycznym teatrze przez wszystkich obywateli Wielkiej Brytanii. W momencie kulminacyjnym opowieści każdy Brytyjczyk, pełen szoku i niedowierzania, staje w bezruchu przed ekranem telewizora, tak jakby zaraz miał odśpiewać hymn państwowy, a po tym doświadczyć *katharsis*.

Mimo że odbiór pierwszego odcinka był mieszany, to z całą pewnością miał on nieoceniony wpływ na drogę, jaką obrali scenarzyści w późniejszych historiach. Kontrowersyjna tematyka, która utrzymała się przez wszystkie sezony, miała siłę przebiccia, przez co zawładnęła sercami widzów. Po emisji pierwszych sześciu odcinków widzowi zaprezentowano odcinek specjalny pt. *Białe święta*, który okazał się być jedną z najlepiej przyjętych historii ze wszystkich sezonów serii³. Mimo że z początku serial był w rękach Brytyjczyków, to utrudniona komunikacja i roszczeniowa postawa przedstawicieli Channel 4 ostatecznie zdecydowały o przejściu produkcji przez amerykańskiego giganta⁴.

² Manifest artystyczny duńskiej awangardowej grupy twórców filmowych, podpisany 13 marca 1995 i ogłoszony 20 marca 1995 r. w Kopenhadze. Zakładał on stosowanie konkretnych zasad przy produkcji filmów prowadzących do „oczyszczenia” dzieł.

³ W oparciu o oceny z serwisów IMDb, Filmweb i Letterboxd.

⁴ K. Bond, *Charlie Brooker reveals the real story of Black Mirror's move from Channel 4 to Netflix*: „I thought, I'm feeling angry. Is this insulting?“, <https://www.radiotimes.com/tv/sci-fi/black-mirror-charlie-brooker-channel-4-move-netflix/> [dostęp: 10.12.2024].

W słowach samego Brookera znajdujemy potwierdzenie, że została podjęta właściwa decyzja, gdyż twórca przyznał, że to właśnie we współpracy z Netflixem może urzeczywistniać swoją wizję, podejmować większe ryzyko, a także odkrywać nowe światy, nie niszcząc tym samym pierwotnej struktury serialu⁵.

„Serialność” czy „serialoza”?

Mimo przychylnego zdania Brookera na temat platformy produkcji Netflixu owiane są złą sławą w opinii publicznej. Wśród szeregu zarzutów znajdujemy m.in. nieudolne scenopisarstwo, wszechobecny kicz czy wtórność treści i rozciągłość fabuły. Ten ostatni wydaje się najbliższy kwestii seriali. Te bowiem rozciągnięte niczym tasiemce zdają się bardzo często nie kończyć wtedy, kiedy powinny, lub nie kończą w ogóle. Stąd pojawia się pojęcie „serialozy”, mającej pejoratywny wydźwięk, które odnosi się do potrzeby oglądania przez widzów jedynie jak najdłuższych i jak najbardziej rozbudowanych serii. Praktyka eksploatacji jednego serialu jest charakterystyczna dla wielkiego dystrybutora, który korzystając z popularności swych dzieł, zdaje się kontynuować je przez wiele sezonów.

W przypadku *Czarnego lustra* wygląda to jednak zupełnie inaczej. Jako że mamy do czynienia z antologią, każdy odcinek serialu jest niepowiązany z pozostałymi. Jedynym wspólnym elementem całości są powracające motywy technologii – już obecnej lub mającej dopiero powstać – i jej oddziaływanie na ludzkie życie. Można by zatem przywołać tutaj termin „serialności”, lecz nie jako zjawiska kopiowania konkretnych elementów w swoich dziełach (jak np. w serii *Dyptyk Marilyn* Andy’ego Warhola z 1962 r.), tylko jako wykorzystywanie powtarzalnych wątków – jak już wspomniane nowinki technologiczne. Serialność rozumiana w odniesieniu do *Czarnego lustra* nie sprawia wrażenia wtórności, stanowi bowiem trzon całej serii.

⁵ M. Jeffery, *Here’s why Black Mirror ended up on Netflix, according to Charlie Brooker*, <https://www.digitalspy.com/tv/a810729/heres-why-black-mirror-ended-up-on-netflix-according-to-charlie-brooker/> [dostęp: 10.12.2024].

Każdy odcinek sprawia wrażenie krótszej długości filmu (niekoniernie pełnometrażowego⁶), przez co odbiór produkcji jako serialu może zostać zaburzony. Moim zdaniem umożliwia to jednak intensywniejsze wprężnięcie widza w rzeczywistość kolejnych opowieści za sprawą charakterystycznych stylów danych odcinków. Na wyróżnienie zasługują tutaj m.in. całkowicie czarno-biały odcinek *Twardogłowy*, odcinek *USS Callister*, imitujący popularny serial SF *Star Trek* (twórca Gene Roddenberry, 1966-1969), czy odcinek specjalny *Czarne lustro: Bandersnatch*. Opowiada on o młodym programiście, zaczynającym kwestionować otaczającą go rzeczywistość w ramach postępów przy tworzeniu gry komputerowej, będącej adaptacją powieści fantasy. Co czyni tę historię wyjątkową, to fakt, że jako widzowie mamy pewien wpływ na dalszy jej przebieg. Kontrolujemy bowiem część decyzji bohatera, a także niektóre wydarzenia ze świata przedstawionego za pomocą opcji pojawiających się na ekranie telewizora (możliwych do wybrania pilotem). Można zatem stwierdzić, że w przypadku *Czarnego lustra*, w przeciwieństwie do wielu seriali, o wiele trudniej odczuć zmęczenie formą, która zdaje się być niezwykle zróżnicowana.

SF czy dramat obyczajowy?

Przerażające wizje przyszłości, ukazywane w odcinkach omawianego serialu, zdają się dla nas niezwykle odległe. Prawda jest niestety zgoła inna, gdyż spora część technologicznych rozwiązań zawitała już na stałe w naszej rzeczywistości. Przykładem tego może być odcinek *Waldo*, opowiadający historię komika użyczającego głosu maskotce z kreskówki. Dostaje on z początku zadanie uprzykrzać życie pewnemu politykowi, a po czasie jego wirtualna postać ma stanąć jako kandydat do wyborów parlamentarnych. Obserwujemy sytuację, w której wytwór medialny (będący w zasadzie produktem), zyskuje rangę równą realnie istniejącym ludziom i staje się ważnym głosem na arenie politycznej.

⁶ Granica między filmem pełnometrażowym a krótkometrażowym nie jest ściśle określona, lecz Brytyjski Instytut Filmowy definiuje film pełnometrażowy jako taki, który trwa co najmniej 40 minut.

Sytuacja zaczyna przypominać spektakl, który staje się jedną z najważniejszych form życia społecznego. Poprzez włączenie do niego towaru, jakim jest wulgarna maskotka Waldo, dochodzi do stopniowej dehumanizacji i alienacji społecznej. Można zatem powiedzieć, że polityka zaczyna przypominać sferę rozrywki, a nie prawdziwej debaty. Waldo podbija serca Brytyjczyków i staje się ich idolem, ucieleśnieniem banalności, co jest jednym z istotnych elementów społeczeństwa spektaklu⁷. Tragiczny finał odcinka pokazuje świat przypominający Oceanię z *Roku 1984* George'a Orwella, w której represje społeczne są wszechobecne, a partia rządząca kontroluje każdy aspekt ludzkiego życia i sieje nieustającą propagandę za pomocą wielkich ekranów pokazujących sylwetkę Wielkiego Brata (w *Czarnym lustrze* jego odpowiednikiem staje się niedźwiedź Waldo).

Mimo że w rzeczywistości nie mamy jeszcze cyfrowych polityków, to celebryci stworzeni przez sztuczną inteligencję (SI) są już od dawna obecni w naszej rzeczywistości. Mówimy zarówno o postaciach stworzonych całkowicie od podstaw, jak i tych już istniejących w kulturze, ale przystosowanych do nowej roli, np. na wzór lalki Barbie⁸. Głównym celem takich influencerów jest najczęściej reklama danego produktu czy usługi lub bezpośrednie zarabianie na treściach tworzonych na portalach społecznościowych. Pomimo dotychczasowego braku wpływu takich jednostek na życie polityczne czy społeczne narastają pewne obawy związane z coraz szybszym rozwojem sztucznej inteligencji, która – mogąc bardzo upodobnić się do człowieka – będzie potrafiła imitować coraz więcej zachowań czy wypowiedzi prawdziwych osób.

Następny scenariusz, który w pewien sposób już realizuje się w rzeczywistości, znajdujemy w odcinku *Na łeb na szyję*. Ukazuje on bowiem historię młodej kobiety żyjącej w świecie, w którym poprzez aplikację telefoniczną oceniać można ludzi w czasie rzeczywistym za pomocą gwiazdek w skali od 1 do 5. Przekłada się to bezpośrednio na status

⁷ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, red. E. Staśkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 56.

⁸ D. Zieliński, *Wirtualni influencerzy – potencjał i ryzyko w kontekście dezinformacji*, <https://itech.lukasiewicz.gov.pl/2022/03/15/wirtualni-influencerzy-potencjal-i-ryzyko-w-kontekście-dezinformacji/> [dostęp: 10.12.2024].

społeczny jednostek – oceniani najlepiej mogą korzystać z licznych przywilejów, a oceniani najgorzej są stygmatyzowani i wykluczani z życia publicznego. Można zatem rzec, że istotnym aspektem takiego społeczeństwa może być tzw. *self-branding*, a więc praca nad własnym wizerunkiem, stanowiącym niemal walutę w tym świecie. Bohaterka odcinka za wszelką cenę stara się zebrać jak najwięcej przychylnych opinii, aby otrzymać zniżkę na piękne mieszkanie, a atrakcyjna okazja zaproszenia na ekskluzywne wesele może pomóc jej osiągnąć upragniony cel.

Cała wizja przypomina nową wersję Panoptikonu w ujęciu Foucaulta. Nadzór społeczny odbywa się nie poprzez aparat władzy zamykający obywateli w specjalnie przystosowanym więzieniu, lecz za sprawą mediów społecznościowych zawartych w mobilnych urządzeniach. Kontrola staje się zatem niejawną i niekoniecznie fizyczną, ukryta jest za iluzoryczną ścianą technologii, za którą odbywają się procesy zbierania informacji i ciągłego nadzoru nad jednostką. Za sprawą ocen określa się przynależność do miejsca w społeczeństwie oraz dokonuje podziału na „lepszych” i „gorszych”, co stanowi podstawę systemu binarnego, będącego częścią panoptyzmu⁹. Zanikać zaczyna również sfera prywatna, gdyż każde zachowanie ludzkie podlega ocenie. Opisany scenariusz przywoływać może skojarzenia z obecnym już od jakiegoś czasu w Chinach systemem zaufania społecznego (Social Credit System). Dotyczy on całościowej wiarygodności podmiotu lub przedsiębiorstwa. Podczas gdy pozytywna ocena w tym systemie wpływa na ułatwienie licznych transakcji biznesowych, tak słaba nota może spowodować utrudnienia przy podróżowaniu, zatrudnianiu w firmie czy zawieraniu istotnych umów¹⁰. Można zatem powiedzieć, że scenariusz napisany przez rzeczywistość przyjął jeszcze mroczniejsze oblicze niż ten z *Czarnego lustra*.

⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1993, s. 239.

¹⁰ D. Donnelly, *China Social Credit System Explained – What is it & How Does it Work*, <https://joinhorizons.com/china-social-credit-system-explained/> [dostęp: 10.12.2024].

Czekając na...

Rozwój technologiczny w XXI w. obrał zaskakujące tempo. Nowe rozwiązania trafiają coraz częściej do wielkich przedsiębiorstw, ale także do gospodarstw domowych, a tym samym do naszego prywatnego użytku. Mimo że pewne wynalazki są dopiero we wczesnej fazie rozwoju albo nawet nie rozpoczęto ich produkcji, to za pomocą mediów jesteśmy w stanie o nich usłyszeć, więc pozostają w naszej świadomości. W odcinku *Zaraz wracam* poznajemy perspektywę młodej dziewczyny zmagającej się z żalobą po stracie ukochanego. Bohaterka odkrywa, że istnieje możliwość przywrócenia do życia jej męża, z którą jednak na początku się nie zgadza. Po próbnej rozmowie z czatem imitującym zmarłego kobieta zamawia przesyłkę i odbiera „ukochanego” w postaci identycznego, robotycznego klona. Nasuwa się tutaj na myśl test Turinga, będący sposobem określania, czy możliwe jest odróżnienie robota od człowieka za pomocą rozmowy, co miałyby stanowić dowód na istnienie prawdziwej sztucznej inteligencji¹¹. Mimo że żona początkowo nie odczuwa zasadniczych różnic podczas rozmowy z klonem, z czasem, przy okazji różnych sytuacji, zaczyna czuć coraz większy dystans w relacji. W czasie intymnego zbliżenia kobieta z początku inicjuje wszystkie czynności, podczas gdy mężczyzna (cyborg) sprawia wrażenie, jakby dopiero adaptował się do otaczającej go rzeczywistości. Po niedługim jednak czasie zaczyna zaspokajać bohaterkę w oparciu o dane, które znalazł w internecie. Może to mieć związek z teorią Donny Haraway, że cyborgi są tworcami istniejącymi w postpłciowej rzeczywistości, a kwestia seksualności jest dla nich sprawą płynną i zmienną, gdyż nie podlega takim normom i ograniczeniom, jakie narzuca nasza rzeczywistość¹². Takie podejście może nasunąć pytania, czy kobieta nie wykorzystwała klona udającego żywą istotę do zaspokojenia swoich potrzeb seksualnych.

Kolejnym istotnym aspektem tej nietypowej relacji jest postrzeganie świata przez klona. Idąc za Wittgensteinem, można by bronić tezy, że cy-

¹¹ A. Turing, *I-Computing Machinery and Intelligence*, <https://academic.oup.com/mind/article/LIX/236/433/986238?login=false> [dostęp: 10.12.2024].

¹² D. Haraway, *A Cyborg Manifesto*, [w:] *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, s. 8.

borg potrafi imitować jedynie zewnętrzne zachowania, takie jak sposób komunikowania, ale nie może oddać wewnętrznych doświadczeń. Kopia nie jest w stanie przekazać emocji i uczuć, gdyż te były jedynie zarezerwowane dla żyjącego. Słowa cyborga nie odnoszą się zatem do doznań, przynajmniej nie tych, które przeżył robot, lecz do danych przetworzonych za sprawą programu¹³. Kobieta jednak mocno naciska na zmarłego męża i wymusza na nim określone reakcje, a jego zachowania irytują ją, gdyż nie zawsze jest w stanie je zaakceptować. Wszystkie działania i stany głównej bohaterki są zatem jawnym wyrazem braku akceptacji straty i nieradzenia sobie z żałobą. Choć scenariusz *Zaraz wracam* wydaje się wielce nieprawdopodobny, to od pewnego czasu mówi się o badaniach prowadzonych nad wskrzeszaniem zmarłych, chociażby poprzez tworzenie ich cyfrowych kopii. Pomimo kontrowersji dotyczących aspektów moralnych pragnienie „ożywiania” zmarłych bliskich jest we współczesnym człowieku wyjątkowo silne, co ujawnia wiele na temat naszego współczesnego stosunku do odchodzenia¹⁴.

Kolejną klarowną wizję przyszłości zaprezentowano w odcinku *Arkangel*, opowiadającym o świecie, w którym kontrola rodzicielska może odbywać się w sposób całkowicie zdalny i praktycznie bez żadnej wiedzy dziecka. Ówczesnie elektroniczne niańki nie są jeszcze aż tak zaawansowane – urządzenia są ograniczone do podstawowych funkcji kontroli nad dzieckiem. Jednakże proponowane rozwiązanie może być przyszłym pomysłem niejednej korporacji na nowy produkt. W odcinku przybliżona zostaje historia samotnej matki wychowującej małą córkę, która odnaleziona po zaginięciu zostaje zapisana do specjalnego programu ochrony, dzięki któremu bliscy dziecka za pomocą urządzenia są w stanie sprawdzić, w jakim stanie fizycznym i psychicznym się ono znajduje. Tytułowy Archanioł ma również strzec dziewczynkę przed niebezpieczeństwami napotykanymi w otaczającym ją świecie, m.in. przez rozmazywanie i wygłuszanie – na życzenie matki – scen, które mogłyby być dla rozwijającego się młodego człowieka traumatyczne.

¹³ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, red. E. Nowakowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 129.

¹⁴ A. Janik, *Cyfrowe wskrzeszanie zmarłych? Nie wszyscy będą zadowoleni*, <https://android.com.pl/zdrowie/690229-wskrzeszanie-zmarlych/> [dostęp: 10.12.2024].

Funkcją, która jednak najbardziej godzi w prywatność, jest możliwość ciągłego „obserwowania” oczami, a także „słuchania” uszami córki tego, czego ona doświadcza, przez rodzica, nawet bez wiedzy dziecka. Z początku system zdawał się być bardzo przydatny i – z perspektywy matki – wiele razy uratował dziewczynkę z opresji czy uchronił przed szkodliwymi dla psychiki zachowaniami. Jednak w miarę, gdy bohaterka dorasta, urządzenie zaczyna wywoływać w widzu coraz większe obawy odnośnie do kwestii moralnych. Ponadto pęka w końcu bańka idealnej córki i okazuje się, że piekło to nie tylko inni, a zło może mieszkać z tobą pod jednym dachem¹⁵.

Opisywana historia przywołać może na myśl zjawisko tzw. *sharentingu*, polegającego głównie na publikowaniu różnego rodzaju treści przedstawiających dzieci, szczególnie w bardzo młodym wieku, przez ich rodziców w internecie¹⁶. Przykładem trafnie opisującym to zjawisko mogą być relacje z porodów świeżo upieczonych matek czy filmiki z przymierzania dziecięcych ubrań. Pomimo oczywistej, nadrzędnej różnicy między dwiema sytuacjami, jaką są odbiorcy materiału (w serialu jest to tylko rodzic, a w przypadku *sharentingu* są to niejednokrotnie liczni, a nawet przypadkowi internauci), oba zjawiska podobnie godzą w prywatność najmłodszych. Zarówno sytuacja z *Czarnego lustra*, jak i podejście współczesnych użytkowników internetu nie zakłada zgody dziecka na opisywane działania, gdyż podmiot jest zupełnie nieświadomy i zdecydowanie zbyt młody na wyrażenie takiej zgody. Takie działania rodziców mogą prowadzić do różnych konfliktów wewnątrzrodzinnych, a także problemów, chociażby ze znalezieniem pracy czy z budowaniem zdrowych relacji, a nawet obrazu samego siebie przez już dorosłego człowieka.

¹⁵ J.-P. Sartre, *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] *Dramaty. Muchy. Przy drzwiach zamkniętych. Ladacznica z zasadami. Niekrasow*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

¹⁶ *What you need to know about “sharenting”*, <https://www.unicef.org/parenting/child-care/sharenting> [dostęp: 10.12.2024].

Wkraczając w pustkę

Serial Netflixa już niejednokrotnie bardzo trafnie opisywał rzeczywistość, w której żyjemy, lub tworzył możliwe scenariusze oparte na obecnie rozwijanych technologiach. Część opowieści dotyczy jednak wizji tak odległych lub niezwykle nierealnych do osiągnięcia, że wpisuje się raczej w ramy gatunkowe filmów SF. Za przykład takiego odcinka można podać *San Junipero*, który opowiada historię dwóch młodych kobiet, fikcyjnie przebywających w nadmorskim miasteczku u schyłku XX w., pomiędzy którymi rozwija się uczucie. Istotnym motywem opowieści jest to, że obie bohaterki są jedynie awatarami w programie przygotowującym ludzi do śmierci poprzez umieszczenie ich na serwerze. Kolejnym krokiem ma być całkowite „wgranie” świadomości na komputerowy dysk, tak aby po śmierci ludzie ci mogli spędzać wieczność w miasteczku San Junipero. Taka wizja przywodzi na myśl świeckie rozumienie nieśmiertelności według filozofa Johna Harrisa. Uważa on bowiem, że jeżeli technologia jest możliwa do przedłużania życia, to do tego powinno się ją wykorzystywać, gdyż jest to nasz moralny obowiązek. Skoro można uniknąć śmierci przez postęp nauki, to koniecznie należy z tego skorzystać¹⁷. To oczywiście jedna z możliwych perspektyw, gdyż przyjęcie chociażby optyki religijnej zakładałoby zgoła inny stosunek do problemu. Przekaz podsumowuje trafnie piosenka Belindy Carlisle *Heaven Is A Place On Earth*, wybrzmiewająca w zakończeniu odcinka, która poniekąd sugeruje, że Niebo może istnieć w doczesności. Aby wizja stała się realna, to w dziedzinie neurochirurgii musiałby dokonać się gigantyczny przełom, pozwalający na całkowite przeniesienie świadomości do urządzenia elektronicznego, ale możliwe, że nauka ma to wszystko jeszcze przed sobą. Jak na razie zostaje nam jedynie oglądanie serialu.

Kolejną mało prawdopodobną wizję możemy ujrzeć w odcinku *Twardogłowy*. Ukazuje on postapokaliptyczne pustkowia, po których panoszą się niebezpieczne „psy”, będące tak naprawdę śmiercionośnymi robotami. Poznajemy grupę bohaterów, którzy zostają zaatakowani przez jednego

¹⁷ J. Harris, *Immortal Ethics w: Strategies for Engineered Negligible Senescence: Why Genuine Control of Ageing may be Foreseeable*, red. A. De Grey, New York Academy of Sciences, New York 2004, s. 528.

z takich przeciwników w opuszczonym magazynie, do którego udali się po zapasy. Zdesperowana kobieta, która jako jedyna przeżyła starcie z przeciwnikiem, zaczyna uciekać przed „psem”. Sytuacja graniczna, w jakiej znalazła się bohaterka, ma swój początek w postępie technicznym i informatycznym. Cały odcinek jest bowiem wyrazem silnej technofobii, a więc lęku przed nowoczesną technologią, co jest jak najbardziej uzasadnione w kontekście całej fabuły. Pomimo tego, że przedstawiona w serialu przyszłość różni się od tej z *Terminatora* (reż. James Cameron, 1984), to zawiera elementy wspólne dla obu dzieł, jak chociażby śmierć większości ludzkości i katastroficzny obraz świata. Scenariusz, w którym roboty przejmują władzę nad człowiekiem, jest bardzo futurystyczny i trudny do osiągnięcia, jednakże zmartwień dostarcza fakt, że urządzenia podobne do tych z *Twardogłowego* już zostały wprowadzone do sprzedaży w amerykańskich sklepach. Są one wyposażone w miotacz ognia oraz laser, mogą być sterowane przez Bluetooth lub autopilota, a kupić je może każdy, bez żadnych pozwoleń¹⁸.

„...lecz koniec żaloszny”¹⁹

Czarne lustro jest niewątpliwie jednym z bardziej istotnych tekstów kultury na skalę globalną. Mnogość tematów, jakie porusza, a także wnikliwość w ich analizie zdecydowanie zasługują na uznanie. Uważne śledzenie zjawisk społecznych, badanie istniejących trendów, a także przewidywanie zachowań ludzkich to bez wątpienia najmocniejsze strony serii. Pewne odcinki, uwiązane w okowach gatunkowości, sprawiały wrażenie mniej wiarygodnych lub po prostu słabych, czego przyczyn można doszukiwać się w scenopisarstwie, czasie ekranowym czy nawet obsadzie. Nie zmienia to jednak faktu, że cała seria pozostawia wyraźny ślad w popkulturze i jest dziełem przywoływanym w wielu istotnych dyskursach.

¹⁸ K. Staszko, *Amerykański „pies” z miotaczem ognia. Każdy może go kupić*, <https://wiadomosci.wp.pl/amerykanski-pies-z-miotaczem-ognia-kazdy-moze-go-kupic-7025384498698752a> [dostęp: 10.12.2024].

¹⁹ Cytat z: I. Krasicki, *Woły krnąbrne w: Bajki i przypowieści*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1931.

Pomimo licznych wzlotów i upadków, lepszych czy gorszych odcinków, przychylnych, a także negatywnych recenzji, przez wszystkie lata twórcy *Czarnego lustra* trzymali się pewnie swojej koncepcji, a więc starali się przybliżyć nam wizję mrocznej przeszłości (lub teraźniejszości), w której technologia staje się dla ludzi już nie tylko pomocą, ale często przekleństwem. Zamyśl ten chwilowo (według autorów) legł w gruzach w szóstym, najnowszym sezonie serii. Oto bowiem dostaliśmy aż trzy historie, w których wątki dotyczące rozwoju technologicznego społeczeństwa nie pojawiają się w ogóle. Co więcej, recenzje świadczą o tym, że jeden z odcinków – *Mazey Day*, opowiadający o młodej paparazzo zmagającej się z konsekwencjami niedawnego wypadku samochodowego, jest najgorzej przyjętym epizodem całego serialu²⁰. Nieudolne decyzje scenarzystów doprowadziły również do podziału fanów, co odzwierciedlają oceny pozostałych odcinków²¹. Historiom tym zarzuca się niewielką oryginalność i zmianę narracji na mniej poważną. Dla serialu jest jednak nadzieja, gdyż sam twórca potwierdza, że jest planowany siódmy sezon, który rzekomo wróci do korzeni i zapewni nam jedno z najbardziej intensywnych i emocjonalnych doświadczeń serii. Z lekkim niepokojem, lecz i z odrobiną nadziei, wyczekuję więc tego, co nadejdzie.

Bibliografia

- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, red. E. Staśkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1993.
- Haraway D., *A Cyborg Manifesto*, [w:] *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.

²⁰ M. Wawrzyn, *Mazey Day to prawdopodobnie najgłupsza rzecz w historii Black Mirror* – recenzja 4. odcinka 6. sezonu, <https://www.serialowa.pl/415786/black-mirror-mazey-day-recenzja-opinie-sezon-6-odcinek-4/> [dostęp: 10.12.2024].

²¹ W oparciu o oceny z serwisów IMDb, Filmweb i Letterboxd.

- Harris J., *Immortal Ethics*, [w:] *Strategies for Engineered Negligible Senescence: Why Genuine Control of Ageing may be Foreseeable*, red. A. De Grey, New York Academy of Sciences, Nowy Jork 2004.
- Krasicki I. *Woły krnąbrne*, [w:] *Bajki i przypowieści*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1931.
- Sartre J.-P., *Przy drzwiach zamkniętych*, [w:] *Dramaty. Muchy. Przy drzwiach zamkniętych. Ladacznica z zasadami. Niekrasow*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, red. E. Nowakowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

Źródła internetowe

- Bond K., *Charlie Brooker reveals the real story of Black Mirror's move from Channel 4 to Netflix*: “I thought, ‘I’m feeling angry. Is this insulting?’”, <https://www.radiotimes.com/tv/sci-fi/black-mirror-charlie-brooker-channel-4-move-netflix/> [dostęp: 10.12.2024].
- Donnelly D., *China Social Credit System Explained – What is it & How Does it Work*, <https://joinhorizons.com/china-social-credit-system-explained/> [dostęp: 10.12.2024]; <https://www.filmweb.pl/serial/Czarne+lustro-2011-640699> [dostęp: 10.12.2024].
- Janik A., *Cyfrowe wskrzeszanie zmarłych? Nie wszyscy będą zadowoleni*, <https://android.com.pl/zdrowie/690229-wskrzeszanie-zmarlych/> [dostęp: 10.12.2024].
- Jeffery M., *Here's why Black Mirror ended up on Netflix, according to Charlie Brooker*, <https://www.digitalspy.com/tv/a810729/heres-why-black-mirror-ended-up-on-netflix-according-to-charlie-brooker/> [dostęp: 10.12.2024].
- Staszko K., *Amerykański „pies” z miotaczem ognia. Każdy może go kupić*, <https://wiadomosci.wp.pl/amerykanski-pies-z-miotaczem-ognia-kazdy-moze-go-kupic-7025384498698752a> [dostęp: 10.12.2024].
- Turing A., *I-Computing Machinery and Intelligence*, <https://academic.oup.com/mind/article/LIX/236/433/986238?login=false> [dostęp: 10.12.2024].
- What you need to know about “sharenting”*, <https://www.unicef.org/parenting/child-care/sharenting> [dostęp: 10.12.2024].
- Zieliński D., *Wirtualni influencerzy – potencjał i ryzyko w kontekście dezinformacji*, <https://itech.lukasiewicz.gov.pl/2022/03/15/wirtualni-influencerzy-potencjal-i-ryzyko-w-kontekscie-dezinformacji/> [dostęp: 10.12.2024].

Streszczenie

W artykule przybliżam pojęcie „serialności” w odniesieniu do *Czarnego lustra*, przedstawiając tym samym jego specyficzną strukturę jako serii. Następnie skupiam się na narracjach konkretnych odcinków: przybliżam scenariusze, które w jakimś stopniu już się wydarzyły w naszej rzeczywistości, zwracam uwagę na te mogące spełnić się w najbliższym czasie, lecz również biorę pod uwagę odległe i mało prawdopodobne wizje przyszłości. Ostatecznie podsumowuję drogę, jaką przebył serial przez lata, wyrażając tym samym obawy, w jaką stronę poszło scenopisarstwo konkretnych odcinków, mając jednak ciągną nadzieję na powrót do korzeni.

Słowa kluczowe: *Czarne lustro*, Brooker, Channel 4, „serialność”, technologia, przyszłość

Summary

At the beginning of my text I introduce the concept of „seriality” in relation to *Black Mirror*, thus presenting its specific structure as a series. In the later part of the text, I also focus on the narratives of specific episodes: I bring the reader closer to the scenarios of episodes that have already happened to some extent in our reality, highlighting those that may come true in the near future, but also considering distant and unlikely visions of the future. In the end, I summarize the path that the series has traveled over the years, expressing concerns about where the scriptwriting of specific episodes has gone, while still hoping for a return to its roots.

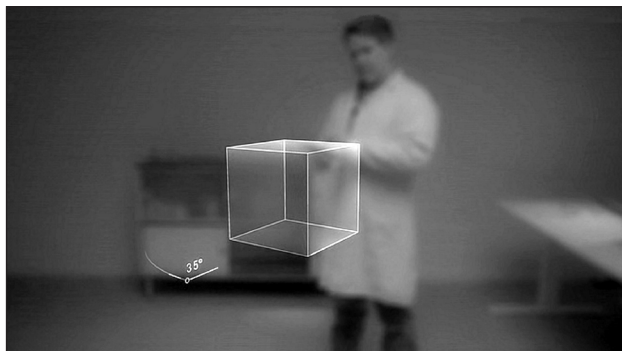
Keywords: *Black Mirror*, Brooker, Channel 4, „seriality”, technology, future

Krzysztof Abriszewski

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu

krzabr@umk.pl

ORCID: 0000-0003-1467-6936



Fantastyka jako filozofia uprawiana innymi środkami. *Czarne lustro* (2016)

Czarne lustro (ang. *Black Mirror*)¹ wpisuje się w stosunkowo rzadką formułę seriali antologicznych, tj. takich, w których każdy odcinek opowiada zupełnie nową historię i nie jest powiązany fabularnie z innymi, jeśli pominąć w tym przypadku pojedyncze elementy, które uważna odbiorczyni może wyłowić. Jako taki pozostaje artystycznym spadkobiercą – choć bez wątplenia w pełni oryginalnym – słynnej *Strefy mroku*, amerykańskiego serialu antologicznego, którego wyemitowano ponad

¹ Dotychczas powstały trzy serie wraz z jednym odcinkiem specjalnym i jednym pełnometrażowym filmem interaktywnym, obejmując łącznie 28 pozycji, z czego najwcześniejsza emisja premierowa odbyła się w 2011 r., najpóźniejsza w roku 2023. Za głównego twórcę i pomysłodawcę serialu uważa się Charliego Brookera, autora scenariuszy. Pierwszych siedem odcinków zostało nakręconych dla brytyjskiego Channel 4, następnie produkcję przejął Netflix.

250 odcinków pomiędzy rokiem 1959 i 2003². W obu przypadkach mamy do czynienia z fantastyką, choć w innym wydaniu.

Czarne lustro często sięga do intensywnie rozwijających się współcześnie technologii cyfrowych i wprowadza do opowiadanej fabuły elementy, które są czymś na kształt ekstrapolacji dzisiejszych artefaktów w przyszłość, czyli ich bardziej rozwinięte, zaawansowane wersje. Są to między innymi wirtualna rzeczywistość w różnych formach, technologie naśladujące lub wspomagające działanie umysłu, sztuczna inteligencja, czy zaawansowane automaty. Równie często opowiadana historia przedstawia nam ich ścieranie się z kontekstem społecznym, w jakim się pojawiają i funkcjonują. Właśnie te dwa aspekty sprawiły, że serial często jest odbierany jako krytyczny komentarz pod adresem współczesnego społeczeństwa i jego trendów rozwojowych splatających procesy społeczne i rozwój technologiczny³. Nie są to precyzyjne wyznaczniki, nie wszystkie odcinki do tego uproszczonego ujęcia pasują, jednakże z uwagi na antologiczny charakter serii i związany z tym brak jednej linii fabularnej, ogólne przedstawienie serialu jest skazane na takie właśnie uproszczenia.

Z tego samego powodu trudno, jeśli to w ogóle możliwe, przeprowadzić jakąś całościową analizę serialu. Jego konstrukcja wymusza raczej skupienie się na poszczególnych opowieściach. Tak właśnie będę chciał postąpić w niniejszym tekście. Do dalszych analiz wybiorę odcinek 5 z 3. serii z 2016 r. pt. *Ludzie przeciwko ogniovi* (ang. *Men Against Fire*) wyreżyserowany przez Jakoba Verbruggena. Zanim jednak do nich przejdę, chciałbym wyjaśnić podstawowe założenia i charakter moich analiz.

² Dla ścisłości, w roku 2019 rozpoczęto emisję odnowionej *Strefy mroku*, która łącznie objęła dwie serie po 10 odcinków każda. Jeśli zaś traktować *Czarne lustro* jako artystycznego spadkobiercę pierwotnej *Strefy mroku*, to w jej inkarnacji z 2019 r. należy wiedzieć spadkobiercę nostalgicznego, przywołującego w swoich opowieściach różne elementy do starszych serii.

³ Zob. np. F. Chiusi, *Black Mirror. Czy to już się dzieje?*, tłum. A. Pryciak, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2018.

Fantastyka i filozofia

Z perspektywy kulturoznawczej filozofia i filozofowanie są przykładami szczególnego majsterkowania pewnymi zasobami kulturowymi. Na zasoby te składają się pojęcia ogólne, które – gdyby ująć je za pomocą fenomenologicznej teorii Petera Bergera i Thomasa Luckmanna – można wykorzystać do konstruowania uprawomocnień wysokiego poziomu⁴. To znaczy, pozwalają one tworzyć abstrakcyjne obrazy porządku instytucjonalnego, całego, jak i jego części, uzasadniać je oraz wpisywać własne doświadczenia biograficzne w ten porządek. Przypuszczam, że przynajmniej część zapotrzebowania na tak rozumiane filozofowanie, czyli budowanie spójnych uprawomocnień porządku, w którym żyje dana jednostka, bierze się z procesów go naruszających i wytwarzających coś, co kiedyś określiłem mianem dziur ontologicznych⁵, to znaczy sytuacji braku satysfakcjonującego uprawomocnienia wobec nowych stanów tego porządku, np. jego naruszeń spowodowanych jakimiś gwałtownymi procesami. Gdyby wrócić do Bergera i Luckmanna, to na pewno można także wskazać na to, że rozbudowane uprawomocnienia są potrzebne, gdy jednostka dopiero wchodzi w określony porządek symboliczny (czyli w kulturę), jak i wtedy, gdy różne uprawomocnienia ścierają się wokół jednego porządku społecznego.

Filozofowanie nie jest jedyną formą kulturowej refleksji. Innym sposobem opowiadania o otaczającym porządku i zmianach w nim, uzasadniania go oraz wiązania go ze swoim życiem, jest tworzenie narracji takich, jak choćby opowieści mityczne. Przyjmijmy założenie, że także one mogą tworzyć uprawomocnienia, jedynie operując innymi środkami niż filozofowanie. W jednym przypadku narzędziem są abstrakcyjne pojęcia, w drugim zaś konkretne postaci, miejsca i zdarzenia, które jednak można potraktować jako metaforę, punkt odniesienia czy przykład.

⁴ P. Berger, Th. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niżnik, PIW, Warszawa 1983. Zjawisko uprawomocnień zostaje omówione na s. 150-201.

⁵ K. Abriszewski, *Kulturowe funkcje filozofowania*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.

Szczególnego pokrewieństwa, jakie łączy filozofię i fantastykę, upatrywałbym natomiast w specyficie majsterkowania, jakie zachodzi w obu przypadkach. Ma ono bowiem charakter ontologiczny⁶. Operuje wymyślając nowe „umeblowania” świata. W filozofii tworzy się rozmaite koncepcje ontologiczne, w szeroko rozumianej fantastyce umieszcza się zdarzenia w światach tak skonstruowanych, aby różniły się od naszego. Myślę, że to bardzo uproszczony obraz pokrewieństwa, pozwala on jednak wysunąć pewien postulat: można założyć, że istnieją takie majsterkowania fantastyczne, dla których uda się odnaleźć odpowiedniki po stronie filozofii. Innymi słowy, że w niektórych przypadkach konstrukcja obejmująca stworzony w opowieści świat i istotne elementy samej opowieści pozwolą znaleźć swój strukturalny odpowiednik w jakimś filozoficznym układzie pojęciowym.

Przyjmijmy jednak od razu istotne zastrzeżenie: nie chodzi wcale o wyszukiwanie w fantastyce historii, które w pełni i we wszystkich szczegółach będą przylegały do jakiejś filozoficznej teorii, bo to raczej niemożliwe. I analogicznie, nie oczekujemy, że każda fantastyczna opowieść przyniesie nam jakąś interesującą strukturę filozoficzną, wszak duża część tego rodzaju twórczości po prostu wpisuje się określone konwencje komunikacyjne (np. gatunku literackiego, filmowego, konwencje związane z typem opowieści – np. *space opera*, podróżowanie w czasie, telepatia, cyberpunk – etc.) i o tyle powtarza pewnie te same filozoficzne rozstrzygnięcia i te same ontologiczne zmiany „naszej rzeczywistości”. Wysunąłbym przypuszczenie, że filozoficznie interesujące będą opowieści fantastyczne, które naruszają też własne subkonwencje i proponują w swoim obszarze coś nowego i ciekawego.

W dalszej części tekstu chciałbym takie zestawienie fantastyki i filozofii pokazać na przykładzie jednego, wybranego odcinka serialu *Czarne lustro* – chodzi o przywoływanych już wcześniej *Ludzi przeciwko ogniowi*. Najpierw go krótko streszczę dla Czytelników i Czytelniczek, które go nie znają, a następnie opowiem go za pomocą

⁶ Odwołuje się to zwłaszcza do uwag Briana McHale’a na temat dominanty ontologicznej w narracji – w jego przypadku w literaturze – której naturalnym kontekstem jest właśnie fantastyka, zob. idem, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.

wybranych teorii filozoficznych. Będą to biopolityczna koncepcja Michela Foucaulta poszerzona o pewne uwagi Giorgia Agambena oraz koncepcja ideologii Slavojka Žižka.

Ludzie przeciwko ogniowi

W tym podrozdziale krótko omawiam treść wybranego odcinka serialu *Czarne lustro*. Osoby, które go znają, mogą od razu przejść do następnego.

Głównym bohaterem opowieści jest młody żołnierz Koinnange, nazywany przez wszystkich Stripe, który właśnie jedzie na swoją pierwszą misję. Siedlisko mieszkających nieopodal wieśniaków zostało nawiedzone przez istoty nazywane „gnidami” (ang. *roaches*), które ukradły część zapasów żywności i istnieje podejrzenie, że zanieczyściły ich resztę. Szybkie śledztwo prowadzi do gospodarstwa mężczyzny podejrzanego o wspieranie i ukrywanie tych istot. W czasie kiedy jest on przesłuchiwany, a dwójka żołnierzy, w tym Stripe, przeszukują piętro budynku, wywiązuje się walka. Stripe strzela do jednego stwora, z drugim wchodzi w bezpośrednią walkę wręcz i zabija go nożem. Teraz dowiadujemy się, że owe gnidy wyglądają jak człekokształtne potwory. Osoba oglądająca orientuje się od razu, że ma do czynienia z wariacją motywu zombie, które w tym wypadku są szybkie i sprawne.

Po akcji Stripe doświadcza powracających krótkich epizodów bólu głowy i kłopotów z militarnym oprogramowaniem o nazwie „Maska”, które zostało mu wszczepione w formie implantu, gdy zaciągnął się na służbę. Badania lekarskie i techniczne dowodzą, że wszystko jest w normie, podobnie jak rozmowa z Arquette, który w jednej osobie łączy medyczny i techniczny nadzór nad żołnierzami. W czasie badań Stripe wspomina o przypominającym latarkę urządzeniu, które trzymał jeden z potworów. W uznaniu za sukcesy w przeprowadzonej akcji bohater ma otrzymać nagrodę. Dowiadujemy się w tym miejscu, że Maska oprócz przydatności militarnej, jak np. wspomaganie w sterowaniu dronem, czy możliwości trójwymiarowych wizualizacji map, ma moc nagradzania żołnierzy zsyłając im erotyczne sny. Także w tym przypadku dochodzi

do zaburzeń w działaniu Maski, co objawia się licznymi usterkami we śnie i jego zawieszeniu się – wszystko to przypomina cyfrowy przekaz – co w rezultacie budzi bohatera w środku nocy.

Przedostatni etap opowieści zaczyna się od ponownego wyjazdu w teren, tym razem do opuszczonych budynków, które mogą być kryjówką gnid. Z trzyosobowej grupy już na początku ginie dowodząca Medina i akcja jest kontynuowana jedynie przez Stripe'a i jego koleżankę Raiman. Strzelanina rozpoczyna się jeszcze zanim para żołnierzy wbiega do budynku. Szybko znajdują wroga i Raiman natychmiast zabija kolejnych przeciwników. Stripe znajduje kobietę, której stara się pomóc, lecz ta wkrótce ginie zastrzelona przez Raiman, następnie zaś znajduje równie przestraszoną młodą kobietę i chłopca. Obiecuje im pomóc. Gdy do pokoju wbiega Raiman z wyraźną intencją zabicia pary, między nią a Stripe wywiązuje się walka wręcz. Udaje mu się ją uderzyć tak, że traci przytomność, jednak upadając, Raiman oddaje strzał, który rani Stripe'a. Ten ostatni zabiera znalezione parę i wojskowym samochodem uciekają do lasu, gdzie w trójkę ukrywają się w ziemiance.

Tu prowadzi rozmowę, z której wynika, że rzekome gnidy to zwyczajni ludzie. Są postrzegani przez żołnierzy jako potwory dzięki działaniu oprogramowania Maski. Są jednak zwykłymi ludźmi, ściganymi za to, że badania wykazują, iż mają „nieczystą krew”, tzn. są nieczyści genetycznie – ze względu na genetycznie zakodowane choroby, niski iloraz inteligencji i in. Jeden z nich opracował urządzenie mające zakłócić działanie Maski po to, żeby żołnierze zobaczyli jaka jest rzeczywistość – że zabijają ludzi takich, jak oni sami. W tym momencie Raiman, która tropiła ich od momentu odzyskania przytomności, pojawia się w ziemiance i zabija parę „gnid”, a uderzeniem pozbawia przytomności Stripe'a.

Ostatni akt rozpoczyna się już w bazie. Stripe jest zamknięty, a naukowiec Arquette podejmuje z nim rozmowę. Wyjaśnia psychologiczną korzyść z Maski, która pozwala bez wahania zabijać żołnierzom innych ludzi, skoro widzą w nich potwory i słyszą jedynie ich wycia i ryki. Gdy Stripe staje się agresywny, oburzony kłamstwem, za pomocą którego jest rządzony, Arquette po prostu wyłącza mu wzrok. Później go przywraca

i pokazuje moment zgłoszenia się na służbę, gdzie Stripe dobrowolnie zgadza się na instalację implantu z oprogramowaniem. Następnie pokazuje mu nagranie z akcji, gdy zabił dwa „potwory” pozbawione jednak nakładki Maski, Stripe widzi więc, że brutalnie morduje dwójkę bezbronnych cywilów. Arquette oferuje mu wybór: restart Maski i wymazanie pamięci o ostatnich wydarzeniach, bądź więzienie.

W finale jedziemy wraz z umundurowanym Stripem do domu. Obraz zmienia się. Raz widzimy piękny, kolorowy krajobraz z ładnym domkiem i napisem „witaj w domu”. Przed dom wychodzi kobieta, którą Stripe widywał w swoich snach. Następne ujęcie to ten sam obraz, lecz w wersji ponurej – na drzewach nie ma liści, barwy przyciemnione, stonowane, dom jest brzydki i zaniedbany, młodej kobiety tu nie ma. Stripe stoi i spogląda na dom, po policzku spływa mu łza. Otrzymujemy więc dwa obrazy tej samej rzeczywistości – z Maską i bez niej. Możemy domyślać się, że skoro Stripe nie jest w więzieniu, to znaczy, że zgodził się na naprawę oprogramowania, łza jednak sugeruje, że nie utracił całkowicie pamięci.

Warstwa pierwsza – świat przedstawiony i biopolityka

Na potrzeby uporządkowania dalszego wywodu wykorzystajmy obraz kolejnych, nakładanych na siebie warstw. Pierwsza warstwa to świat, w którym osadzone są wydarzenia. Dowiadujemy się, że jest po wojnie, panuje w nim bieda, żywności jest niewiele. Ludzie chronią ją zmagając się z jakimiś potworami nazywanymi „gnidami”, których się panicznie boją. Za ich bezpieczeństwo odpowiada wojsko, które z tymi potworami walczy starając się je wytępić. Warstwa druga, to środki, jakimi dysponują mieszkańcy tego świata, aby w nim działać i realizować swoje cele. Upraszczając – warstwa pierwsza to ontologia świata, warstwa druga to wszystko to, co wyznacza epistemologię jego mieszkańców. Warstwa trzecia, ułożona na dwóch poprzednich, to działania podjęte przez postacie, które oglądamy, to, co im się przydarza. Tej poświęcimy najmniej czasu w dalszych wywodach, jednak jest ona bardzo istotna, bo dramatyzuje relacje, jakie zachodzą między warstwami,

oraz w ich obrębie między różnymi ich elementami. Warstwa pierwsza, podstawowa będzie – zgodnie z przyjętą metodologią – odpowiadać teorii biopolitycznej, warstwa druga z głównym w niej artefaktem, czyli Maską, będzie odpowiadać teorii ideologii. Zaczniemy od tej pierwszej i przyjrzymy się światu przedstawionemu przez pryzmat koncepcji Foucaulta i Agambena.

Najważniejsze dwa teksty Foucaulta na temat biopolityki to ostatni rozdział w *Woli wiedzy*, czyli pierwszej części *Historii seksualności*, zatytułowany *Prawo śmierci i władza nad życiem*⁷ oraz ostatni wykład z cyklu *Trzeba bronić społeczeństwa* („Wykład z 17 marca 1976”)⁸. Jak wiadomo, w tych dwóch miejscach Foucault uszczegółowił to, co wcześniej opisywał jako władzę dyscypliny, wydzielając dwie jej formy i przypisując do dwóch etapów historycznych: chodziło o anatomopolityczną władzę nad ciałem nakierowaną na indywidualne ciało i biopolitykę populacji skupioną na nowym „przedmiocie”, czyli właśnie populacji⁹.

Biopolityka zdefiniowała przedmiot rządzenia jako gatunek, a zainteresowanie skupiło się na narodzinach, zgonach, chorobach, biologicznej przydatności do pracy. W *Czarnym lustrze* otrzymujemy świat, w którym po wojnie – jak możemy się domyślać – problemem stały się głód i zdrowie. Populację – tu wieśniacy, których widzimy na początku – należy kontrolować ze względu na te dwa czynniki. Głód staje się problematyczny, gdy jedzenie przeznaczone dla populacji kradnie ktoś inny, w tym przypadku „gnidy”. Zdrowie, jak możemy się domyślać, jest rezultatem uprzednio przeprowadzonych testów na „czystość krwi” i jest dobrem, które należy chronić za pomocą środków militarnych. Jak mówi Foucault, „człowiek nowoczesny jest zwierzęciem w polityce, w której postawiona zostaje kwestia jego życia jako żyjącego bytu”¹⁰.

⁷ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995 s. 118-139.

⁸ M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 237-260.

⁹ M. Foucault, *Historia...*, s. 122; idem, *Trzeba bronić...*, s. 240.

¹⁰ M. Foucault, *Historia...*, s. 125.

I tak właśnie dzieje się w świecie, który oglądamy, działania wojska mają chronić życie populacji w kształcie, jaki został z góry określony.

Francuski filozof wprowadza przy tej okazji pojęcie normy¹¹ rozumianej jako mechanizm kontrolujący kształt populacji i pozwalający go dostosowywać do uprzedniego – znormalizowanego – obrazu. Norma oznacza „czystą krew”, czyli posiadanie właściwego DNA. W trakcie oglądania filmu nie jesteśmy świadkami przeprowadzania żadnych takich testów, ale możemy wnioskować, że zrobiono je wcześniej, by następnie podzielić populację na część właściwą i „gnidy”, czyli tych, którzy predefiniowaną normę naruszali.

Foucault zwraca uwagę, że norma krąży od ciała do populacji¹². W tym przypadku ciała niespełniające normy są usuwane poza populację, a ona sama jest kontrolowana z uwagi na właściwości składających się na nią ciał oraz pod kątem zagrożenia innymi, nie-normalnymi ciałami, które mogłyby populację zanieczyścić. W filmie np. wieśniacy są przerażeni tym, że gnidy mogły zanieczyścić ich żywność, więc żołnierze uznają, że trzeba ją spalić i przywieźć nową, czystą, która nie została skalana przez nienormalne ciała. W toku opowieści domyślamy się, rzecz jasna, że owo skalanie jest zupełną bzdurą, propagandowym artefaktem.

Tak rozumiana norma prowadzi Foucaulta do uwag na temat rasizmu państwowego¹³. Jeśli służy ona do porządkowania populacji według tego, jak poszczególne ciała ją spełniają, to biowładza w kolejnym kroku może nakreślić linię oddzielającą populację, która ma przetrwać od tych, których można lub trzeba usunąć dla jej dobra. W tym przypadku tego rodzaju rasizm oddziela ludzi od gnid. *De facto* definiuje jako „gnidy” jakąś kategorię ludzi wydzielonych na podstawie biologicznie określonej normy. Z pewnością nieprzypadkowe jest tu, zrobione przez twórców odniesienie przez kategorię „gnidy” – „roaches” – do nazi-stowskiej ideologii ludobójstwa.

Zanim jednak bliżej podejmiemy właśnie kwestię ideologii, chciałbym jeszcze poszerzyć wątek biopolityczny o odwołanie do koncepcji

¹¹ M. Foucault, *Trzeba bronić...*, s. 250.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 252-256.

Giorgia Agambena. Mam tu na myśli dwa pojęcia, które doskonale pasują do *Ludzi przeciwko ogniowi*: są to „nagie życie” oraz „stan wyjątkowy”¹⁴.

Rozróżnienie na *bíos*, czyli życie polityczne czy życie w polityce, oraz *zoé*, czyli nagie życie¹⁵, odpowiada w uproszczonej wersji podziałowi, który widzimy na ekranie. Mamy tu bowiem zasadnicze trzy grupy: żołnierzy, wieśniaków i gnidy. W tym trójpodziale można rzecz jasna wyszukiwać dalsze rozróżnienia, np. między żołnierzami a personelem obsługującym i dowodzącym, wykonajmy jednak ruch w drugą stronę, czyli w kierunku uproszczenia tego podziału. Wieśniacy i żołnierze znajdują się po tej samej, „cywilizacyjnej” stronie. Ci pierwsi mają żyć, drudzy bronią tego życia. Jest to więc życie w polityce (*bíos*), ponieważ posiada swoje prawa (do życia, do żywności, do ochrony), w tym ma swoich obrońców. Analogicznie żołnierze nie tylko posiadają wszystkie te same prawa, co wieśniacy, ale zdają się mieć znacznie lepszy dostęp do rozmaitych dóbr – żywności, opieki zdrowotnej, gadżetów technicznych. Tak więc oni również są przykładem życia politycznego. Na drugim biegunie znajdują się ludzie, których zredukowano do statusu potworów do wytępienia i nazwano „gnidami”. Im nie przysługują żadne prawa, łącznie z – wydawałoby się biologicznym – prawem do posiadania ludzkiej twarzy i ludzkiej ekspresji. Nie mogą negocjować, pozwać napastników do sądu, nie są w stanie nawet, ze względu na działanie Maski, wejść w zwyczajną rozmowę z agresorami. Są nagim życiem (*zoé*), które żołnierze mają jak najszybciej zakończyć. Jak pisze Thomas Lemke, badacz biopolityki, omawiając koncepcję Agambena:

U źródeł polityki znajduje się wyznaczenie linii granicznej i ustanowienie przestrzeni, która pozbawiona jest ochrony ze strony prawa: „Pierwotną relacją polityczną jest wyrzucenie [wł. *bando*]”¹⁶.

¹⁴ Dla uproszczenia wyводу sięgnę tu po syntetyczne ujęcie myśli Agambena przez Thomasa Lemkego w jego *Biopolityce*: tłum. T. Dominiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 64-77.

¹⁵ Ibidem, s. 65-66; zob. także G. Agamben, *Homoc sacer: suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

¹⁶ Th. Lemke, *Biopolityka*, s. 66.

Włączenie jednych do wspólnoty politycznej i wykluczenie z niej drugich to jedna operacja, której obie składowe się wzajemnie warunkują. Podział populacji na dwie części – istoty polityczne i te, które są nagim życiem – dynamicznie uzupełnia logika stanu wyjątkowego¹⁷. Pozwala on urzeczywistnić ową przestrzeń bez „pozbawionej ochrony ze strony”, o której mowa w przywołanym cytacie. Na czym polega ów stan wyjątkowy? W przypadku *Ludzi przeciwko ogniewi* żołnierze natychmiast po rozpoznaniu, że magazyn wieśniaków mógł być odwiedzony przez gnidy, zaczynają swoje działania operacyjne. Nie potrzebują dodatkowej autoryzacji, nie ma osobnego śledztwa, według własnego uznania stosują dostępne im środki. Nie muszą przedstawiać wyjaśnień z akcji, chyba że po to, aby uzyskać nagrodę w postaci erotycznego snu. Choć, jak się później dowiadujemy, wszystko jest rejestrowane, zatem odgórna zgoda na wykorzystanie wszelkich dostępnych narzędzi przymusu, w tym na brutalne zabijanie bezbronnnych cywilów, jest w to wpisana. Logikę stanu wyjątkowego możemy też rozpoznać w sposobie prowadzenia śledztwa: gdy żołnierze docierają do mężczyzny, którego podejrzewają o wspieranie potworów, Raimen przesłuchuje go, grożąc śmiercią i nikt nie wydaje się zdziwiony poza Stripem. Jest to właśnie cecha stanu wyjątkowego: zawieszane zostają prawa przysługujące jednostkom, a ci, którzy znaleźli się w niej, pozostają na łasce w tym przypadku żołnierzy. Nie ma wspólnych reguł, których muszą przestrzegać obie strony, stan wyjątkowy zawiesza reguły.

Warstwa pierwsza naszej analizy obejmuje więc biopolityczną rzeczywistość, w której za pomocą biologii podzielono ludzi na tych, którzy zasługują na życie, i na tych, których trzeba usunąć, aby ci pierwsi żyli dalej. Dzieje się to poprzez pozbawienie tych drugich wszelkiej podmiotowości politycznej i brutalną eksterminację. Jak wskazałem wyżej, nieprzypadkowe wydają się odniesienia do ideologii nazistowskiej. I w rzeczy samej, aby strukturalny podział populacji na dwie części okazał się skuteczny, wszystkich trzeba przekonać, że nie jest on podziałem arbitralnym, a sięga głęboko do ontologii świata. I tu dochodzimy do kwestii ideologii, sygnalizowanej wcześniej, pora więc przejść do warstwy drugiej naszej analizy.

¹⁷ Ibidem, s. 65-67.

Warstwa druga – Maska, czyli ideologia jako techniczny artefakt

To Arquette, czyli ktoś na kształt kierownika naukowo-technologicznej strony zarządzania żołnierzami, wskazuje trop, jak interpretować Maskę. W rozmowie ze Stripem wyjaśnia, że problemem uczestników XX-wiecznych konfliktów zbrojnych było to, że wielu z nich nie chciało strzelać do innych ludzi. Wobec walczących na frontach I, II wojny światowej i wojny w Wietnamie stosowano więc rozmaite techniki psychologiczne, aby zwiększyć ich efektywność. Maska – czyli technologia składająca się z implantu wszczepianego żołnierzom i jego wszechstronnego oprogramowania – jest bezpośrednim, choć technicznym spadkobiercą tych zabiegów. Innymi słowy, jest zbiorem wszystkich psychologicznych oddziaływań, jakich potrzebują zwierzchnicy żołnierzy, realizowanych za pomocą innych, bo technicznych środków. Jeśli w ten sposób spojrzymy na Maskę, zobaczymy, że spełnia ona cechy ideologii tak, jak ujmuje ją słoweński filozof, Slavoj Žižek¹⁸. Aby szerzej przedstawić tę myśl, przyjmijmy podobny klucz, jak wcześniej, to znaczy opowiedzmy o Masce, wiążąc od razu jej cechy z poszczególnymi aspektami zjawiska ideologii.

Žižek przede wszystkim, odwołując się jednocześnie do Karola Marksa i Jacquesa Lacana, przyjmuje, że ideologia strukturyzuje rzeczywistość. W filmie ma to kilka wymiarów, do podstawowych należy po pierwsze dzielenie ludzi na ludzi właściwych i potwory nazywane „gnidami”; pod drugie zaś tworzenie „poszerzonej” rzeczywistości polegające na nakładaniu na to, co jednostka widzi, trójwymiarowych wizualizacji, a także podłączanie się do kamery drona. Wizualizacje te strukturyzują przestrzeń wskazują miejsca działania, miejsca niebezpieczne, miejsca do sprawdzenia, miejsca nieinteresujące itd. W trakcie rozwoju historii poznajemy parę szczegółów związanych z tą pierwszą funkcją: Maska aktywnie zmienia percepcję żołnierza: przekształca ludzkie postacie w potwory, zniekształcając przede wszystkim twarze, przerabia ich artykułowane wypowiedzi w nieartykułowane wycia

¹⁸ Zob. przede wszystkim: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator i P. Dybel, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001 oraz S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2001.

i odgłosy, a także przytępia zmysł powonienia, żeby „chronić” przed niepożądanymi zapachami ludzkich wydzielin, które mogłyby wpłynąć na sprawność bojową żołnierza.

Widzimy więc, że technologia ta różni się od przywoływanych przez Arquette’a technik psychologicznych już choćby tym, że je stosowano albo przed, gdy żołnierz był przygotowywany do akcji, albo po, gdy radzono sobie z jej skutkami (np. stresem pourazowym). Maską działa przed i po, ale przede wszystkim operuje w trakcie, w czasie rzeczywistym. Oznacza to, że to właśnie Maską na bieżąco, dzieli istoty ludzkie na pełnoprawnych ludzi i gnidy-potwory, i w rezultacie zmienia percepcję, na bieżąco też nakłada trójwymiarowe wizualizacje na obraz świata. W kategoriach Žižkowsko-Lacanowskich oznacza to, że zasłania przez jednostką realne za pomocą wyobrażeniowego¹⁹. To ostatnie to oczywiście potworność gnid wynikająca z „faktu” biologicznego podziału ludzkiego gatunku na dwa.

Tę moc strukturyzującą ma ideologiczna fantazja. W *Ludziach przeciwko ogniovi* składa się na nią przekonanie o tym podziale i wiążąca się z nim potrzeba ochrony ludzi właściwych przed zagrożeniem ze strony nieczystych potworów. Toteż żołnierze fantazjują o eksterminacji gnid i fantazjowanie to wchodzi w ich zwyczajne zachowania, co widzimy w kilku migawkach – żartach, słowach podziwu, ale co chyba najważniejsze w wypowiedziach koleżanki Stripe’a, Raiman, która wprost łączy polowanie na gnidy z seksualnością, a ich zabijanie z satysfakcją seksualną w trakcie ćwiczeń strzelania do tarczy. Fantazja o zagrożeniu biologicznym, jakie niosą ze sobą gnidy, wytwarza więc i organizuje pragnienie, obudowuje je wyobrażeniami, obawami i nadziejami²⁰.

¹⁹ Žižek zauważa, komentując Lacana: „jeśli temu, czego doświadczamy jako ‘rzeczywistości’, strukturę nadaje fantazja, a sama fantazja służy jako ekran chroniący nas od bezpośredniego wchłonięcia przez surowe Realne, wówczas *sama rzeczywistość może funkcjonować jako ucieczka przed spotkaniem z Realnym*” – idem, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 73.

²⁰ „[F]antazja przedstawia nie scenę, na której spełnia się nasze pragnienie, na której w pełni zostaje ono zaspokojone, lecz przeciwnie – scenę, na której realizuje się, inscenizuje pragnienie jako takie. (...) pragnienie nie jest czymś z góry danym, lecz czymś, co dopiero musi zostać skonstruowane – i na tym właśnie polega rola

Wszystko pozwala połączyć się żołnierzowi z ideologicznie uporządkowaną rzeczywistością. Innymi słowy, subiektywne doświadczenie, spleta się w ten sposób z obiektywnym porządkiem.

Jak ideologia wytwarza obiektywną rzeczywistość, widzimy także w ujęciach pokazujących trójwymiarowe wizualizacje. Przekraczają one subiektywny punkt widzenia każdego z żołnierzy i ukazują obiektywną geografę danej lokalizacji. Jest ona pozapodmiotowa, nie zależy od żadnej konkretnej osoby, gdy wytwarza cyfrowe obrazy, a przeciwnie, zawiera od razu miejsca podmiotowe – dosłownie, geograficznie – czyli lokalizacje, w których mają następnie znaleźć się żołnierze. Bywa także perspektywą przedmiotową – gdy żołnierze patrzą na świat przez kamerę drona unoszącego się nad terenem akcji.

W teorii Žižka fantazja ideologiczna jest ściśle powiązana z rozkoszą i pragnieniem. W filmie to połączenie odbywa się oczywiście za pomocą Maski-ideologii. Ta sama Mask, która w locie przedstawia wrogów jako potwory, i która wyświetla trójwymiarowe mapy, umożliwia także zarządzanie życiem erotycznym żołnierzy. Oprogramowanie pozwala zsyłać im erotyczne sny o różnym natężeniu²¹. Nagrodą za udaną akcję – czyt. zabijanie gnid – jest intensywny sen z równie intensywnymi doznaniem, które ze sobą przynosi. Kiedy dochodzi do jej uszkodzenia, co w słowniku Žižka nazywa się krytyką ideologii, jednym z pierwszych silnych symptomów jest właśnie zakłócenie rozkoszy. Skoro bowiem, szwankuje mechanizm ideologii, jednostka także ma problem z jej doznawaniem. W filmie widzimy to jako sen, który się zacina i psuje.

Recz jasna, skoro ideologia w filmie jest artefaktem technicznym, to analogicznie jest z krytyką ideologiczną. Zostaje ona ucieleśniona w postaci niewielkiego, przypominającego nieco latarkę instrumentu, który ku zaskoczeniu bohaterów zbudowały potwory. Technicznie, urządzenie to po prostu ma wysyłać do odbierających jego sygnał żołnierzy ciąg

fantazji: dostarczyć współrzędnych pragnienia podmiotu, dookreślić jego obiekt, zlokalizować pozycję, jaką przyjmuje w nim podmiot” – S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Od Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 18.

²¹ Ponownie Žižek: „relacja seksualna, aby mogła funkcjonować, musi zostać przedstawiona [screened] za pomocą fantazji”, *ibidem*, s. 65.

informacji, których zadaniem jest zakłócenie oprogramowania Maski, a w rezultacie jej działania. Jak widzimy w kolejnych etapach historii, oddziaływanie zakłócające jest raczej powolne i długotrwałe, a skutki są przez żołnierza odczuwane etapami. W przypadku Stripe'a następuje przejście od drobnych usterek aż do całkowitego wyłączenia się Maski w jego drugiej akcji, w której widzi już i słyszy ludzi, a nie potwory, a tuż przed jej rozpoczęciem czuje zapach trawy.

Krytyka ideologii, jeśli jest udana, może polegać na uzyskaniu spojrzenia z ukosa²² przeciwstawionego ideologicznemu spojrzeniu wprost. Metafora spojrzenia z ukosa podpowiada, że chodzi o spojrzenie na ten sam przedmiot z nieco innej perspektywy. Ponieważ część ujęć w naszej opowieści filmowej ma charakter subiektywny, to bezpośrednio doświadczamy tej zmiany spojrzenia, gdy na początku podczas pierwszej akcji widzimy potwory, a później, oglądamy raz jeszcze te same ujęcia widzimy przerażonych ludzi.

Z perspektywy opowieści filmowej otrzymujemy więc futurystyczną historię o żołnierzu, któremu zaczęło szwankować bojowe oprogramowanie. Z perspektywy Žižka mamy zaś opowieść o przejściu przez tego żołnierza od pełnego zanurzenia w ideologii poprzez jej krytykę prowadzącą do uzyskania nowego spojrzenia okupionego utratą ideologicznej rozkoszy. Wszystko to jednak przyobleczone w fantastycznonaukowy kształt implantów instalowanych w ludzkim mózgu i ich oprogramowania. Dlatego też równie podwójnie możemy odczytać dramatyczny moment kulminacyjny, gdy Stripe zostaje sprowadzony na powrót do bazy i zamknięty w odosobnieniu. Ideologia-Maska przestała (jak się okazuje częściowo tylko) działać, więc konieczne są działania naprawcze ze strony struktury władzy.

Arquette domaga się resetu Maski, na co Stripe nie chce się zgodzić, bo uważa, że karmi go ona kłamstwami. Dlatego też Arquette eskaluje konflikt i doprowadza żołnierza do przeżycia traumatycznego. Najpierw pokazuje mu, co zrobił, ale już bez ochronnej nakładki Maski: po prostu mordował bezbronnych ludzi. W ujęciu Žižka dochodzi więc

²² Zob. *ibidem*, s. 14-15. Choć dla ścisłości należy dodać, że swój wywód w tej książce słoweński filozof otwiera pewną szczególną formą patrzenia z ukosa polegającą na „inscenizowaniu”.

do konfrontacji z realnym, w której symboliczne i wyobrażeniowe nie są już chroniącymi podmiot filtrami. Stripe nagle staje się zatem obcy wobec samego siebie i wciąż powtarza: „ja tego nie zrobiłem”. Kim zatem jest on sam „naprawdę”? Stripem z Maską, czy Stripem bez Maski? Jego subiektywne doświadczenie nakazuje mu wybrać tę drugą odpowiedź. Dlatego w drugim kroku, Arquette pokazuje mu scenę, gdy Stripe dobrowolnie zgodził się w czasie rekrutacji na instalację implantu z oprogramowaniem. Oznacza to, że w istocie nie ma żadnego rozróżnienia, Stripe bez Maski to ten sam co z Maską, ponieważ dobrowolnie ją wybrał. Wreszcie w trzecim kroku otrzymuje alternatywę: kasowanie pamięci i reset oprogramowania albo więzienie. Kiedy zamknięty w symbolicznym impasie Stripe staje się agresywny, Arquette po prostu wyłącza mu wzrok, czyniąc go niewidomym. Przemoc tej samej struktury, która narzuciła Stripe’owi ideologię-Maskę tak naprawdę nie daje mu żadnego wyboru. Odkrywa, że jest podmiotem-kukiełką w strukturze władzy, a nie podmiotem własnych rozpoznań i wyborów moralnych.

Dlatego gdy wracamy do rzeczywistości – otrzymujemy podwójne obrazy: realne brzydkiego domu, szarego świata, w którym drzewa nie mają liści oraz rzeczywistości, w której jest pięknie, światłość, słonecznie i kolorowo, na drzewach rosną liście, a naszego bohatera wita kobieta z jego snów przed domem, na którym widnieje napis „Welcome home” – „Witaj w domu”.

Zakończenie

Po analizie pierwszej warstwy, czyli konstrukcji świata przedstawionego, i drugiej ułożonej na niej, czyli wyposażenia podmiotów zamieszkujących ten świat, moglibyśmy dodać jeszcze warstwę trzecią. Zawierałaby ona działania tych podmiotów i zdarzenia, jakie im się przytrafiają. Tym samym działania, zdarzenia i przygody stanowiłyby coś na kształt próbnika testującego różne miejsca i aspekty dwóch warstw poniżej oraz interferencje między nimi. Przy założonej wcześniej zbieżności w zakresie zainteresowań ontologicznych między filozofią i fantastyką – w tym przypadku serialem – możemy przyjąć,

że obejmuje ona tylko niektóre warstwy. Różne opowieści, np. przedstawiane w poszczególnych odcinkach serialu, raczej niechętnie będą sięgały do pojęć abstrakcyjnych, zaś dzisiejsza filozofia niezbyt będzie skora do opowiadania o przygodach jakiegoś bohatera lub bohaterki²³. Można jednak postawić pytanie, jakie kulturowe znaczenie ma to, że w pewnym zakresie rozpoznania filozoficzne strukturalnie przystają do historii opowiadanej w serialu bądź innych mediach kultury popularnej, w których operuje fantastyka? Czy sukces *Czarnego lustra*, podkreślanie jego wizyjności i krytyczności mówi nam coś np. na temat istnienia jakichś szczególnych, filozoficznych potrzeb odbiorców i odbiorczyń współczesnej kultury popularnej?

Bibliografia

- Abriszewski K., *Kulturowe funkcje filozofowania*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Agamben G., *Homoc sacer: suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Berger P., Luckmann Th., *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Niznik, PIW, Warszawa 1983.
- Chiusi F., *Black Mirror. Czy to już się dzieje?*, tłum. A. Pryciak, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2018.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Lemke Th., *Biopolityka*, tłum. T. Dominiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Žižek S., *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Od Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

²³ Choć, jak wiadomo, nie zawsze tak było. Wystarczy przypomnieć sobie *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego, *Kubusia Fatalistę i jego pana Diderota* czy *Powiastrki filozoficzne* Woltera.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001.

Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001.

Streszczenie

W artykule wychodzę z założenia, że opowieści fantastyczne i filozoficzne dociekania są zbieżne o tyle, że są przykładami majsterkowania pewnymi elementami kultury – abstrakcyjnymi pojęciami i opowiadaniem historii – których wspólną cechą jest ich ontologiczny charakter. Tekst stanowi ilustrację tej tezy, zestawiając odcinek *Ludzie przeciwko ogniovi* z serialu *Czarne lustro* z teorią biopolityczną M. Foucaulta i G. Agambena oraz psychoanalityczną teorią ideologii S. Žižka. Argumentuję, że nie chodzi o powierzchowne podobieństwo obu dyskursów, ale o ich strukturalną przystawalność.

Słowa kluczowe: *Czarne lustro*, Verbruggen, biopolityka, władza, ideologia, fantazja, fantastyka

Summary

In the article I elaborate and illustrate assumption that both speculative fiction and philosophy operate with certain communicative bits of culture – respectively with abstract concepts and storytelling – aiming at experimenting with ontology of our world. The example presented in the text is *Black Mirror*'s episode “Men Against Fire” compared against M. Foucault's and G. Agamben's biopolitics and S. Žižek's theory of ideology. It is argued that in this case both discourses – speculative fiction and philosophy – not just superficially resemble each other, but that they fit each other structurally.

Keywords: *Black Mirror*, Verbruggen, biopolitics, power, ideology, fantasy, speculative fiction

Maciej Kijko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

quintus@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9858-4371



Nadchodzi nasz czas! ***Black Earth Rising* (2018)**

Niewiele jest seriali podejmujących problematykę społeczno-politycznej sytuacji kontynentu afrykańskiego, ukazujących przy tym dziedzictwo kolonializmu w Afryce. To temat trudny, niewygodny – jeśli podejść doń wnikliwie i z pełną odpowiedzialnością – i niewdzięczny. A seriale, nawet zaangażowane w ukazywanie tematów skomplikowanych, odkrywających nieoczywiste konteksty problemów społecznych, muszą zaskarbić sobie uwagę widzów na dłuższy czas, uwieść ją akcją, bohaterami, obrazami. Połączenie dwóch łatwo wchodzących w konflikt zamierzeń czy wymogów to zadanie skomplikowane. Chciałbym przyjrzeć się serialowi, którego zamiarem było sprostanie temu wyzwaniu. *Black Earth Rising* (nie ma polskiej wersji tytułu, dalej będę się posługiwał więc roboczą:

Czarny Łąd powstaje) sięga do niedawnej historii i stara się ją pokazać w skutkach, jakie przyniosła.

Afryka jest kontynentem niestabilnym politycznie, nękanym wojnami, gospodarczo wciąż niedotrzymującym kroku reszcie świata, bogatym w złoża cennych surowców. Odnotowującym największy po Azji przyrost naturalny i najbiedniejszym. Tyle mogą powiedzieć statystyki i powszechna opinia. Twórcy serialu sięgają po fragment historii kontynentu, który skupił na sobie uwagę całego świata i stanowi widomy obraz problemów Afryki: ludobójstwo w Rwandzie z początku lat 90. W ciągu stu dni ludność Hutu w okrutny sposób wymordowała kilkaset tysięcy Tutsi, drugiej z głównych grup etnicznych zamieszkujących to niewielkie państwo. Choć w próby rozwiązania konfliktu zaangażowały się liczne państwa i organizacje, to pokazał on słabość mechanizmów mających z poziomu ponadpaństwowego zabezpieczać przed podobnymi niebezpieczeństwami. (odnotuję na marginesie narzucającą się wątpliwość: na ile mówienie o Afryce w ogólności ma sens i jest dorzeczne? Kontynent kulturowo zróżnicowany – wziąwszy tylko po uwagę różnicę między północnym pasem krajów Maghrebu a Afryką subsaharyjską, widać to wyraźnie, nie da się opisać jednoznacznymi kategoriami. Odmienności polityczne, historyczne skazują takie próby na niepowodzenie, jeśli wykraczają poza nakreślenie najogólniejszych ram egzystencjalnych i cywilizacyjnych na sposób, który dla basenu Morza Śródziemnego zaproponował Fernand Braudel z zespołem. W tym nawet przypadku widać pęknięcie – Maghreb należy do tej właśnie opisywanej przez Braudela formacji, Afryka subsaharyjska tworzyłaby, wydaje się, inną. Każde mówienie o Afryce musi zawierać w sobie przesądzenia i stereotypy na temat tego, czym jest i jakie są jej problemy. Być może jednak nie da się uniknąć formułowania takich uogólnionych wniosków).

Istnieje skromna filmografia pokazująca te wydarzenia i starająca się zaproponować jakieś sposoby wyjaśnienia tego, co się stało. Produkcje te proponują bezpośredni obraz zdarzeń (*Czasem w kwietniu*, *Strzelając do psów*, *Hotel Rwanda*, *Podać rękę diabłu*), łączą to z przepracowaniem historii (*Ptaki śpiewają w Kigali*), ukazują dłuższy rodowód wypadków (*Panna Maria Nilu*). *Czarny Łąd powstaje* jest skoncentro-

wany na teraźniejszości, zdarzenia historyczne stanowią jego kontekst i wracają w nielicznych przebitkach – animowanych, bo będących odległymi, dziecięcymi wspomnieniami głównej bohaterki.

Scena otwierająca serial zaznacza od razu napięcia i problemy. Na spotkaniu z prawniczką prowadzącą sprawy przed Międzynarodowym Trybunałem Sprawiedliwości i oskarżającą w procesach zbrodniarzy wojennych – głównie pochodzących z Afryki – głos zabiera czarnoskóry mężczyzna. Oskarża kobietę o hipokryzję i paternalizm będący kontynuacją kolonialnej supremacji. To pokazuje na wstępie strukturę napięć, które będą organizowały narrację. Postacie uczestniczące w zdarzeniach działają w wyznaczonych nią (strukturą) granicach.

Główna bohaterka jest adoptowaną córką przedstawionej w pierwszej scenie prawniczki – ocaloną z pogromu Tutsi. Jak można się domyślać, przeszłość stanowi dla niej istotny problem: nie zna swojego pochodzenia, ma nieliczne, dramatyczne przebliski wspomnień, odcisniętych rozległymi bliznami na ciele. Chyba z tego powodu ma za sobą próbę samobójczą. Wraz ze swoją matką pracuje w kancelarii prawnej zajmującej się sprawami dotyczącymi łamania praw człowieka. Taką przynajmniej wiedzą na temat jej działalności posiadamy. Zawianiem akcji jest zatrzymanie niegdysiejszego bohatera walk kończących masakrę Tutsi, wysokiego rangą oficera armii rwandyjskiej, obecnie watażki oddziałów walczących na terenie Demokratycznej Republiki Konga. Postawienie go przed Trybunałem i proces mają służyć wyjaśnieniu zagadek przeszłości i pojednaniu z nią. Mają też być okazją do odsłonięcia przed Kate Ashby pełni jej historii.

W kolejnych aktach uwidaczniane są niejednoznaczności realnych wydarzeń w konfrontacji z utrwalonymi przekonaniem. Poznajemy oficera ONZ, któremu wciąż ciąży pamięć bierności sił pokojowych w trakcie stu dni ludobójstwa, podejmuje próbę zatrzymania wbrew procedurom, jednego z koordynatorów ówczesnych wydarzeń i w wyniku swoich decyzji doprowadza do śmierci młodego żołnierza, nie osiągając przy tym celu. Mamy francuskiego przedsiębiorcę, który dla ratowania pamięci swojego syna manipuluje faktami, doprowadza do oskarżenia niewinnej osoby o zabójstwo księdza w Rwandzie (faktycznie żyjącego w klasztornej odosobnieniu we Francji). Mamy prezydent Rwandy

mierzącą się z własną historią rodzinną, problemem sukcesji w ramach systemu demokratycznego, wspólną pamięcią narodową i pojednaniem. Mamy amerykańską sekretarz stanu naginającą procedury dla doprowadzenia do końca zamiarów, który swój początek mają w trakcie rwandyjskiej tragedii. Mamy bezwzględnego i cynicznego prawnika z pełną świadomością broniącego zbrodniarza, ale jako zabezpieczenie na wypadek śmierci demaskującą swojego klienta dokumentację kierującego do jego oskarżycieli.

W narracjach fabularnych bohaterowie i bohaterki muszą być wehikułami dla ukazania problemów, sprzeczności i ambiwalencji świata, nie tylko własnych biograficznych historii. W tym przypadku wywiązują się z zadania postawionego przez twórców serialu bardzo dobrze. Na obu poziomach nie pozwalają na łatwe zasufladkowania, ukazują złożoność historii i w efekcie pojedynczych biografii. Angażują w swoje działania i problemy, dają dostęp do niuansów wydarzeń pogłębiając refleksje na temat współczesności, nie dają się sprowadzić do jednego wymiaru.

Akcja dynamicznie przenosi postacie z Londynu, do Paryża, Strasburga, Kigali, Waszyngtonu, granic Demokratycznej Republiki Konga, okolic Genewy – i z powrotem. Co dodatkowo wzmacnia przekonanie, że wszystkie wydarzenia mają rozległe konsekwencje i uwarunkowania, że granice państw są tylko liniami na mapie, a rzeczywiste relacje skutecznie je przekraczają.

Pytanie, które można zadać, brzmi: jakiego rodzaju złożoność jest na ekranie pokazana i czy to jedyna, najbardziej adekwatna względem rzeczywistości złożoność? To oczywiście wprowadza element nierozstrzygalności. Wobec braku dostępu do nieuwarunkowanej jakikolwiek względami rzeczywistości, każde jej odczytanie będzie nieadekwatne i żadne takie nie będzie. Jednak jeśli uznamy, że nie ma możliwości takiego dostępu, że nieuwarunkowana rzeczywistość jest mrzonką, adekwatność bądź nieadekwatność obrazów rzeczywistości są o tyle możliwe, że ich punktem odniesienia jest stan wiedzy na temat świata.

Jaki więc obraz świata daje *Czarny Łąd powstaje*, a jaki mógłby dać (gdyby był wnikliwszy i nie dawał się wciągnąć na mielizny fabularnych i intelektualnych sztanc)? Co faktycznie znaczy wybrzmie-

wające w końcówce serialu hasło: „Tym razem my ją (grę interesów) wygramy!”¹?

Pamięć, polityka, historia, tożsamość te słowa będą organizowały moje dalsze rozważania. Biorąc pod uwagę wcześniejsze rozstrzygnięcia, chciałbym nie tyle analizować losy poszczególnych postaci, co ująć je w szerszym kontekście, za ich pomocą zrekonstruować wizję świata zaproponowaną publiczności i skonfrontować ją z inną, wynikającą z odmiennej perspektywy.

Rwandyjskie ludobójstwo z roku 1994 było wzbudzającym przerażenie zaskoczeniem. Skąd się wzięła skala napięć i nienawiści doprowadzającej do jego realizacji? Jak to było możliwe po doświadczeniu II wojny światowej? Wciąż wydaje się, że stanowi to eksces trudny do wytłumaczenia. Wykroczenie poza ramy zrozumiałości. Wiele podobnych wydarzeń – na czele z Holokaustem – posiada ten charakter: czegoś tak niesłychanego, że nie dającego się sprowadzić do ram zrozumiałości. Nawet jeśli obrosną literaturą, wciąż na granicy świadomości czai się wątpliwość – jak to było możliwe? Dokonywane są analizy psychologiczne sprawców i one wydaje się mają największe znaczenie. Bo aktorami zdarzeń w każdym przypadku byli ludzie. A ludzie tak nie robią, więc nie sposób zrozumieć tych (różnych) zdarzeń inaczej niż jako wykroczenie poza człowieczeństwo. Tragedia (tragedie) mają w istocie metafizyczny charakter – nawet jeśli miałyby metafizykę unieważniać².

Tego, co zdarzyło się w Rwandzie, także nie sposób zrozumieć. Można dokonać rekonstrukcji wypadków: od zamachu na prezydencki samolot, nienawistną mobilizację Hutu poprzez media, aż do pierwszych ciosów, pierwszych ofiar. Winni są Hutu. Można tę rekonstrukcję rozszerzyć w czasie. W wyniku pojawia się dominacja mniejszości Tutsi nad większościowymi Hutu, resentyment tych ostatnich. Winni są Tutsi. W historii po masakrze Hutu uciekają przed rewanżem ze strony Tutsi, chroniąc się w ościennych krajach: w Burundi, Ugandzie, Demokratycznej Republice Konga: tam, gdzie wcześniej swoje uchodź-

¹ *Black Earth Rising*, odc. 8 53'49" – 52'58".

² O trudnościach w wyjaśnianiu historycznym tego rodzaju zdarzeń pisze Jerzy Topolski w swojej książce *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1996.

cze obozy organizowali Tutsi. W tych obozach dosięga ich zemsta. Wychodząc z tych obozów, sami się mszczą. Winni są i Hutu, i Tutsi. Rwanda, jako państwo, musi poradzić sobie z historią, by wszyscy mogli żyć w jednych granicach. Winni i ofiary (kto jest kim?). Zatem mimo rządowego programu „Pamięć o ludobójstwie”: tworzenia miejsc pamięci, gromadzenia archiwów zagłady³, polityka zapomnienia. Nie ma winnych. Nie ma ofiar. Są Rwandyjczycy. Teraz⁴.

W istocie sygnalizowane w kolejnych odcinkach niuanse historii wykraczającej poza sto dni od kwietnia do czerwca 1994 r. nie pozwalają powielać obiegowych opinii i ocen. Sprawiedliwość staje się wyzwaniem niemożliwym do osiągnięcia. W filmie Sidneya Pollacka *Thumaczka* przywołane jest przekonanie (ze wskazanym afrykańskim pochodzeniem), że jedynym sposobem na pokonanie żalu po zmarłym jest darowanie życia sprawcy. Na koniec okresu żałoby organizuje się tzw. rytuał topielca. Po zabawie do wody wrzuca się związanego sprawcę czyjejś śmierci, czeka go pewne utonięcie. Rodzina ofiary może zdecydować. Jeśli uratuje go, uzna jednocześnie, że świat nie zawsze jest sprawiedliwy i ukoi swój żal. Jeśli zaś da mu utonąć, sprawiedliwości stanie się zadość, ale smutek pozostanie z nimi na zawsze⁵. To aporia sprawiedliwości.

W tym przypadku nie jesteśmy wydani na niejednoznaczności sprawiedliwości, jej niemożliwość bądź niedoskonałość i konieczność pogodzenia się z tak skonstruowanym światem. Będącym w większym stopniu mieszaniną różnych odcieni szarości niż czarno-białą szachownicą z jednoznacznie obsadzonymi rolami. Możliwości posiadania wątpliwości i wnikliwego zmierzenia się z nimi jesteśmy pozbawieni przez wydelegowanych przedstawicieli sił zainteresowanych w jej

³ J. Bar. *Po ludobójstwie. Państwo i społeczeństwo w Rwandzie 1994-2012*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 201.

⁴ Być może w uproszczony sposób traktując złożony problem integrowania wspólnoty państwowej i narodowej po traumatycznych wydarzeniach, jednak zadekretowane zniesienie podziału na Hutu i Tutsi, zakazy – pod sankcją kary – używania tych nazw etnicznych, przy istniejących wciąż resentymentach, każą powątpiewać w skuteczność oficjalnych polityk społecznych (patrz także: ibidem, s. 202-203).

⁵ *Thumaczka* 40'09'' – 42'03''.

wymierzeniu na własną rękę i według własnych ocen. Nie musimy kłopotać się skrupułami i wątpliwościami. Możemy tylko działającym, a nie myślącym o niuansach i odcieniach kibicować, jako właśnie posiadających zdrowy osąd rzeczy w miejsce skłonności do rozdzielania włosa na czworo, albo też uznawać, że są uzurpatorami, działającymi nie tyle w imieniu sprawiedliwości, co własnego interesu. Choć przecież mogą współbieżnie występować te dwa dążenia. W jednym i drugim przypadku jest podkreślony prymat skuteczności. Wątpliwości, nawet jeśli są dorzeczne (może są tylko marnotrawieniem czasu przez niezdolnych do przedsięwzięcia czegokolwiek i wzięcia na siebie konsekwencji jakichkolwiek decyzji – ucieczką jednym słowem, od odpowiedzialności), to bezproduktywne. Trzeba działać i podejmować decyzje. Ale czy te koniecznie, które widzimy?

Mierzenie się z kłopotami wokół sprawiedliwości, jej uzyskiwania i wymierzania to wątek angażujący wszystkich zainteresowanych. Dla wiodącej postaci serialu, Kate Ashby, istotne jest też coś innego – tożsamość. Z jej zagadką mierzy się boleśnie od samego chyba początku swojego życia. Wiemy, że nie ukrywano przed nią okoliczności jej uratowania, a jednocześnie w tym kontekście nie wie nic na temat swojej rodziny. Jest ocaloną z resztkową pamięcią, bez tożsamości. Wie tylko jedno – jest Tutsi. To sytuuje ją w kontekście rozgrywających się zdarzeń jako zainteresowaną w uzyskaniu sprawiedliwości. Dla niej odcienie nie istnieją, bo choć pamięć niedomaga, jest jako osoba świadectwem zbrodni. Blizny znaczące jej ciało znaczą jednocześnie sama masakrę. W momencie śmierci adopcyjnej i jedynej jej znanej matki sytuacja się komplikuje, z ust przyjaciół bowiem dowiaduje się, że miała być wtajemniczona w okoliczności swojego ocalenia dotychczas przed nią ukrywane. Miała nie być gotowa na tę wiedzę.

Sam konflikt między zamieszkującymi Rwandę etnosami ma jednak kolonialny charakter. Stanowi to kontekst, którego nie sposób zlekceważyć. Całość niemalże kontynentu afrykańskiego w jego współczesnym politycznym podziale nie ukształtowała się w wyniku długiego procesu historycznego (dotyczy to nie tylko Afryki skądinąd, choć jej najbardziej wyraźnie) podobnego, do tego, który ukształtował Europę. Równoleżnikowe i południkowe linie wielu granic jasno pokazują swój

rodowód. Wyznaczone ostatecznie zostały na mapie podczas konferencji w Berlinie w 1885 r. Usankcjonowała ona i dookreśliła dokonujący się podział kontynentu na strefy wpływów europejskich państw. Rozległość przestrzeni skłoniła do poszukiwania najłatwiejszych rozwiązań – siatka kartograficzna okazała się takim wyjściem. Dla europejskich interesów nie miała znaczenia struktura plemienna i wyznaczone nią terytorialne podziały, nie miała znaczenia historia polityczna Afryki (tej miała w ogóle nie mieć) z istniejącymi obszarami wpływów afrykańskich organizmów państwowych tworzącymi swego rodzaju możliwy model podziału (gdyby ktokolwiek chciał go dostrzec i uwzględnić). Efektem są współczesne granice przecinające tradycyjne terytoria plemienne, rozdzielające wspólnoty języka, kultury, pamięci. W jednej przestrzeni lokujące wspólnoty rywalizujące ze sobą, konkurencyjne bądź zantagonizowane. Te okoliczności są widomymi przyczynami wielu konfliktów w państwach Czarnego Łądu.

Kolonialna dominacja ma jednak swoje także mniej uchwytnie, a brzemiennie w skutki konsekwencje. Będące kolejnymi z przyczyn kłopotów afrykańskich społeczeństw. Kłopoty z tożsamością Kate Ashby mogłyby je ilustrować (gdyby twórcy się na to zdecydowali). Tradycyjne tożsamości społeczności obywatelskie się bez pisma można z dużą dozą pewności przypuścić, były płynne. Znane z ankiet wśród ludności polski jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym określenie „swojacy”, „tutejsi” adekwatnie oddaje poczucie przynależności małych, lokalnych wspólnot⁶. Pismo ma moc utrwalenia, sztywnej, niepodatnej na okoliczności, zmiany kontekstu transmisji różnego rodzaju przekonań kulturowych – także tych dotyczących tożsamości. Umieszczanie jednostek w rejestrach, wyposażanie ich w dowody tożsamości na terenie Europy było skutkiem zmian w organizacji państw i społeczeństw odpowiadających ich potrzebom (bądź potrzebom ograniczonych, a decydujących warstw i struktur).

To jednak, co było efektem pewnego procesu funkcjonalnym względem kontekstu, zastosowane w Afryce służyło interesom kolonialnym, pomagało wygrywać jednych podporządkowanych przeciw

⁶ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, SIW ZNAK, Kraków 2008, st 25.

drugim, w niczym jednak nie związane było z potrzebami samych lokalnych wspólnot. Uwięziło je jednak skutecznie w strukturach dla nich obcych i niefunkcjonalnych. Belgowie wyposażyli w dokumenty tożsamości ludy sobie poddane i umieszczali w nich – jako mające istotne znaczenie – informacje dotyczące przynależności etnicznej (to skądinąd było skutkiem rasistowskich teorii szeroko rozpowszechnionych w międzywojennej Europie). To, co dotychczas było mniej lub bardziej płynne i niedookreślone, posiadało ważność uzależnioną od okoliczności, stało się istotnym i niezmiennym wyróżnikiem jednostki. Dodatkowo w kontekście rwandyjskim odróżnienie Hutu i Tutsi miało w większej mierze charakter kastowy bądź klasowy⁷ niż etniczny przy braku realnych barier blokujących mieszanie się ludności – sygnalizowało odmienność statusów majątkowych⁸. Istniała też wspólna dla Tutsi i Hutu świadomość w określeniu *Banyarwanda* – lud Rwandy⁹. Dzielili także język. W dokumencie tożsamości jednak etniczność była punktem, który mógł ogniskować, ale i generować konflikty, stanowić dobry pretekst do załatwiania za jego pomocą różnych interesów. Ten ruch nie tyle wyeksponował, co wręcz stworzył strukturę i mapę relacji etnicznych. Stworzył zarzewie masakry stu dni 1994 r.

Ruchy emancypacyjne w Afryce wykorzystały (taktyki według de Certeau) idiom narodu i suwerennego Państwa dla swoich celów. Praktyka polityczna nowoczesności opierała się na uznaniu narodu za podstawę legitymizacji władzy politycznej i roszczenia do suwerenności. To, co było oczywiście uznane w przypadku państw europejskich, stało się elementem subwersywnej gry z systemem imperialnym aspirujących do niezależności mieszkańców skolonizowanych obszarów Afryki. Posługując się pojęciem narodu, adaptując go, uzasadniali

⁷ Problematyczność stosowania nomenklatury właściwej dla opisu innego rodzaju społeczeństwa podkreśla J. Bar, *Po ludobójstwie...*, s. 47, przypis. Uznaje jednak, że przy wszystkich zastrzeżeniach pojęcie „klasy” bardziej odpowiada opisowi sytuacji społecznej Rwandy.

⁸ U progu niepodległości jednak, około roku 1959, status majątkowy przeciętnego Tutsi i Hutu w niczym się nie różnił, patrz: J. Regina-Zacharski, *Rwanda. Wojna i ludobójstwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 17, 46.

⁹ *Ibidem*, s. 22.

hasła dekolonizacji i niepodległości swoich krajów¹⁰. Niepodległość nie rozwiązała jednak problemów z tym, że naród był podstępem mającym na celu osiągnięcie wolności, nie rzeczywistością społeczną wspólnot afrykańskich. W ramach (już) niepodległych państw stał się pułapką: nie istniejące, ale postulowane wspólnoty narodowe posługujące się matrycą tożsamości kreowały konflikty wzdłuż linii tożsamości wspólnot się rozgrywające.

Dramat Kate Ashby ilustruje także ten problem dobrze. Jej brak ukorzenia – brak historii rodzinnej, osadzenia w pamięci przodków, przeszłości rozleglejszej niż własna pamięć – rekompensował jeden fakt: jest Tutsi. To pozwalało jej mieć poczucie jakiejś, najogólniejszej, a jednocześnie najistotniejszej, tożsamości. Na niej się oparła, na niej zbudowała poczucie pewności. Tajemnica, z którą musi się skonfrontować, w kolejnych krokach układania obrazu całości, ukazuje się ostatecznie wstrząsająca. Rujnuje świat Kate Ashby. Jedyne fundamenty jej ontologicznego bezpieczeństwa, tożsamość Tutsi, zostaje wycinany.

Wątek politycznych manewrów wokół przeszłości i pamięci zbiorowej pokazuje kolejny aspekt pozostałości kolonializmu. Historia Rwandy, na którą składa się nie tylko dramat 1994 r., nie tylko odwet po wydarzeniach tego roku następujący, ale i społeczne konsekwencje politycznych form funkcjonowania państw powstałych w procesie dekolonizacji. Model państwa demokratycznego uznany za podstawowy i właściwy dla cywilizowanych państw stał się kolejną pułapką. *Czarny Łód powstaje* wypełniają dyskusje na temat władzy, sposobów jej sprawowania. Wszystko zmierza ku konstatacji, że niedostatek demokracji jest ciągłym problemem państw Afryki. Celem jest jeszcze więcej demokracji!

W kontekście Afryki (a faktycznie mogłoby to dotyczyć i innych regionów) powstaje pytanie, czy w istocie niski procent demokracji w demokracji jest przyczyną wszystkich kłopotów?¹¹ W perspektywie

¹⁰ E. Said, *Kultura i imperializm*, WUJ, Kraków 2009, s. 243.

¹¹ Przekonania, że kłopoty państw postkolonialnych są wynikiem nie samego kolonializmu i tego, co po sobie pozostawił, a historii samych społeczeństw owych nowopowstałych struktur jest szeroko podzielany i dość wygodny skądinąd, zob. *ibidem*, s. 20.

politologicznej demokracja ma swoje ramy i reguły ustanawiające jej modelowy kształt. Brak w tym historii i kultury. Tymczasem, co stanowi stwierdzenie trącające banałem, jest to twór powstały w pewnym procesie historycznym i kontekście kulturowym. Nie miejsce tutaj na rekonstrukcję tych okoliczności, wskazać chciałbym jedynie na związek kształtowania się modelu politycznego funkcjonowania państwa z kształtowaniem się jego narodowego współcześnie charakteru. Inna kwestią jest okoliczność dająca się opisać klasycznym pojęciem stworzonym przez Maxa Webera: typu idealnego¹². Demokracja każdego kraju ma swoją charakterystykę, cechy szczególne odróżniające ją od demokracji innych krajów, w żadnym konkretnym przypadku demokracja nie realizuje się w sposób dający się doskonale ująć w typie idealnym.

W przypadku państw afrykańskich (i, jak zaznaczyłem, wielu innych) mamy do czynienia z wprowadzaniem modelu politycznego w odmiennie realia społeczno-kulturowe niż te, w których powstał (i został nie bez problemów przepróbowany, a co ważniejsze – nadal ma charakter dzieła w trakcie tworzenia). Innymi słowy, jest to nakładanie na jedną strukturę innej, z odmiennego porządku pochodzącej, według innych kryteriów zorganizowanej. Państwa afrykańskie istniejące w epoce przedkolonialnej posiadały organizację polityczną odpowiadającą i uwzględniającą plemienne zróżnicowanie ludności, demokracja zaś jest na ten walor niewrażliwa. Administracja kolonialna jeśli dostrzegąła zróżnicowanie społeczności tubylczych, to w kontekście wykorzystania jej w procesie podporządkowania swojej władzy. Dekolonizacja wmontowała nowopowstałe organizmy państwowe w przestrzeń między państwowych relacji już ustanowioną i tworzącą konkretne wymogi. Demokracja jest standardem najbardziej rozpowszechnionym, a także właściwym modelem państw powstałych na gruzach kolonialnych imperiów z racji owych właśnie kolonialnych zaszczości.

Problemem jednakże jest realne przystosowanie modelu politycznego do rzeczywistości społeczno-kulturowej. W przypadku społeczności

¹² M. Weber, „Obiektywność” poznania w naukach społecznych, [w:] A. Chmielecki (red.), *Problemy socjologii wiedzy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 81. Weber nie zauważył jednej okoliczności: że typ idealny powinien mieć swoją korekturę kulturową.

wieloplemiennych z nieusuwalnymi w takich okolicznościach partykularyzmami i przy tym populacyjnymi różnicami, system demokratyczny, oparty na logice większościowej, może doprowadzać do powstania sytuacji będącej w skrajnej opozycji do logiki demokracji. Łatwo to zilustrować przypadkiem Nigerii i konfliktem między zamieszkującymi ją dużymi grupami Hausa, Joruba i Ibo (wzmacnianym przez różnice religijne), co doprowadziło do powstania efemerycznego państwa Biafra, będącego próbą stworzenia przestrzeni dla funkcjonowania Ibo w ramach jednorodnego etnicznie organizmu państwowego.

W przypadku Rwandy, w kontekście będących dziedzictwem polityki kolonialnej konfliktów między liczebniejszymi i defaworyzowanymi Hutu a mniejszościowymi i wspieranymi Tutsi, po odzyskaniu niepodległości i wejściu na drogę demokracji doprowadziło to do odwrócenia systemu. Większościowi Hutu uzyskali polityczną legitymację i zaczęli brać odwet na Tutsi, co doprowadziło do wychodźstwa tych ostatnich, sformowania oddziałów partyzanckich i długoletnich konfliktów na granicach państwa. Demokracja odsłoniła nie tyle nieprzygotowanie Afrykańczyków (jeśli można tak uogólniająco stwierdzić) do realizowania jej reguł i sprostanie jej wymogom, co w większym stopniu własną nieuniwersalność, niefunkcjonalność w odmiennym od wyjściowego kontekście. Nie jest to zarzut zasadniczy, raczej wskazanie na potrzebę stałego namysłu i pracy nad konceptem i modelem demokracji, być może koniecznością uznania przynajmniej możliwości istnienia różnych jej modeli. Równałoby się to też z zaakceptowaniem stanu faktycznego zróżnicowania.

Czarny Łąd powstaje pozbawiony jest śladu tych uwarunkowań. Kontekst historyczny jest zawężony do wydarzeń 1994 r., a cel stanowi osiągnięcie pozbawionej negatywnych aspektów, zuniwersalizowanej demokracji. I chociaż wielowektorowość relacji międzypaństwowych jest oczywistością, to jednocześnie widać wyraźnie przekonanie, że samodzielne osiągnięcie równowagi, wyeliminowanie korupcji, rozliczenie z przeszłością przez państwa afrykańskie (ogólniej może, postkolonialne) nie jest możliwe. By zmiana się dokonała, muszą być zaangażowane siły zewnętrzne i – co oczywiste – pozbawione będących udziałem tych państw usterek, dojrzałe, charakteryzujące się zdolnością

do wyjścia poza swoje partykularne interesy. Że są to siły swoją moc mające ufundowaną na gruncie imperialnego kolonializmu i stojące na straży równowagi struktury wpływów po nim pozostającej – może stanowić małopostawny zarzut.

Finał serialu przynosi pojednanie z przeszłością, otwarcie przyszłości, perspektywę rozwiązania problemów. Wybrzmiewa przekonanie: „Przyszłość należy do Afryki!”. I ono stanowi kolejny punkt kreowania iluzji. Nie chodzi tu o negocjowanie roszczeń mieszkańców Afryki do samostanowienia, osiągnięcia realnego wpływu na sytuację wewnętrzną i w ramach całej wspólnoty międzynarodowej, oraz ich zdolność do tego, a także zasadność dążenia do zrównoważenia wpływów. Wątpliwość może wzbudzać, czy rzeczywiście jest to możliwe.

W ujęciu Immanuela Wallersteina współczesny system-świat wyczerpuje powoli możliwości funkcjonowania, nabrzmiewają wpisane w jego strukturę napięcia, co każe spodziewać się nie rozwiązania ich w ramach istniejącego systemu, a zasadniczego zwielokrotnienia problemów i wyłonienia nowego porządku. I jeśli założyć, że ostatecznie punkt ciężkości nowego systemu-świata przesunie się w stronę Afryki bądź ogólniej globalnego Południa, to kończący serial akcent stanowi zapowiedź zmiany sił w relacjach światowych. Jednakże wszystkie kryzysy to w istocie przednówek zmian. Zanim powstanie system-świat zorganizowany według innych niż dotychczasowe zasad, świat czeka wieloczynnikowy kryzys (którego ten klimatyczny jest częścią i sugestywną ilustracją, gdy idzie o rozległość konsekwencji) w największym stopniu dotykający kraje i społeczeństwa znajdujące się obecnie w najsłabszej kondycji i mające najmniejsze znaczenie¹³. Przyszła (ewentualna) chwała ma cenę (pewnego) cierpienia. To zostaje jednak milczeniem.

¹³ I Wallerstein, *Analiza systemów światów. Wprowadzenie*, Dialog, Warszawa 2007, s. 121, 123-124.

Bibliografia

- Bar J., *Po ludobójstwie. Państwo i społeczeństwo w Rwandzie 1994-2012*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Billig M., *Banalny nacjonalizm*, Społeczny Instytut Wydawniczy ZNAK, Kraków 2008.
- Reginia-Zacharski J., *Rwanda. Wojna i ludobójstwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Said E., *Kultura i imperializm*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Wallerstein I., *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2007.
- Weber M., „Obiektywność” poznania w naukach społecznych, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, red. A. Chmielecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s 45-100.

Filmografia:

- Czasem w kwietniu* (2005) reż. R. Peck.
- Hotel Rwanda* (2004) reż. T. George.
- Maria Panna Nilu* (2019) reż. A. Rahimi.
- Podać rękę diabłu* (2007) reż. R. Spottiswoode.
- Ptaki śpiewają w Kigali* (2017) reż. K. Krauze, J. Kos-Krauze.
- Strzelając do psów* (2005) reż. M. Caton-Jones.
- Thumaczka* (2005) reż. S. Pollack.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza serialu *Black Earth Rising* pod kątem ukazanego tam obrazu historycznych, społecznych i politycznych problemów Afryki na przykładzie Rwandy. Odwołania do historii i współczesnej sytuacji tego kraju, sposób jego serialowej obecności dobrze ilustrują zarówno próby przekraczania kolonialnych klisz intelektualnych, jak i ich ciągłą obecność. W przypadku medium serialu na dłuższy czas mającego skupić uwagę odbiorców i odbiorczyń, gene-

rujące przy tym większe koszty realizacyjne, zerwanie z utrwalonymi przekonaniem zaproponowanie nowych odczytań jest z tych właśnie powodów trudniejsze. *Black Earth Rising* stanowi tego dobry przykład.

Słowa kluczowe: *Black Earth Rising*, Blick, Rwanda, Afryka, kolonializm, demokracja

Summary

The aim of this article is to analyse the series “Black Earth Rising” in terms of the depiction of Africa’s historical, social and political problems portrayed there, using Rwanda as an example. The references to the country’s history and contemporary situation, the manner of its serial presence, illustrate well both the attempts to transcend colonial intellectual clichés and their continued presence. In the case of the medium of the serial intended to focus the attention of male and female audiences for a longer period of time than that of a feature film, generating greater production costs, breaking with established beliefs to propose new readings is more difficult for these very reasons and “Black Earth Rising” is a good example of this.

Keywords: *Black Earth Rising*, Blick, Rwanda, Africa, colonialism, democracy

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

marcin.oles@amu.edu.pl

(Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych)

ORCID: 0000-0001-9210-0882



Homo serialis. Rytuał czy rutyna? Czyli: Co robimy w ukryciu (2019-2024)

Prolog. Zapiski autoetnograficzne

Moją przygodę z oglądaniem seriali dzielą dekady. Kiedy zacząłem je oglądać w latach 80., nie tylko świat był inny, ale i inne były seriale. Inne było też ich społeczne postrzeganie i znaczenie dla kultury, ale o tym jeszcze nie wiedziałem. Te amerykańskie, jak *Kojak* (1973-1978)¹, *Colombo* (1971-1978), *Streets of San Francisco* (1972-1977), były dla

¹ Daty przy opisach seriali obejmują lata emisji, a nie faktycznej realizacji serialu. Brak wpisanego nazwiska reżysera wynika z faktu, iż reżyserami danego serialu jest zazwyczaj kilka osób. Wszystkie dane kinematograficzne, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z serwisu IMDb.

mnie, a pewnie i dla nas wszystkich oglądających je w Polsce, swoistym uchylonym oknem na świat, przez które mogliśmy zobaczyć, jak żyje się i umiera (wszak większość tych seriali to kryminały, w których trup ściele się gęsto) w tym wielkim świecie. Zresztą, na podobnej zasadzie opierał się sukces cyklu Teatru Telewizji *Cobra* (emitowany w polskiej telewizji od 6 lutego 1956 do 1993 i ponownie od 2013 r.). Wymarzony *Zachód* był tu jednak przefiltrowany nie tylko przez cenzorskie sito, ale i słowiańską wrażliwość, a scenerie zachodnich plaż i miast kręcone były w demoludach, bynajmniej nie na Zachodzie. Emisje zarówno *Cobry*, jak i wspomnianych wcześniej seriali czekało się cierpliwie, a ich oglądalność sięgała 100%, bo jak pamiętamy, do czasów pierwszych taśm VHS, nie było niczego innego. Wyjątkiem były seriale, w których Polacy, niczym w krzywym zwierciadle, przyglądali się samym sobie, w tym: *Zmiennicy* (reż. Stanisław Bareja, 1986-1987), czy *Alternatywy 4* (reż. Stanisław Bareja, 1986).

Ta druga epoka, o której wspomniałem na początku, to seriale produkowane i oglądane współcześnie, a szczególnie te, które pojawiły się wraz z nadejściem filmowych serwisów *steamingowych*², których oferta zdaje się być nieograniczona. W moim przypadku wejście w ich świat związane było ze swoistego rodzaju presją. Wiązało się to z tym, iż tak dużo osób w moim otoczeniu rozmawiało o gorących tytułach, że czułem się odstawiony na boczny tor, a same opowieści niejednokrotnie lepsze były od seriali, które miałem potem okazję zobaczyć.

Mój stosunek do współczesnego serialowego oglądania jest ambiwalentny. Z jednej strony to wspólny rodzinny rytuał, wrywek dnia, kiedy siadamy niczym do wspólnej lektury, to moment wytechnienia w codziennej bieganinie i swoiste narzędzie integracyjne. Z drugiej strony, to nawyk, który prowadzi do pewnej bezrefleksyjności, odhażania kolejnych tytułów, do kompulsywnego konsumowania. Rytuał, który stał się rutyną. Rutyna, która skrywa się pod tym rytuałem, jest jednak przebiegłej natury. Popycha nas nie tylko do kompulsywnego oglądania serialu za serialem, ale i nakazuje nam obejrzeć coś, co stanowiło w pierwszej serialowej epoce jego *clou*, a zatem cyklicz-

² W dalszej części tekstu pozostawiam pisownie zgodną z angielskim zapisem, kursywą, ale podlagającą polskiej deklinacji.

ność i serialowość właśnie. Nie chcemy czekać na kolejne odcinki. Pragniemy je skonsumować od razu. Taki model to jednak nie tylko oznaka słabości współczesnego *homo serialis*, ale i wspierany przez system, *nomen omen*, system sprzedaży i zatrzymywania widza-klienta. Serialowy przemysł opanował bowiem do perfekcji nie tylko narzędzie dystrybucji albo mówiąc bez eufemizmów, sprzedaży, ale i stworzył machinerię mającą na celu uzależnienie raz złapanego widza i zatrzymanie go w fotelu za wszelką cenę. Fortele mające mu w tym pomóc to nie tylko produkowanie kolejnych sezonów, ale i współpraca z kinematografią regionalną (Izrael: *Fauda* [2015-]; Hiszpania: *Dom z papieru* [2017-], Włochy: *Młody Papież* [reż. Paolo Sorrentiono, 2016-] etc.), czy poruszanie tematów mniejszości (Romowie: *Infamia* [2023-]), aby wspomnieć tylko niektóre.

Homo serialis³

Niniejszy artykuł, choć (zgodnie z postulatami tomu) poświęcony jest konkretnemu tytułowi, stara się przybliżyć współczesny model konsumpcji sztuki filmowej (rozumianej tu jako dziedzina kultury) w jej wrywku dotyczącym fenomenu seriali. O czym mówi nam ten fenomen? Jakie potrzeby są przez niego zaspokajane i co mówi on nam o kondycji współczesnego odbiorcy kultury? Czy jest on jedynie dowodem na istnienie *kultury on demand* czy też może (w szerszym kontekście) to „efekt prywatyzacji kultury* [przyp. aut.], a także domocentryzmu, podkreślonego dodatkowo przez kolonizację, która zamieniła nasze mieszkania i domy w całodobowe centra handlowe i rozrywkowe, świątynie, siłownie, place zabaw, sale koncertowe

³ W polskiej literaturze pojawił się termin *homo serialus*, co odkryłem dopiero po wymyśleniu terminu *homo serialis*. Na potrzeby tekstu postanowiłem zachować wersję *homo serialis* także z tego powodu, iż jego brzmienie odwołuje się bardziej brzmieniowo do *homo habilis*, czyli „człowiek zręczny”. Poza tym zależało mi na podkreśleniu seryjności, a nie serialności. *Homo serialus* jest bowiem „człowiekiem serialowym”, a *homo serialis*, człowiekiem zależnym (uzależnionym) od oferty usługowej, w tym serwisów *streamingowych*.

i teatralne”⁴. A jeśli jest tak, jak zauważa w cytowanej wypowiedzi Kuligowski, to czy *homo serialis* jest przejściowym modelem konsumpcyjnym czy raczej nowym stanem społeczeństwa (do) usług?

Współczesny model oglądania seriali zdaje się potwierdzać założenia domocentryzmu (od angielskiego *home-centrism*), które opierają się na koncepcji domu jako głównego ośrodka konsumpcji usług, towarów i produktów. Tymczasem oglądanie seriali to zaledwie wrywek większego fenomenu. Od zakupów online, po konsultacje medyczne czy kurs grania na kontrabasie, współczesna oferta zdaje się być nieograniczona. Już nie musimy konsumować publicznie! Jak podsumował to Zygmunt Bauman: „wzajemne unikanie się i separacja stały się najważniejszymi strategiami przetrwania we współczesnym megalopolis”⁵. Separacja, dodajmy, „postępująca ucieczka w prywatność oraz indywidualizacja stylów życia”⁶. Zresztą przejście od konsumpcji publicznej do prywatnej oraz wzrost znaczenia przestrzeni osobistej i prywatności dokonały się właśnie dzięki dostępności usług dostarczanych do domu w owym współczesnym megalopolis. Mówiąc wprost, zmieniło to nasz styl życia. Zmiana ta obejmuje nie tylko to, jak i co konsumujemy, ale także to, jak spędzamy swój czas.

Przez domocentryzację konsumpcji należy rozumieć przenoszenie się konsumpcji spoza domu, czyli z instytucji publicznych, do domu. Dom (mieszkanie) staje się w tej sytuacji nie tylko, jak dotychczas, miejscem życia rodzinnego, towarzyskiego, miejscem odpoczynku, ale również miejscem zaspokajania potrzeb, które wcześniej byty zaspokajane poza jego ścianami, np. potrzeb kulturalnych, edukacyjnych, ochrony zdrowia, rekreacji fizycznej⁷.

⁴ Waldemar Kuligowski, wpis na Facebooku autora opublikowany 14 sierpnia 2014 będący cytatem z wywiadu telewizyjnego dla „Polska i Świat” TVN24 (* Kuligowski mówi w nim o religii i duchowości).

⁵ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012. Cytat za: M. Ludwiński, *Trendy w konsumpcji – domocentryzacja i prywatyzacja*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Trendy-w-konsumpcji-domocentryzacja-i-prywatyzacja-2057604.html>.

⁶ M. Ludwiński, *Trendy w konsumpcji...*

⁷ *Ibidem*.

Jakie zatem potrzeby realizowane są poprzez oglądanie seriali? Czy to potrzeby kulturalne, a może wyłącznie rozrywkowe? Albo mówiąc inaczej, czy decyzja o oglądaniu serialu jest podyktowana potrzebą rozrywki czy obcowania z kulturą? I idąc dalej tym tropem, czy współczesny tytułowy *homo serialis* jest bardziej spokrewniony z *homo ludens*⁸, czy *homo culturalis*⁹? A może podział ten w epoce wszystkożerności (*omnivorousness*) nie ma już racji bytu?

Aby odpowiedzieć na te pytania, w artykule tym sięgnę po przykład serialu, który łamie wszystkie konwencje, który z konwencji się wręcz naśmiewa (więcej o tym za chwile) i który jest wielopiętrowym konstruktem stworzonym wyłącznie dla rozrywki. Co więcej, serial ten, jako dzieło na wskroś przewrotne i szkatułkowe w swojej konstrukcji, może rozczarowywać, jeśli widz zasiądzie do niego bez serialowego i filmowego (kinematograficznego) zaplecza. Jest to bowiem serialowy *level master* pełen intertekstualnych odniesień. Wspominam o tym, dlatego, że twórcy serialu zdają się w sposób świadomy nawiązywać do współczesnych trendów serialowej konsumpcji, które, choćby i w niniejszym tomie, poddawane są akademickiej analizie. To jednak nie sam serial, notabene będący sequelem filmu stał się inspiracją do napisania niniejszego tekstu, ale jego tytuł, który poniekąd wprost odwołuje się do współczesnego modelu (stanu?) konsumpcji kultury *on demand*. Z tego powodu zawężę jego analizę do najważniejszych elementów, pomijając niemalże całkowicie fabułę i poszczególne sezony, a wątki producencko kontekstowe umieszczę w przypisach.

⁸ Por: J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.

⁹ Por: K. Maciąg, F. Polakowski (red.), *Homo Culturalis: szkice z filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017.

*What We Do in the Shadows*¹⁰

[Plot]: Ekipa dokumentalna podąża za czterema wampirzymi¹¹ współlokatorami (Nandor, Laszlo, Nadja oraz Collin)¹², którzy dzielą mieszkanie na Stanton Island i z których jeden jest zaledwie wampirem energetycznym (*sic!*). Wszystkie wampiry posiadają nadprzyrodzone moce¹³, w tym zdolność lewitacji i transformacji w zwierzęta. Czwórce naszych bohaterów towarzyszy ich wierny sługa, Guillermo, który dba o to, by nikt nie dowiedział się o tym, co dzieje się w ich starym domu, w którym tylko po zmroku zdaje się ktoś mieszkać. To on znajduje ofiary, pierze zakrwawione prześcieradła, dba o to, by nikogo nie dosięgło słońce, to on także jest naszym filmowym przewodnikiem i narratorem, bowiem *What We Do in the Shadows* zrealizowany jest w konwencji

¹⁰ Oparta na nowozelandzkim filmie z 2014 r. pod tym samym tytułem produkcja została doceniona przez krytyków (szczególnie za obsadę i scenariusz) i nominowana do 29 nagród Emmy, w tym za najlepszy serial komediowy w 2020, 2022 i 2024 r., odpowiednio za drugi, trzeci i piąty sezon. Co warte podkreślenia, twórcy oryginalnego filmu (Taika Waititi i Jemaine Clement) wzięli również udział w tworzeniu serialu.

¹¹ Pierwszy film o wampirach, który jest powszechnie uznawany za wprowadzenie tego motywu do kina, to niemiecki film niemego *Nosferatu* w reżyserii F.W. Murnaua, który miał swoją premierę w 1922 r. Film ten jest nieautoryzowaną adaptacją powieści Brama Stokera *Drakula* z 1897 r. *Nosferatu* zyskał status kultowego i uznawany jest za jedno z najważniejszych dzieł w historii kina niemych filmów, a także za jeden z pierwszych filmów grozy. [przyp. aut. na podstawie materiałów z serwisu IMBD]

¹² W obsadzie serialu wzięli udział: Kayvan Novak jako Nandor – jeden z głównych wampirów, Matt Berry jako Laszlo – ekscentryczny wampir z angielskim akcentem, Natasia Demetriou jako Nadja – wampirzyca i żona Laszlo, Harvey Guillén jako Guillermo de la Cruz – sługa Nandora, który marzy o zostaniu wampirem, Mark Proksch jako Colin Robinson – wampir energetyczny, który wysysa energię z ludzi.

¹³ Wampiry, mając bogatą genealogię oraz mitologię, która ewoluowała przez wieki, od starożytnych legend po współczesne interpretacje, pozostają fascynującymi postaciami kultury, zdolnymi do wywoływania nie tylko strachu, ale i współczucia czy fascynacji, służą także jako metafora ludzkich lęków i pragnień. Według mitologii gatunku wampiry często mają charakterystyczne cechy, takie jak nadludzka siła, niewrażliwość na ból, zdolność do przemiany and możliwość hipnotyzowania ofiar.

dokumentu, a właściwie paradokumentu¹⁴. Mamy zatem do czynienia z wszystkim tym, co stanowi istotę owego gatunku, czyli zabiegami mającymi na celu wzmocnienie autentyczności, a są to: [1] wywiady z postaciami (koniecznie mówione prosto do kamery), [2] narracja z offu (koniecznie komentująca, to co się wydarza), [3] kamera z ręki i słabe światło, wrażenie i atmosfera spontaniczności (też mają dodać autentyzmu), [4] fałszywi eksperci (mający poświadczyć prawdę), [5] bohater narrator (tu, w genialnej roli, Javier „Harvey” Guillén), [6] złamanie czwartej ściany (zwracanie się bezpośrednio do widza ma go przekonać, że postacie wiedzą, że grają w filmie), [7] materiały archiwalne (stare zdjęcia i materiały filmowe dodają autentyzmu do fikcyjnej rzeczywistości).

Dygresja lingwistyczno-etymologiczna

Polskie słowo paradokument opiera się na grackim przedrostku *pará*, czyli „obok”, „niby”, „prawie”, wyrażającym zaprzeczenie lub osłabienie podobieństwa do tego, co jest określane drugą częścią złożenia. Czyli w naszym przypadku paradokument to *niby-dokument*, albo *prawie-dokument*. Angielskie słowo opisujące ten gatunek to *mockumentary*, czyli połączenie wyrazów *mock* („kpina”, „drwina”, „szyderstwo”) i *documentary* („dokumentować”). W naszym przypadku to *kpina-(nie)dokument*, albo *drwina-dokument*. Choć w obu przypadkach to rodzaj filmu lub programu telewizyjnego przedstawiającego fikcyjne wydarzenia, ale prezentowanego jako dokument, to odmienność znaczeniowa obu terminów jest na tyle duża, iż w języku

¹⁴ Termin paradokument jest używany do opisanie trendu programów telewizyjnych, które mają wyglądać jak filmy dokumentalne, ale w rzeczywistości są scenariuszami. W programach tych często występują prawdziwi ludzie, ale sytuacje i fabuły są fabularyzowane. Powoduje to zacieranie się granic między rzeczywistością a fikcją, co może być zarówno wciągające, jak i problematyczne. Kluczowe cechy paradokumentów obejmują: skupienie się na dramacie i tragedii (najlepiej osobistych kryzysach i konfliktach), wykorzystanie prawdziwych ludzi (daje to poczucie autentyczności), portretowanie konkretnych zawodów lub grup społecznych, opieranie się na stereotypach i kliszach.

polskim możemy mówić o *mockumentcie*¹⁵, jako nowej formie. Termin ten powstał w latach 60. XX w.¹⁶, ale został spopularyzowany w połowie lat 90. XX stulecia, kiedy to reżyser *This Is Spinal Tap* (1984), Rob Reiner, użył go w wywiadach do opisanego filmu. Jest zatem mockument paradokumentem paradokumentu albo mówiąc inaczej, stopniem wyższym paradokumentu. Ten ostatni przedstawia na ogół życie danej społeczności (grupy zawodowej, lekarzy, kierowców, modelek etc.) w formule *reality show*, czyli dokumentalnej „ustawki”, albo inaczej fałszywego dokumentu. Mamy zatem do czynienia z mniej lub bardziej autentycznymi postaciami w ich fikcyjnej (wyreżyserowanej) rzeczywistości. Aktorami w paradokumentach są częstokroć amatorzy, który „udostępniają” szerokiej widowni swoje życie na podsłuchu (*nomen omen*, na wizji), choć wszyscy zdają sobie sprawę, iż to nie jest do końca serio. Nieco inna sytuacja jest w formule mockumentu. Tu, najczęściej profesjonalni aktorzy, udają, że są amatorami naśladowującymi życie postaci niemalże prawdopodobnych. Serial *What We Do in the Shadows* idzie o krok dalej. Tu profesjonalni aktorzy udają, że są amatorami, wcielają się w fikcyjne role ponoć historycznych postaci, a całość realizowana jest w autentycznej scenerii istniejącego miejsca, Stanton Island. Zabieg ten sprawia, że widz musi zawrzeć swoisty pakt z twórcami serialu, polegający na uznaniu wspólnego kodu serialowego metajęzyka. Treścią bowiem nie jest to, o czym opowiadamy, ale jak to opowiadamy, a formą nie jest to, co opowiadamy, ale o czym opowiadamy! Oglądając bowiem ten filmowy palimpsest jako paradokument o wampirach, czyli nie zawierając owego paktu z twórcami serialu, nie możemy dotrzeć do jego istoty. A istotą tą jest wielowarstwowe *mock*¹⁷ z symboli popkultury, z samej filmowej formy paradokumentu, z wampirzejszej mitologii, ale także z konsumenckich potrzeb współczesnego *homo serialis*. Popularność paradokumentów

¹⁵ W dalszej części tekstu posługiwać się zatem będę spolszczoną wersją *mockumentary*, czyli mockument.

¹⁶ W latach 60. właśnie po tę formułę sięgała w swoich skeczach m.in. grupa Monty Python, parodiując w nich choćby ówczesną brytyjską scenę polityczną. [przyp. aut.].

¹⁷ Kpina, drwina, szyderstwo [przyp. aut.].

bowiem to bynajmniej nie tylko jeden ze współczesnych trendów, ale i zaspokajanie pewnych utajonych potrzeb, do których zaliczyć należy: [1] pragnienie eskapizmu: (ludzi często przyciągają paradokumenty, ponieważ oferują one sposób na ucieczkę od realiów codziennego życia), [2] pragnienie autentyczności (wgląd w życie prawdziwych ludzi), [3] pragnienie emocjonalnej więzi (wywoływanie silnej reakcji emocjonalnej u widzów). To ostatnie, co ważne, może być potężnym sposobem na nawiązanie kontaktu z publicznością i zatrzymanie jej przed ekranem, co do producentów oznacza – ni mniej, ni więcej – spore zyski.

Co robimy w ukryciu?

Polskie tłumaczenie oryginalnego tytułu dobrze oddaje fenomen współczesnego modelu *homo serialis*, który w ukryciu własnego M4 może oglądać i robić wszystko, na co ma tylko ochotę. Oglądanie takie jest z pewnością zupełnie inne od oglądania wspólnie z innymi widzami w większym gronie. Czego dotyczy ta znacząca różnica i jak wpływa ona na procedurę wyboru i oglądania filmów w zależności od formuły? Czy oglądając filmy w grupie, oglądamy i wybieramy inaczej? A może należy postawić inne pytanie: dlaczego współcześnie serialowa estetyka przesuwając języczek kinematograficznej uwagi w stronę form cyklicznych? Różnica ta przypomina tę, z którą mamy do czynienia w przypadku słuchania muzyki. Bynajmniej, nie mam tu na myśli biernego tudzież pasywnego słuchania muzyki, z którym dzięki dostępności urządzeń mobilnych mamy do czynienia powszechnie. To, co mnie w tym kontekście frapuje, dotyczy świadomego słuchania, tzn. przeznaczania swego czasu na ten proceder (czy to w formie koncertu, czy słuchania np. na słuchawkach). Różnica ta, być może nieduża – dotyczy bowiem tego samego medium – jest wszak znacząca. Koncert to wspólne uczestniczenie i wspólne przeżywanie, to wspólny wybór tej samej estetyki (ulubionej artysty, gatunku etc.). Słuchanie *via audio*¹⁸

¹⁸ Termin zaproponowany przez autora niniejszego tekstu na jego autorskim blogu *Audio Idiom (Music via Audio)* dotyczący zjawiska słuchania muzyki „nie-na-ży-

to przeżycie znacznie bardziej intymne, niepodlegające reakcjom ani ocenie grupy współuczestników. To samodzielna lektura *versus* teatralne *catharsis*. Nie zamierzam bynajmniej udowodniać w tym miejscu, że jedno ma przewagę nad drugim. Wręcz przeciwnie, oba doświadczenia dopełniają się, a jedno bez drugiego istnieć nie może. Czy jest tak samo w przypadku seriali i kina¹⁹? Czy doświadczenia kinowe różnią się od tych serialowych, a jeśli tak, to czym? A może to tylko iluzja i kino, okupując miejsce po stronie tradycji, niczym nie różni się od oglądanych na małych ekranach seriali? Abstrahując od refleksji subiektywnych (np. wolę kino, bo się na nim wychowałem etc.), rozmiaru kinowego okna ekranu (to możemy mieć już w domach w dowolnym rozmiarze), należy zwrócić uwagę na jedną sprawę, która związana jest z zanurzeniem w filmową materię. Kino, a właściwie sala kinowa, sprawia, iż zanurzenie to jest znacznie większe, bowiem mniej jest rozpraszaczy, przez co więcej skupienia. Oglądanie serialu w domu przypominać może słuchanie muzyki grającej w tle, na której wcale nie musimy się skupiać (co więcej, nie powinniśmy). Może nam ona zaledwie (?) towarzyszyć. Z drugiej strony, serial można „zatrzymać”, „cofnąć” i odtworzyć ponownie fragment, który się przegapiło²⁰ (to również znacząca różnica w zestawieniu z serialami telewizyjnymi). Azatem kinowy volumen *versus* łatwość obsługi i permanentna obecność usługi. Owa permanentna obecność usługi, możliwa

wo”, mający zaakcentować jego odmienny charakter doświadczenia estetycznego.

¹⁹ Zestawiając seriale i kino, mam na myśli odróżnienie pełnometrażowych dzieł filmowych, od tworzonych wyłącznie z przeznaczeniem *streamingowym*, a zatem, domowym. Powstawanie tych pierwszych możliwe było dzięki sieci instytucji w postaci sal kinowych rozsianych po całym świecie. To drugie zaistnieć mogło na tak szeroką skalę dzięki sieci internet i dostępności urządzeń mobilnych. W dalszej części tekstu opozycja serial – kino dotyczy zatem bardziej formuły oglądania, niż gatunku filmowego.

²⁰ Proceder ten dostępny był już wcześniej, tzn. na etapie taśm VHS i magnetowidów oraz odtwarzaczy DVD. Istotna różnica polega jednak na tym, że w czasach VHS i DVD (proszę wybaczyć skrót myślowy) oferta serialowa była znacznie mniejsza. Formaty te faworyzowały jednak pełne metraże i były jedną z metod na ponowne sprzedanie kinowego tytułu po jego zejściu z afisza. Era seriali (to znowu skrót myślowy) pojawia się dopiero wtedy, kiedy znika nośnik fizyczny.

dzięki rezygnacji z nośnika fizycznego, prowadzi nas do jeszcze jednego aspektu *homo serialis*, a zarazem do końca niniejszego artykułu. Kompulsywność.

Rutyna czy rytuał?

Kompulsywność, o której wspominam, związana jest z technologiczną rewolucją, która dokonała się na naszych oczach w ciągu ostatnich dwóch dekad i doprowadziła do znaczących przemian. Przemiany te nie są bynajmniej jedynie technologicznej natury, aczkolwiek to one doprowadziły do znaczących przewartościowań w społeczeństwach, kulturze i rytuałach naszej codzienności. Owe przemiany sprawiły, iż inaczej konsumujemy, inaczej tworzymy i uczestniczymy też inaczej. Każdy, kto ma smartfon, posiada osobiste studio fotograficzne, studio filmowe, studio nagrań, etc. Technologia pozwala nam na więcej, ale wpływa także na cały korpus naszych zachowań. Paradoksalnie, jest to związane z ekonomią, a dokładniej z finansami osobistymi, bo skoro nie obciąża nas zakup kliszy filmowej czy fotograficznej, skoro wydatek na kolejny album muzyczny nie istnieje, tak jak i nie płacimy za każdy kolejny obejrzany serial²¹, to nasze decyzje dotyczące partycypacji stają się zupełnie inne, bo wolne od finansowych obciążeń. Popularność oglądania seriali także z tego faktu wynika, a wygoda i łatwość dostępu zastąpiły kinowy rozmach. Opozycja między kinem i serialem dokonuje się właśnie w zastąpieniu kinowego wolumenu jakości serialowym wolumenem ilości²². To ona także sprawia, że po se-

²¹ Mam na myśli fakt, iż wraz z pojawieniem się serwisów *streamingowych* pojawił się system abonamentowy, gdzie nie płacimy za każdą kolejną kopię, a za dostęp. Z reguły, miesięczna opłata za takie usługi jest znacznie niższa niż wyjście na koncert, do teatru, czy nawet do kina, a skoro, nie kosztuje, traci na wartości (mam na myśli wartość symboliczną, czyli społeczne postrzeganie). Jest to jeden z powodów, iż np. muzyka stała się we współczesnych czasach dodatkiem do życia (jego dźwiękową tapetą), a nie wartością samą w sobie. Z jednej strony, wygoda dla odbiorcy, z drugiej, system mikropłatności dla twórców faworyzuje muzykę jako towar, a nie jako dzieło.

²² Tu ponownie pojawia się aspekt ekonomiczny, tym razem jednak w skali makro, bowiem chodzi o przejście z systemu sprzedaży pośredniej na bezpośrednią. Sys-

rial sięgamy często niemalże bezrefleksyjnie. I tu, pojawia się tytułowe pytanie: czy to „rutyna czy rytuał”? Czy decyzja o pozostaniu w domu i włączeniu serialu jest podyktowana nawykiem czy też spełnia jakieś ukryte (niejawne) potrzeby społeczne? Czy to, co robimy w ukryciu wynika z opozycji „albo-albo”, a może z dialektyki „to-i-to”?

Nie sposób na te pytania odpowiedzieć rozstrzygająco (ani) jednoznacznie. To, co dla jednych jest rytuałem, dla drugich może być rutyną, a dla jeszcze innych, wyparciem czy zanegowaniem²³. Jeden obowiązujący model nie istnieje, a serial z pewnością nie zastąpi w najbliższym czasie kina. Serialowa niewyczerpalność zasobów generuje coraz większy apetyt, a gatunkowa, stylistyczna i fabularna różnorodność zapewnia niekończącą się rozrywkę. W natłoku produkcji znalezienie filmowej perełki staje się coraz trudniejsze, ale nie zapominajmy, iż może wynikać to także z faktu, iż jako serialowi widzowie staliśmy się przedjedzeni. To przedjedzenie skutkuje nie tylko większą wybrednością, ale stymuluje też dalszą kompulsywność. Tymczasem przedzieranie się przez serialowy gąszcz jest czasochłonne i, jeśli zależy nam na filmowej i artystycznej jakości, także niełatwe. Sporo bowiem w owej serialowej nadprodukcji zajmują dzieła poślednie. Okazuje się jednak, iż nawet tak rozrywkowe seriale, jak *What We Do in the Shadows* mogą zaskoczyć nas swoją jakością i artystyczną dezynwolturą (aczkolwiek trudno uznać, iż staną się one częścią kanonu). I tu pojawia się kolejne pytanie: czy seriale, na wzór książek, filmów, dzieł muzycznych, staną się na tyle istotnym wkładem w kulturę, iż wejdą w skład kanonu dobrze wyedukowanego obywatela? Wydaje się, że nie musi tak się stać, jesteśmy bowiem świadkami „odejścia od debat na temat wielkich dzieł czy od ustanawiania kanonu w stronę czegoś zgoła przeciwnego:

tem sal kinowych można porównać do sprzedaży pośredniej (kino jest pośrednikiem między producentem, a odbiorcom). Serwisy *streamingowe* to sprzedaż bezpośrednia, z którą wiążą się niższe koszty utrzymania, mniejsze marże pośrednie, a w związku z tym także niższe ceny dla finalnego odbiorcy.

²³ Tu dygresja osobista: wśród moich znajomych sporo jest takich, którzy niemalże z premedytacją nie oglądają seriali. Ich wybór podyktowany nie jest jednak brakiem czasu czy dostępu do danej usługi, ale to decyzja o „nieuczestniczeniu”.

poskromienia elementów pola kulturowego, które mogą wydawać się nietypowe i wyróżniające się, w taki sposób, aby były podobne do innych, bardziej zrównoważonych przypadków”²⁴. Ponadto, w „kulturze algorytmicznej”, którą rządzi model oparty na trzech faktorach: „*volume, velocity, variety*”²⁵, „to, co jednego dnia jest wyrazem dobrego gustu, innego staje się swoim zaprzeczeniem”²⁶, a „to co dziś budzi wielkie zainteresowanie, gdyż idealnie trafia w nasze gusty, w przyszłości może okazać się nudne i męczące”²⁷.

Zapiski autoetnograficzne. Epilog

W moim przypadku oglądanie seriali nie jest bynajmniej kompulsywne ani nie stało się rutyną, choć z pewnością jest domowym rytuałem. Co więcej, ze względów światopoglądowych staram się ograniczyć do minimum obecność serwisów *streamingowych* w moim domu i wpływ algorytmu na moje wybory estetyczne²⁸. Seriale, które obejrzałem w ostatniej dekadzie, z pewnością wpłynęły na organizację dnia (w moim przypadku wieczoru) oraz zmieniły moje nawyki, aczkolwiek niewiele z nich było dla mnie transformujących (w sensie artystycznego *catharsis*). O większości z nich nie pamiętam. Nie pamiętam tytułów, postaci, opowiadanych historii ani nawet grających w nich aktorów. Dzięki jednak obejrzeniu sporej ich liczby mogę powiedzieć, iż serial wypracował odrębny język i z racji gatunkowej odmienności, unika głębokich artystycznych tematów, bo te mu nie służą. Wszystko podawane jest (bo musi być) w sposób bardziej wygładzony,ostęp-

²⁴ B. Hallinan, T. Striphas, *Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture*, „New Media & Society” 2016, t. 18, nr 1, s. 122,

²⁵ M. Wróblewski, *Netflix, Rotten Tomatoes i wszystkożercy kulturowi. Kwantyfikacja kultury w dobie big data*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 113,

²⁶ M. Szpunar, *Muzyczna wszystkożerność*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 27.

²⁷ M. Wróblewski, *Netflix...*, s. 126.

²⁸ Na temat swoistego dyktatu algorytmów i ich wpływu na nasze wybory i życie zob. ibidem.

ny dla każdego, egalitarny²⁹, ale to już temat na zupełnie inną, niż serialowa, porę.

Bibliografia

- Bauman Z., *Nieznajomi to groźba... : czyżby rzeczywistość?*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2009, nr 5 (119), s. 185-194.
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Bourdieu P., *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Humanistyka Europejska. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022.
- Bronder A., *Rzeczywistość od rzeczy: serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 2017, nr 3590.
- Hallinan B., Striplhas T., *Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture*, „New Media & Society” 2016, nr 1, s. 117-137, <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>.
- Huizinga J., *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Kuźma D., *Homo serialus – podsumowanie dekady*, <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/homo-serialus-podsumowanie-dekady/>.
- Lebiejko A., *Domocentryzm a wirtualizacja zachowań konsumentów na rynku usług*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. „Problemy Zarządzania, Finansów i Marketingu” 2010, nr 15, s. 387-396.

²⁹ „Zastosowanie praktyk kwantyfikacyjnych sprowadza bowiem treści kultury oraz kanony jej oceny do bezpiecznej średniej. To, co oryginalne i wymykające się jednoznaczny ocenom, może z czasem być z takiej kultury wykluczane. Rodzi to oczywiście ryzyko, że niedługo kultura algorytmiczna będzie tworzyć seriale, filmy czy książki powtarzające jeden utarty schemat, wypracowany na bazie analityki milionów ocen, gwiazdek czy punktów. Władcy kulturowych algorytmów być może nieświadomie stworzą idealny wzorzec, który według większości dostępnych danych będzie miał największe szanse na zdobycie uwagi odbiorców, a w związku z tym będzie wielokrotnie powtarzany w różnych wcieleniach, co w dłuższej perspektywie przyczyni się do spłaszczenia treści – wszystko będzie przewidywalne i ograne”. Por. M. Wróblewski, *Netflix...*, s. 126.

- Ludwiński M., *Trendy w konsumpcji – domocentryzacja i prywatyzacja*, <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Trendy-w-konsumpcji-domocentryzacja-i-prywatyzacja-2057604.html>.
- Maciąg K., Polakowski F. (red.), *Homo Culturalis: szkice z filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017.
- Panek B., Wójtowicz A. (red.), *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, Wydawnictwo Literackie, Lublin 2015.
- Szpunar M., *Muzyczna wszystkożerność*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, <https://doi.org/10.26112/KW.2017.96.03>.
- Wróblewski M., *Netflix, Rotten Tomatoes i wszystkożercy kulturowi. Kwantyfikacja kultury w dobie big data*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019. <https://doi.org/10.26112/KW.2019.104.09>.

Streszczenie

Niniejszy artykuł stara się przybliżyć współczesny model konsumpcji kultury w jej wrywku dotyczącym współczesnego fenomenu oglądania seriali. Poruszając kwestie domocentryzmu, które opierają się na koncepcji domu jako głównego ośrodka konsumpcji usług, towarów i produktów, poprzez kulturę na żądanie, czy szerzej: mechanizmy kultury algorytmicznej, opisuje fenomen przejścia od zbiorowego do zindywidualizowanego modelu konsumpcji. Przybliża także ukryte mechanizmy badania rynku, produkcji i sprzedaży wykorzystywane przez przemysł filmowy, które prowadzą do zmiany współczesnych nawyków korzystania z wytworów kultury. Poprzez pogładową analizę filmu *Co robimy w ukryciu* przybliża tajniki gatunku mockument oraz fenomen jego popularności oraz wprowadza kategorię *homo serialis* jako figurę współczesnego widza odróżniającą go od kinomana i telewizora.

Słowa kluczowe: *Co robimy w ukryciu*, Clement, domocentryzm, kultura na żądanie, kultura algorytmiczna, mockument

Summary

This article seeks to elucidate the contemporary model of cultural consumption, with a particular focus on the phenomenon of series viewing. The article addresses the concept of *home-centrism*, which is based on the idea that the home is the primary centre for the consumption of services, goods and products. It explores this concept in the context of on-demand culture and, more broadly, the mechanisms of algorithmic culture. It describes the shift from a collective to an individualised model of consumption. Furthermore, it elucidates the concealed mechanisms of market research, production and sales employed by the film industry, which have resulted in a transformation in contemporary consumption patterns of cultural products. Through an overview analysis of the film *We Do Things in the Shadows*, it introduces the secrets of the mockumentary genre and the phenomenon of its popularity, and introduces the category of *homo serialis*, a figure of the contemporary viewer, distinguishing him from the *cinemagoer* and the *televisioner*.

Keywords: *What We Do in the Shadows*, Clement, home-centrism, on-demand culture, algorithmic culture, mockumentary

Przemysław Rotengruber
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
proten@amu.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9354-7379



Dlaczego warto oglądać seriale? *Czarnobyl* (2019)

Opowieści „lepsze” i „gorsze”. Wprowadzenie

Jaką rolę w naszym życiu odgrywa opowieść? Zdaniem wielu – kluczową. Jedni poszukują w niej przepisu na nurtujące ich problemy. Wierzą w porządkującą moc historycznego sprawozdania, doktryny politycznej lub objawienia religijnego. Inni podają w wątpliwość wartość takich generalizacji. Wolą stawiać czoła powszednim wyzwaniom za pomocą ustaleń dotyczących ich aktualnego położenia. Mniejsza o to, kto w owym sporze ma rację. Jedni i drudzy potrzebują opowieści. Mylące – w tym kontekście – są przykłady odnoszące się do pierwszego przypadku. Ci, którzy identyfikują się z „przekazem konsekrowanym” aspirującym do miana prawdy (pisanej niekiedy wielką literą), nie rezygnują z namysłu nad tym, co spotyka ich na co dzień. Owszem, swojej refleksji nadają inne znaczenie. Nie deprecjonuje to jednak opowieści

jako takiej. Dla obu grup jest ona źródłem samopoznania... źródłem bodaj jedynym. Dla jednych przekazem wzmacniającym pewność dotyczącą dokonanych wyborów, dla innych przyczyną niepewności, często niepewności skłaniającej do rewizji własnych przekonań.

Zapewne dlatego Alasdair MacIntyre nazywa człowieka „a story telling animal” (zwierzęciem opowiadającym historie)¹. Opowiadamy historie (lub wsłuchujemy się w te opowiadane przez innych), by dzięki nim lepiej orientować się we własnych sprawach. Kwestiami spornymi pozostają epistemologiczna wiarygodność owych historii oraz ich ontologiczna trwałość. One same jednak nic na tym nie tracą. Nie tracą dlatego, że ich krytyka nie może obyć się bez wyjaśnień dotyczących (afirmatywnego bądź negatywnego) stosunku do nich, wyjaśnień z konieczności przybierających postać... kolejnych historii. Koło zamyka się. Nawet ci, którzy uważają, że miarą „prawdziwości przekazu” jest jego (lepiej) „funkcjonalne uzasadnienie” lub „światopoglądowa głębia”, muszą zaakceptować fakt, że o użyteczności obu kryteriów decydują przekonania (emocje?) tych, do których przekaz ten jest adresowany².

Z jednej strony, szukamy podpowiedzi dotyczących możliwości stawiania czoła powszednim wyzwaniom. Szukamy ich u siebie oraz tych, którzy potrafią zainteresować nas swoimi ustaleniami. Ta praktyka towarzyszy nam od zarania dziejów. Na różne sposoby opowiadamy historie, które mogłyby nas czegoś nauczyć lub przynajmniej pomóc w (lepszem) zrozumieniu tego, co przydarza się nam. Do tradycyjnego gawędziarstwa oraz filozoficznych prób pozyskiwania „wiedzy o tym, co jest” dołączyliśmy literaturę, dramaty, a następnie kolejne rodzaje sztuk scenicznych. Z drugiej strony, pomimo poczucia jałowości sporów o metodę i cel opowiadania historii ulegamy skłonności do dzielenia ich na lepsze i gorsze. Kiedyś podstawą tego podziału była filozoficzna

¹ A. MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame UP, 1981, s. 216.

² S. Dersley, *Applying Ludwik Fleck's theory of thought collectives and thought styles to the study of cultural change*. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/15b367c6-7a7b-4b61-9c19-29bdd2faa89a/content>. Por. Th. Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1970, s. 52-53.

bądź dramatyczna forma przekazu (rzekomo) przesądzająca o jego poznawczej wartości³. Wraz z nastaniem nowoczesnej formacji kulturowej dużo częściej kłócimy się zaś o gatunek, za pomocą którego komunikowane są treści „zasługujące na uwzględnienie” w procesie kształtowania (się) naszych przekonań normatywnych.

Najpierw na cenzurowanym był teatr, później powieść (wraz z jej najrozmaitszymi odmianami), następnie film, a obecnie wątpliwości budzi m.in. serial. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż postawą tego wartościowania jest atrakcyjność owych treści oraz ich przystępność⁴. Odnosząc to spostrzeżenie do historii, spektakl teatralny bywał traktowany jako zagrożenie dla liturgii chrześcijańskiej, powieść jako alternatywa dla teatru, obu dziedzinom sztuki zagrażał film fabularny, a obecnie konkurencją dla wielkich produkcji filmowych jest serial oraz inne dziedziny sztuki reprezentatywne dla telewizji oraz nowych mediów. Celem niniejszego artykułu jest wyjaśnienie tego nieporozumienia. Ewolucja form wypowiedzi stosowanych w nauce i sztuce nie uzasadnia tezy o postępie bądź regresie zachodzącym w (ogólnoludzkiej) praktyce opowiadania historii. Twierdzenie to w sposób szczególnie odnosi się do serialu telewizyjnego (serialu fabularnego). Zamierzam wykazać, że pomimo jego oczywistych związków z filmem oraz innymi sztukami scenicznymi stał się on samodzielną formą wypowiedzi artystycznej.

Pomiędzy powieścią, filmem i teatrem. Serial jako autonomiczna dziedzina sztuki

Wielu krytyków sztuki, badaczy mediów oraz filmoznawców (wciąż) uważa serial za podrzędną postać filmu⁵. Ich niechęć nie bierze się znikąd. Historycznie rzecz ujmując, serial faktycznie był substytutem

³ P. Rotengruber, *Man in the World of Values. What is Applied Cultural Studies?*, „Journal of Applied Cultural Studies” 2015, 1 (1), s. 7-18.

⁴ Por. Ł. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, rok LV, nr 2-3, s. 187-208.

⁵ Zob. np. G. Wysocki, *Epidemia chronicznej serializacji*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2395-epidemia-chronicznej-serializacji.html>; P. Mościcki, *O tym dla-*

produkcji filmowej – substytutem wytwarzanym najpierw na potrzeby raczkujących kin, później wszechobecnej telewizji⁶. Stacji telewizyjnej łatwiej (i taniej) było nakręcić serial, niż kupić bądź wyprodukować kilka (lub kilkanaście) filmów. Zapewne dlatego serial nie zawsze dorównywał im jakością. Do kwestii warsztatowych dochodził scenarzysta. Pracę nad nim – jakże często – podporządkowywano (zasadzie schlebiana) gustom widza masowego. Nie bez powodu jednym z najpopularniejszych typów serialu stała się „opera mydlana” (ang. *soap opera*). Nawet jeśli jej produkcja pociągała za sobą koszty, to opłacało się je ponieść. Przynosiła bowiem ogromne zyski. Poza wysoką oglądalnością wiązała widza ze stacją telewizyjną na długie lata⁷.

Tymczasem poczynione porównanie nie wytrzymuje krytyki, ponieważ opiera się na niebezpiecznym uproszczeniu. Seriale produkowane w latach 60. i 70. XX w. (w okresie bodaj najdynamiczniejszego rozwoju telewizji) produkowane były zarówno w celach oszczędnościowych, jak i prestiżowych. Odnosząc to spostrzeżenie do przykładów dobrze znanych polskiemu widzowi, takich jak *Doktor Kildare* (1961), *Bonanza* (1959) lub *Święty* (1962), powstawały wraz z serialowymi adaptacjami powieści takich autorów, jak John Galsworthy, Arthur Conan Doyle czy Lew Tołstoj. Za światowymi stacjami telewizyjnymi nie pozostawała w tyle Telewizja Polska. W owym czasie wyprodukowała nie tylko *Kapitana Sowę na tropie* (1965), *Doktor Ewę* (1970-1971), *Stawkę większą niż życie* (1967-1968) lub *Czterech pancernych...* (1967), lecz także *Chłopów* (1972), *Noce i dni* (1977) czy *Lalkę* (1977). Przywołane tytuły świadczą o tym, że traktowanie serialu jako telewizyjnego *ersatzu* wypacza ideę opowieści filmowej podzielonej na odcinki. Jeszcze dobitniej świadczą o tym projekty realizowane w kolejnych

czego seriale to przede wszystkim ideologia. Atrakcyjna, ale ideologia. 23 kwietnia, 2023, <https://pawelmoscicki.net/esej/przeciw-serialom/>

⁶ Por. B. Racięski, *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 59, nr 1 (225), s. 16-31.

⁷ Por. A. Karasińska, *Pomiędzy ramówką a serialowym obżarstwem. Jak Polacy oglądają seriale?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 59, nr 1 (225), s. 51-63; oraz N. Klonowska, *Binge watching. Kiedy serial pochłonie Cię bez reszty!*, <https://www.drmax.pl/blog-porady/binge-watching-kiedy-serial-pochlonie-cie-bez-reszty>.

dekadach. Potwierdzają one, że serial rozwija się jako forma artystycznej wypowiedzi niemożliwa do zastąpienia przez – choćby najdłuższy – film pełnometrażowy. Najpoważniejszym nadużyciem w owych szacunkach jest zaś ocena serialu dokonywana na podstawie produkcji telewizyjnych niskich lotów. Czy – w analogiczny sposób – malarskie bohemy, filmowe knoty bądź źle napisane książki obniżają wartość tych dziedzin sztuki?

Przytoczone argumenty uzasadniają tezę, iż pół wieku temu serial zaczął zyskiwać autonomię nie tylko wobec filmu fabularnego, lecz także wobec powieści traktowanej jako odwieczna konkurentka sztuk scenicznych. Wtedy to producenci filmowi przekonali się, że jest on dużo „pojemniejszy treściowo” niż film fabularny. Przekonali się o tym m.in. podczas ekranizacji powieści. Te bowiem pociągały za sobą konieczność głębokich ingerencji w tekst źródłowy. Aby zamienić literacką opowieść w scenariusz filmowy, trzeba ją było najpierw „pocwiartować” (dokonać selekcji poszczególnych wątków), a następnie złożyć w całość pozostającą w trudnym do ustalenia związku z zamysłem jej autora. Przykładem takiej kontrowersji jest *Potop* (1974) Henryka Sienkiewicza. W Hoffmanowskiej wersji drugiej części narodowej epopei znika wiele postaci znanych czytelnikowi z *Ogniem i mieczem* (części pierwsza), te zaś, które pojawiają się na ekranie, nie zawsze przypominają swoje literackie odpowiedniki. Zwięźle rzecz ujmując, film w ograniczonym stopniu oddaje treść książki. Za to jednak nie można winić Hoffmana. Dokonując filmowej ekranizacji powieści monumentalnych rozmiarów, słusznie poprzestał na impresjach (urywkach) skłaniających jednych do wspomnień związanych z lekturą *Trylogii*, innych do jej przeczytania.

Podobne doświadczenia zachęciły reżyserów poszukujących formy artystycznej wypowiedzi pojemniejszej od filmu pełnometrażowego do jego porównań z serialem. Ich skutkiem jest rozwój serialu jako autonomicznej dziedziny sztuki. Autonomicznej nie tylko wobec filmu. Powodzenie serialowych adaptacji powieści – uwzględniających wielość wątków, czas powieściowy, aluzje czynione przez autora czy ukryte przesłanie – stało się zachętą dla środowisk filmowych do realizacji równie złożonych projektów, których podstawą był literacko

niezależny scenariusz. Otwarte pozostaje pytanie o to, jaką rolę w tych przedsięwzięciach odegrali literaci. Rosnąca popularność kina oraz dokonania jego przedstawicieli świadczące o rozwoju tej dziedziny sztuki sprawiły, że wielu pisarzy przewartościowało swój stosunek do filmu. Mniejsza o to, czy uczynili to z powodów artystycznych, czy merkantylnych. Dość powiedzieć, że tak się stało. Efektem tamtych zmian było opowiadania i powieści tyleż atrakcyjne dla masowego odbiorcy, co niewymagające (poważniejszych) przeróbek na scenariusz filmowy⁸.

Przykładów ilustrujących związki łączące obie dziedziny sztuki jest bez liku. Długą listę nazwisk – symbolicznie – otwiera Scott Fitzgerald, a zamykają takie znakomitości, jak Stephen King, Amy Tan, Stefan Ahnhem czy Salman Rushdie. Zamykają, a zarazem nadają nowe znaczenie podobnym rankingom. Od dawna musieli oni rywalizować ze scenarzystami o pozycję w świecie kina. Obecnie zależność ta ulega odwróceniu. Przybywa scenarzystów tworzących fabuły, których nie powstydziliby się niejedni literacki nobliści. Chciałoby się powiedzieć, że kino bije na głowę literaturę. Tymczasem to nieprawda. Przedstawiciele obu dziedzin sztuki pozostają raczej w związku symbiotycznym. Nawet w odniesieniu do poszczególnych projektów artystycznych trudno rozeznaczyć się, czy ich twórcą był literat, dramaturg czy scenarzysta. Tym bardziej trudno, gdy w owe role wcieliła się ta sama osoba. Na znaczeniu zyskuje natomiast inne kryterium. Jest nim – wcześniej wymienione – bogactwo treści zawartych w przekazie fabularnym. Przekład literatury (zwłaszcza) na język filmu wymaga starannego zbadania możliwości tego ostatniego. Inaczej, niż w przypadku Sienkiewicza lub Tołstoja, dziś pisarz/scenarzysta może aktywnie uczestniczyć w poszukiwaniach filmowych ekwiwalentów słowa pisanego⁹. Nie tylko

⁸ Por. T.N. Ramrao, *Film and Literature: An Overview*, „Epitome Journals. International Journal of Multidisciplinary Research” 2016, vol. 2, issue 9, s. 149-156. https://www.epitomejournals.com/VolumeArticles/FullTextPDF/175_Research_Paper.pdf

⁹ Podobnie może zamieniać scenariusz wyprodukowanego filmu na książkę lub połączyć ze sobą oba zamierzenia twórcze w taki sposób, by były realizowane w tym samym czasie.

usuwać bądź uzupełniać motywy obecne w jego opowieści, lecz także nadawać im filmowy kształt¹⁰.

Spośród wymienionych czynności nadawanie filmowego kształtu utworowi literackiemu jest najpoważniejszym wyzwaniem. W przypadku autora piszącego książkę z zamiarem (równoległego) wykorzystania jej do celów filmowych, sprawa nieco upraszcza się. Może on albo skrócić opowieść tak, by „zmieściła się” w scenariuszu, albo wybrać wielowątkowy gatunek literacki z nadzieją na to, że zdoła go przenieść na ekran filmowy z zachowaniem jego walorów artystycznych. Rzecz jasna, decyzji o tym, którym wariant wybierze (zwykle) nie podejmuje sam. Wielowątkowy utwór literacki pisany z zamiarem wykorzystania go w filmie wymaga wcześniejszych uzgodnień jego autora z reżyserem oraz kierownikiem produkcji. Wybór powieści jako podstawy scenariusza filmu, który ma trafić do dystrybucji wraz z ukazaniem się książki może więc być ich wspólną decyzją. Coraz częściej decyzją w sprawie wyboru serialu jako formy umożliwiającej godzenie literackiej wielości wątków z narracyjnymi możliwościami filmu. Warto dodać, że nie jest to jedyne zastosowanie owej formy. Przestrzeń czasowa serialu pozwala na zawieszenie reguł narracji obowiązujących w filmie jednoczęściowym. Pragmatyka dyskursu filmowego ustępuje tu miejsca celom estetycznym, psychologicznym bądź performatywnym typowym dla powieści bądź dramatu. W serialu nie trzeba ani się spieszyć, ani obawiać się o (masowego) widza łatwo gubiącego się w natłoku wątków filmowych. To twórca serialu decyduje o tempie, w jakim zamierza opowiedzieć (a właściwie pokazać) swoją historię.

Rzeczony cechy serialu uzasadniają tęzę sformułowaną we wprowadzeniu. Choć serial wykorzystuje środki reprezentatywne dla filmu (jednoczęściowego), to jego przystępność (jako opowieści podzielonej na odcinki), narracyjna elastyczność oraz treściowa pojemność czynią z niego przekaz artystyczny zyskujący autonomię wobec innych rodzajów filmu. Owszem, zdarzają się wyjątki od tej reguły – filmy

¹⁰ Osobną sprawą jest to, co na ten temat mają do powiedzenia inni uczestnicy planu filmowego (jako współtwórcy powstającego filmu). W tym wypadku pisarz-scenarzysta ani nie może, ani nie powinien przypisywać sobie uprawnień do samodzielnego decydowania o tym, jak opowiedziana zostanie literacko-filmowa historia.

pełnometrażowe, w których tempo filmowej opowieści zostało podporządkowane zamierzeniom reżysera. Przykładem takich produkcji są *Lawrence z Arabii* Davida Leana, filmy Sergia Leone czy reżyserska wersja *Czasu apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Efekt ten jednak osiągnięto kosztem długości filmu. *Lawrence z Arabii* trwa 224 minuty, *Dawno temu w Ameryce* 229 min, *Dawno temu na Dzikim Zachodzie* 175 min, a reżyserska wersja *Czasu Apokalipsy* 180 min. Jeśli przyjąć, że średnia długość filmu pełnometrażowego wynosi 90-120 min, za ryzykowną uznać trzeba decyzję twórców owych obrazów o znaczącym wydłużeniu czasu ich trwania. Na korzyść Leana, Leone i Coppoli przemawiał ich kunszt artystyczny, przeciwko nim możliwości percepcyjne widza. Oto rachunek zysków i strat będących następstwem zamiany filmu w monumentalną opowieść niepodzieloną na odcinki.

Z dokonanych ustaleń wynika, że film pełnometrażowy może upodabniać się do serialu na wiele sposobów. Oprócz wydłużenia czasu trwania film może zostać podzielony na części (jak miało to miejsce w *Ojcu chrzestnym* Coppoli czy *Potopie* Hoffmana) lub tworzyć cykl autonomicznych obrazów/opowieści (na wzór *Ani z Zielonego Wzgórza* Kevina Sullivana lub *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa). W analogiczny sposób serial może upodabniać się do filmu pełnometrażowego (zwykle wtedy przybiera postać miniserialu). Tymczasem z istnienia form pośrednich między filmem a serialem nie należy wyciągać pochopnych wniosków. Rozwój kina, telewizji oraz nowych mediów sprawił, że dziś należy je traktować jako autonomiczne sfery aktywności artystycznej. Powracając do wcześniej zastosowanych porównań, są one tym, czym dla literatury jest powieść i opowiadanie. Podczas gdy pierwszy z wymienionych gatunków jest rozbudowany treściowo (wielowątkowy), cechą drugiego jest zwięzłość i prostota. Można spierać się o łączące je podobieństwa. Tylko ślepy jednak nie dostrzeże dzielących je różnic. Tę uwagę warto skierować do krytyków filmowych niechętnych serialowi. Wobec spektakularnego rozwoju tej odmiany filmu warto zachęcić ich do pogłębionej refleksji nad korzyściami, jakie daje jej uprawianie.

Historia zapierająca dech w piersiach. Czarnobyl (2019), reż. Johan Renck

Uzupełnieniem teoretycznej części rozważań jest ilustracja w postaci serialu *Czarnobyl* (2019). Entuzjastyczne opinie na jego temat oraz prestiżowe nagrody przyznane jego twórcom czynią z niego egzemplifikację wcześniej sformułowanych tez. Przykład ten wzmacnia wymowę argumentów na rzecz serialu jako dziedziny sztuki dysponującej środkami umożliwiającymi zamianę trudnych do opowiedzenia historii w obraz filmowy. Wzmacnia ich wymowę, a zarazem uzupełnia je o efekt w postaci (subiektywnych) odczuć widza skonfrontowanego z obrazem katastrofy dobrze mu znanej. Jak w *Titanicu* Jamesa Camerona czy *Katyniu* Andrzeja Wajdy, tak w *Czarnobyli* trzeba było zmierzyć się z wyzwaniem polegającym na przypomnieniu sensacyjnej historii przy jednoczesnym niepopadaniu w banał. To jednak nie wszystko. Inaczej niż w przypadku filmów (pełnometrażowych), twórcy serialu musieli przekonać widza o tym, że potrzebuje aż pięciu (ok. 66 min) odcinków, by doświadczyć traumy uczestników tamtych wydarzeń. Jak udało im się tego dokonać? Rozwiązaniem okazało się połączenie (co najmniej) dwóch trybów narracji filmowej. Fakty – po wielokroć powielane przez media – przedstawili oni za pomocą (sukcesywnie wprowadzanych) wątków dotyczących ich mniej znanych (lub zupełnie nieznanymi) następstw.

Zgodnie z podanym schematem bohaterowie serialu podzieleni zostali na (co najmniej) dwie grupy. Do pierwszej należą osoby, które z racji posiadanych kompetencji oraz uprawnień politycznych znalazły się na froncie walki z żywiołem. Stawiają one czoła iście apokaliptycznym zagrożeniom oraz bezdusznemu państwu przedkładającemu kwestie polityczne (wizerunkowe?) ponad jego obowiązki moralne. Opis podejmowanych przez nie działań pozwala widzowi zorientować się, co wiosną 1986 r. wydarzyło się w Czarnobyli. Motywy te stanowią główną oś fabuły, ich uzupełnieniem natomiast są historie zwykłych ludzi. Jest tam opowieść o ciężarnej żonie strażaka śmiertelnie napromieniowanego podczas akcji gaśniczej, o żołnierzach rezerwistach, których zadaniem jest eksterminacja (bezpiejskich) zwierząt, o miesz-

kańcach Prypeci (miasta oddalonego o 4 km od uszkodzonej elektrowni, 18 km od Czarnobyla i 110 km od Kijowa), a wreszcie o górnikach z Tuły – w nieludzkich warunkach – drążących tunel pod uszkodzonym reaktorem po to, by umieścić tam „betonową poduszkę” oddzielającą go od zbiorników wodnych. Wynikiem owej kumulacji treści jest obraz filmowy, wobec którego widz nie może pozostać obojętny. Nie może, gdyż – krok po kroku – zostaje wciągnięty w fabułę, w której bezprzykładne męstwo miesza się z poczuciem bezsilności wobec natury, której porządek został zakłócony.

Trzecią (wcześniej niewymienioną) grupą bohaterów serialowej opowieści – tym razem grupą bohaterów negatywnych – są sprawcy tragedii. Wątpliwości budzi nie tylko dobór personelu kierującego elektrownią, lecz także styl ich pracy. Ujmując rzecz zwięźle, są oni uosobieniem państwa, w którym niekompetencja idzie w parze z butą rządzących. Część stanowisk obsadzona jest przez osoby niedysponujące wystarczającą wiedzą i doświadczeniem, by pełnić funkcje kierownicze. Ich bardziej doświadczeni koledzy nie mają zaś nic do powiedzenia. Kiedy ich uwagi są niezgodne z opinią przełożonego, wyszydza bądź zastrasza ich. Skutkiem jego zachowania są błędy popełniane podczas (źle przygotowanego) testu sprawności reaktora jądrowego. Grupa inżynierów realizujących to zadanie (z nazwy tylko będąca zespołem) ignoruje procedury lub jest zmuszana do ich omijania. Pośpiech, niewiedza, a przede wszystkim brak współpracy doprowadzają do tego, że – w trybie nagłym – muszą przerwać test. Kluczowe znaczenie ma ów tryb. W kolejnych odsłonach serialowej historii widz dowiaduje się o tym, że ma ona drugie dno.

Celem dochodzenia prowadzonego przez Walerija Legasowa (Jared Harris) i Ulianę Chomiuk (Emily Watson) – fizyków jądrowych pracujących pod nadzorem I zastępcy przewodniczącego Rady Ministrów ZSRR Borisa Szczerbinę (Stellan Skarsgård) – jest ustalenie przyczyn awarii reaktora atomowego. Z początku postępowanie to ma formalny charakter. Wszyscy przekonani są o tym, że do tragedii doprowadził personel elektrowni. Szybko jednak okazuje się, że równie wiele wątpliwości wywołują zabezpieczenia, które miały chronić przed ludzkim błędem. Krok po kroku para fizyków odkrywa – skrzętnie skrywaną –

tajemnicę dotyczącą wad konstrukcyjnych reaktora. Finalnym etapem postępowania wyjaśniającego jest proces sądowy, w którym prof. Legasow bierze udział jako biegły (piąty odcinek). Musi podjąć decyzję, czy obciążyć odpowiedzialnością za katastrofę wyłącznie inżynierów obsługujących (uszkodzony) reaktor, czy do grona winowajców dołączyć także jego konstruktorów, budowniczych oraz państwowych decydentów. Decyzja jest trudna, gdyż okupiona wysokimi kosztami. Władze państwowe nie chcą dopuścić, by świat dowiedział się, co wydarzyło się w Czarnobylu. Pomimo – związanych z tym – obaw Legasow przelamuje się. Świadomy konsekwencji, jakie będzie musiał ponieść, wyjawia szokującą prawdę. Epizodem kończącym opowieść – będącym zarazem sceną, od której serial rozpoczyna się – jest samobójstwo prof. Legasowa popełnione w drugą rocznicę katastrofy.

Błędem tymczasem byłoby przeakcentowanie znaczenia sensacyjnego (demaskatorskiego) wątku serialu. Jego twórcom chodziło o coś więcej, niż krytykę państwa totalitarnego. Związek Radziecki nie był jedynym miejscem, w którym dochodziło do awarii reaktorów atomowych. Tę świadomość ma widz śledzący losy uczestników czarnobylskiej tragedii. Staranność, z jaką opowiedziano ich historie, sprawia, że widz identyfikuje się nimi. Wywołując w nim poczucie bezsilności, utwierdzają go w przekonaniu o tym, że szukanie winnych w podobnych przypadkach tyleż pomaga, co przeszkadza. Pomaga, gdyż przyczyny katastrof trzeba wyjaśniać. Przeszkadza natomiast, gdy celem wyjaśnień jest tworzenie iluzji panowania nad rzeczywistością za pomocą metody *ex post facto*. Serial uczy jednego i drugiego. Przywraca wiarę widza w ludzką determinację i uczciwość, a zarazem przypomina mu o miejscu, jakie – wraz z innymi – zajmuje w świecie przyrody.

Serial górą! Zakończenie

Warto na koniec zebrać poruszone wątki. Uczucia towarzyszące czytelnikowi podczas lektury książki, uczestnikowi spektaklu teatralnego lub widzowi w trakcie oglądania filmu są prywatną sprawą każdego z nich. Mniejsza zatem o wnioski sformułowane w poprzednim akapicie.

Przesłanie płynące z serialu *Czarnobyl* jest kwestią interpretacji, która może (i powinna) dzielić rzesze jego odbiorców¹¹. Znaczenie ma to, że owo przesłanie dorównuje głębią i złożonością przekazowi literackiemu bądź teatralnemu. To ono skłania widza do pogłębionej refleksji nad tym, co przydarzyło się innym (i może przydarzyć się jemu samemu). Znacząco jednak różni się formą od powieści czy dramatu. Historii pokazanej przez twórców *Czarnobyła* nie można było wpasować w ramy filmu pełnometrażowego bez konsekwencji w postaci nieuniknionych cięć. Owszem, można ją było wystawić na deskach teatru lub opowiedzieć w książce będącej literackim ekwiwalentem scenariusza. Tyle, że wtedy nie byłaby ona obrazem filmowym. Wymienione przesłanki uzasadniają tezę, iż – w ostatnich dekadach – status serialu zmienił się diametralnie. Jego twórcy dowiedli, że jest on dziedziną sztuki filmowej żyjącą własnym życiem.

Wraz z tym twierdzeniem powracają (wcześniej sformułowane) zarzuty pod jego adresem. Do najważniejszych spośród nich należą niska jakość produkcji serialowych oraz dwuznaczności dotyczące (złożonego) autorstwa scenariuszy, na podstawie których są one realizowane. Ostatnia obawa odnosi się do historii, których tworzenie podporządkowane jest gustom i oczekiwaniom szerokiej publiczności. Kiedy kolejne części serialu powstają pod wpływem widzów, wtedy nie wiadomo, kto jest ich autorem finalnym. Widz karmi się złudzeniem filmowego przesłania, które mógłby wykorzystać w planowaniu własnych spraw. Okazuje się tymczasem, że – przy pomocy scenarzysty – tworzy owo przesłanie wraz z rzeszą podobnych mu ludzi. Ujmując rzecz zwięźle, widzi to, co chce zobaczyć. Trudno nie przyznać racji tym, którzy twierdzą, że nie ma to wiele wspólnego ze sztuką rozumianą jako samodzielna wypowiedź artystyczna. Nie dziwią także pretensje tych, którzy czują się oszukani. Choć bowiem scenariusz może być wynikiem współpracy twórcy z jego odbiorcami, to wątpliwie moralnie

¹¹ Por. A. Goworski, M. Panas-Goworska, „*Czarnobyl*”. *Co nie wyszło w tym serialu?*, „Polityka”, 23 czerwca 2019, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1797260,1,czarnobyl-co-nie-wyszlo-w-tym-serialu.read?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwiuC2BhDSARIsALOVfBJDaYGYA-RKU_4jfW_0o8gl6H-NE9TdtO1k9VR55PH33vBCtejirZGAaAg5BEALw_wcB.

jest wprowadzanie ich w błąd. Zamiast rady bądź podpowiedzi dotyczących tego, co ich interesuje, otrzymują obraz samych siebie – co gorsza, obraz, którego pochodzenia nie są świadomi.

Tego zarzutu nie wolno lekceważyć. Zarazem jednak nie wolno go przeceniać. W identyczny sposób odnosi się on do nadużyć psychologicznych bądź komunikacyjnych, których dopuszczają się przedstawiciele innych dziedzin sztuki. Serie powieściowe, cykle obrazów powstające w małym odstępnie czasowym czy filmowe *sequels* podlegają (niemal) tej samej prawidłowości. To, czy twórca posługiwał się będzie „trickami marketingowymi” po to, by zjednać sobie publiczność, zależy wyłącznie od niego. Trafnie scharakteryzował tę zależność Alain Corneau w filmie *Wszystkie poranki świata* (1991). Dwaj mistrzowie gry na violi da gamba – nauczyciel i uczeń – wymieniają się poglądami na temat tego, czym jest sztuka. Jeden szuka poklasku, drugi prawdy ukrytej w artystycznym przekazie. Akcja filmu toczy się w XVII w. w Port Royal (pod ówczesnym Paryżem). Równie dobrze mogłaby jednak toczyć się w naszych czasach. Tak wtedy, jak i dziś nietrudno znaleźć twórców, dla których sztuka jest towarem na sprzedaż, oraz takich, którzy widzą w niej (przede wszystkim) wartość. To, czy do realizacji swoich celów wybiorą oni serial, film pełnometrażowy, dramat czy książkę, ma drugorzędne znaczenie. Istotne jest coś innego.

Zwłaszcza w odniesieniu do sztuki warto zastanowić się nad słusznością (oraz użytecznością) przeciwstawienia cnoty i interesu. Ujmując rzecz metaforycznie, czy poeta bądź malarz naprawdę muszą głodować, by zdobyć zaufanie otoczenia. To oczywisty absurd. Cele merkantylne nie szkodzą sztuce, gdy jej nie tłamszą. Przeciwnie: przyczyniają się do jej rozwoju. Dowiedli tego m.in. twórcy seriali. Takie produkcje, jak *Band of Brothers* (2001, reż. Steven Spielberg, Tom Hanks), *Breaking Bad* (2008, reż. Vince Gilligan), *Babylon Berlin* (2017, reż. Henk Handloegten, Tom Tykwer, Achim von Borries) czy – obszerniej skomentowany – *Czarnobyl* (2019) ani nie ustępowały walorami artystycznymi filmom pełnometrażowym, ani nie były tanie. Połączenie budżetowej hojności z głębią przekazu zaowocowało tym, że odniosły one ogromny sukces. Świadczą o tym nie tylko statystyki dotyczące ich oglądalności, lecz także prestiżowe nagrody, którymi

zostali uhonorowani ich twórcy. Jedno i drugie potwierdza, że serial zyskuje na znaczeniu. Zyskuje, nawet jeśli do wybitnych obrazów dołączają produkcje niższych lotów. Taka jest natura sztuki łączącej w sobie rzeczy wielkie z nieudanymi eksperymentami artystycznymi oraz z tym, co źle rokowało od swego powstania. Nikt dotąd nie podał w wątpliwość wartości *Panien z Awinionu* (1907) czy *Guerniki* (1937) Pabla Picassa tylko dlatego, że znalazł na strychu obraz przedstawiający jelenie na rykowisku. Dlaczego z serialem miałyby być inaczej?

Poszukując pomysłu na życie lub tylko bodźców estetycznych – doraźnie – podnoszących jego jakość, coraz częściej sięgamy po serial. Nie oznacza to naszej rezygnacji z kina, teatru lub książki. Oznacza wyłącznie to, że serial przyciąga naszą uwagę. Nie dzieje się tak bez przyczyny. Wciągamy się w serialowe opowieści, ponieważ są przystępne i atrakcyjne. Ich twórcy potrafią nas uwodzić pomimo złożoności wyzwań, jakie sobie stawiają. Pozwala im na to treściową pojemność serialu oraz jego narracyjną elastyczność. Umiejętne wykorzystanie obu tych cech sprawia, że historie składające się z wielu wątków ani nie nużą widza, ani nie narażają go na utratę orientacji w prezentowanych treściach. Niczym czytelnik XIX-wiecznej powieści, odkrywa on alternatywną rzeczywistość. Nie obawia się przy tym, że się w niej zgubi, ponieważ wędrowkę po niej podzielił na etapy (odcinki). W czasie odpowiadającym jego potrzebom i możliwościom łączy artystyczną przygodę z poczuciem dystansu do tego, czego doświadcza. Testuje różne wzory zachowania oraz przeżywa emocje (odnoszące się do niecodziennych stanów rzeczy), których istnienia nie był świadomy. Tak rozpoznaje opowieść, której szukał.

Historie opowiedane przez człowieka – te historie, z których MacIntyre uczynił jego cechą definicyjną – są czymś więcej niż suchymi komunikatami. Ich wyróżnikiem są (raczej) towarzyszące im uczucia. Owszem, znaczenie ma ich merytoryczna zawartość. Ma je jednak tylko wtedy, gdy ich nadawca i/lub odbiorca identyfikują się z nimi. Ten efekt osiągnęli dotąd filozofowie, poeci, dramaturdzy czy reżyserzy filmów (jednocześnie). Dziś osiągnają go także producenci seriali. Wraz z tym stwierdzeniem powraca pytanie o prawo do dzielenia dokonań twórczych różnego pochodzenia na „lepsze” i „gorsze”? Naturaliści,

impresjoniści, jazzmani czy pionierzy kina – na wiele sposobów – dowiedli, że takie postępowanie nie ma sensu. Prowadzi do odrzucenia tego, co jawnie szkodzi razem z tym, co zaskakuje swoją odmiennością. Skutek owej nadgorliwości jest taki, że – popadający w nią – krytycy kultury popularnej nie potrafią wskazać jej (masowemu) odbiorcy historii, które – oprócz doniosłości przekazu – wyzwalałyby w nim równie wiele emocji, co te odrzucone. Powinni z tego wyciągnąć wnioski twórcy kultury (w tym producenci seriali) oraz ich publiczność. Może bowiem okazać się, że ci, którzy mieli pomagać im we wzajemnym zrozumieniu, zapomnieli o swojej misji.

Bibliografia

- Dersley S., *Applying Ludwik Fleck's theory of thought collectives and thought styles to the study of cultural change*. <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/15b367c6-7a7b-4b61-9c19-29bdd2faa89a/content>.
- Goworski A., Panas-Goworska M., „Czarnobyl”. *Co nie wyszło w tym serialu?*, „Polityka”, 23 czerwca 2019 r., https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1797260,1,czarnobyl-co-nie-wyszlo-w-tym-serialu.read?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwiuC2BhDSARIsALOVfBJDaYGYA-RKU_4j-fW_0o8gI6HNE9TdtO1k9VR55PH33vBCtejirZGAaAg5BEALw_wcB.
- Karasińska A., *Pomiędzy ramówką a serialowym obżarstwem. Jak Polacy oglądają seriale?*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, T. 59, nr 1 (225).
- Klonowska N., *Binge watching. Kiedy serial pochłonie Cię bez reszty!*, <https://www.drmax.pl/blog-porady/binge-watching-kiedy-serial-pochlonie-cie-bez-reszty>.
- Kuhn Th., *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1970.
- MacIntyre A., *After Virtue*, Notre Dame UP 1981.
- Mościcki P., *O tym dlaczego seriale to przede wszystkim ideologia. Atrakcyjna, ale ideologia*. 23 kwietnia, 2023, <https://pawelmoscicki.net/esej/przeciw-serialom/>.
- Ramrao T.N., *Film and Literature: An Overview*, „Epitome Journals. International Journal of Multidisciplinary Research” 2016, vol. 2, issue 9, https://www.epitomejournals.com/VolumeArticles/FullTextPDF/175_Research_Paper.pdf

Racięski B., *W poprzednim sezonie... Krótka historia amerykańskiego serialu telewizyjnego*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, t. 59, nr 1.

Rotengruber P., *Man in the World of Values. What is Applied Cultural Studies?*, „Journal of Applied Cultural Studies” 2015, vol. 1.

Sokołowski Ł., *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, r. LV, nr 2–3.

Wysocki G., *Epidemia chronicznej serialozy*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2395-epidemia-chronicznej-serialozy.html>.

Streszczenie

Spśród pomysłów na życie, względnie bodźców estetycznych podnoszących jego jakość, coraz częściej wybieramy serial telewizyjny. Nie oznacza to naszej rezygnacji z kina, teatru lub książki. Oznacza raczej, że w natłoku artystycznych inspiracji, na znaczeniu zyskują te pochodzące z serialu. Wciągamy się w serialowe opowieści, ponieważ są przystępne i atrakcyjne. Ich autorzy potrafią nas uwodzić pomimo złożoności wyzwań, jakie sobie stawiają. Pozwala im na to specyfika serialu. Historie składające się z wielu wątków ani nie nużą widza, ani nie narażają go na utratę orientacji w prezentowanych treściach.

Słowa kluczowe: *Czarnobyl*, Reneck, sztuki sceniczne, powieść, film, serial telewizyjny

Summary

Among the ideas for life or aesthetic stimuli that improve its quality, we increasingly choose TV series. This does not mean that we give up on cinema, theatre or books. It rather means that in the flood of artistic inspirations, those from series gain in importance. We get drawn into series stories because they are accessible and attractive. Their authors are able to seduce us despite the complexity of the challenges they set for themselves. The specificity of series allows them to do this. Stories

consisting of many threads neither bore the viewer nor expose them to the risk of losing orientation in the presented content.

Keywords: *Chernobyl*, Reneck, stage plays, novel, film, television series

Tomasz Michaluk

Akademia Wychowania Fizycznego

im. Polskich Olimpijczyków we Wrocławiu

tomasz.michaluk@awf.wroc.pl

ORCID: 0000-0001-7760-1662



Kobiety, które zostały mężczyznami. *Detektyw: Kraina nocy (2024)*

Hipotezą jest, że obecne powstające produkcje filmowe, szczególnie seriale sensacyjne, kryminalne, detektywistyczne, prowadzą do zatarcia różnic płci (ang. *sex*) pomiędzy głównymi postaciami żeńskimi i męskimi lub dowolnymi innymi zadeklarowanymi płciami, zarówno w sferze podejmowanego działania, zachowania, jak i psychologicznej. Głównym argumentem na rzecz postawionej hipotezy jest czwarta odsłona serialu *Detektyw: Kraina nocy (True Detective: Night Country)* z 2024 r. W uzupełnieniu do *Detektywa* posłużymy się przykładem europejskiego serialu *Granica zła (Der Pass, 2019-2023)*. Pomimo zachodzących od dziesięcioleci zmian w serialowym przedstawianiu kobiet widoczna jest asymetria, ponieważ zatarcie płci dotyczy boha-

terów pozytywnych, w przeciwieństwie do złych, którzy w znakomitej większości są mężczyznami, nawet jeśli finalnie okazuje się, że była to przestępczyni. Zwykle w prowadzonej narracji nie używa się feminatywów¹ na określenie osoby łamiącej prawo, czyli przestępcy/przestępczyni, ponieważ zakłada się i oczekuje, zgodnie z utartymi schematami, że będzie to mężczyzna. Interesujące nas produkcje charakteryzują się tematyką związaną z przemocą i brutalnością, która dotychczas była zwykle związana z męskimi postaciami, co wydaje się odzwierciedlać rzeczywiste tendencje w społeczeństwie, tzn. większość zbrodni popełniają mężczyźni. Dowodzą tego np. statystyki dotyczące seryjnych morderców. Nowością filmowo-serialową jest, że kobiety w pojedynkę zaczynają zwalczać męskie zło. Jak to wpływa na konstrukcję postaci kobiecych i czy ma to istotne znaczenie dla fabuły? Zatarcie różnic płciowych w produkcjach serialowych odzwierciedla zachodzące zmiany kulturowe związane z postrzeganiem płci, szczególnie z całkowitym odrzuceniem esencjalizmu, zakładającego, że płeć biologiczna determinuje w sposób konieczny naturę kobiety, mężczyzny i m.in. wynikające z tego zachowania społeczne². Uwarunkowania biologiczne, z którym rodzi się człowiek, przede wszystkim kolor skóry, a obecnie i płeć biologiczna, przestały być czynnikami wpływającym na obsadę, nawet w produkcjach odnoszących się do prawdy materialnej i historycznej. W perspektywie ostatnich lat płeć bohatera staje się irrelevantna z tendencją do unifikującej wszelkie różnice brutalizacji postaci, przekraczającej wcześniejsze granice.

Dlaczego seriale? Analiza dostępnej oferty fabularnej w istniejących platformach streamingowych jednoznacznie wskazuje, że forma serialu stała się dominująca. Prawdopodobnie jest to związane z preferencjami widzów, z łatwością dostępu do treści, które są możliwe do odtworzenia nawet przy pomocy telefonu komórkowego. Filmy, odcinki serii, mogą

¹ Użycie feminatywów w języku polskim staje się coraz powszechniejsze w języku potocznym i medialnie. Jak na razie w serialach o interesującej nas tematyce nie widać owej tendencji. Niezmiennie mamy sprawcę, mordercę etc., choć precyzyjniej byłoby mówić 'sprawca lub sprawczyni', 'morderca lub morderczyni', 'bandyta lub bandytnia'.

² Por. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość: Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Universitas, Kraków 2012.

być oglądane w dowolnym czasie i miejscu z możliwością przerwania i wrócenia w późniejszym terminie. Dodatkowym ułatwieniem dla widza jest częste publikowanie całej serii od razu, co daje dostęp do wszystkich odcinków w dniu premiery.

Dużo nieporozumień wynika z dość swobodnego operowania w języku polskim terminem `płeć`, który tutaj jest rozumiany jednoznacznie jako płeć biologiczna (*sex*), z którą człowiek się rodzi, podobnie przychodzi na świat z określonym kolorem skóry, oczu czy włosów. Jest to pojęcie zdecydowanie różne od `płci społecznej` (ang. *gender*), a w zasadzie `rodzaju`³, który nie podlega definicji biologicznej i wynika z implikacji kulturowych i społecznych oraz być może wyborów (identyfikacji) danej osoby. Autor prezentowanej pracy stoi na stanowisku, że można uniknąć wielu nieporozumień, konsekwentnie stosując się do powyższego rozróżnienia. Płci biologicznej nie sposób zmienić deklaracjami dotyczącymi osobistych preferencji czy tzw. identyfikacji. Nie oznacza to braku szacunku czy tym bardziej negacji osobistych wyborów, jedynie uporządkowanie terminologii.

Kulturowo, a co za tym idzie w kinie, brutalność i przemoc łączy się z mężczyznami. Jest to dobrze widoczne na przykładzie ikonicznej postaci policjanta z San Francisco H. Callahana (Clint Eastwood) przydomkiem Brudny Harry, debiutującego na ekranach kinowych w 1971 r. (*Dirty Harry*, reż. D. Siegel, 1971)⁴. Funkcjonariusz H. Callahan jest niezwykle skuteczny, jednak jego metody pracy budzą niezliczone kontrowersje wśród zwierzchników i władz miasta, a nawet przestępców. Ostatni film z serii powstał w 1988 r. Warto zauważyć, że u boku inspektora w filmie *Strażnik Prawa* (*The Enforcer*, reż. J. Fargo, 1976) pojawia się również postać kobieca K. Moore (Tyne Daly), którą policjant początkowo traktuje jako partnerkę przydzieloną za karę. Zwraca to uwagę na problem równouprawnienia kobiet w latach 70.

³ Ibidem.

⁴ Kryterium wyboru omawianych filmów i seriali jest ich globalna popularność, a także fakt, że były emitowane w Polsce, często jeszcze w czasach PRL-u. Oznacza to przynajmniej dwie rzeczy, że były zakorzenione w paradygmacie roli kobiet w męskich twardych zawodach oraz miały szeroki wpływ na kształtowanie opinii publicznej w rzeczonej kwestii.

i ich możliwości pracy w trudnych, tradycyjnie męskich zawodach. Temat został potraktowany ironicznie, chociaż początkowo nieporadna kobieta w konsekwencji sprostą zadaniom wyznaczonym jej przez Callahana. Seriale kryminalne mają swój dobry czas w rzeczonym okresie, wzmacniając paradygmat jednowymiarowego policyjnego twardziela. W praktycznie pozbawionym przemocy *Colombo* (*Columbo*, 1968-1978, 1989-2003, 69 odc.) tytułowy porucznik policji z Los Angeles, doskonała rola Petera Falka, rozwiązuje zagadki kryminalne tradycyjnymi metodami śledczymi policji, bardziej zbliżonymi do S. Holmesa (postać fikcyjna wykreowana przez C. Doyle'a) niż porywczego inspektora Callahana. W kontekście prowadzonych rozważań na uwagę zasługuje, że Colombo niekiedy powołuje się na rady, sugestie i osady swojej żony. *Ulice San Francisco* (*The Streets of San Francisco*, 1972-1977) to produkcja wyemitowana w 120 odcinkach⁵. Problemy kryminalne wielkiej aglomeracji rozwiązuje męska para detektywów M. Stone (Karl Malden) i S. Keller (Michael Douglas). Równolegle w latach 1973-1978 w USA powstaje serial *Kojak* (*Kojak*, 1973-1978, 118 odc.) przedstawiający perypetie charyzmatycznego porucznika nowojorskiej policji T. Kojaka (Telly Savalas). W *Ulicach...* i *Kojaku* role kobiece są pomniejsze i epizodyczne⁶.

Lata 80. ubiegłego wieku początkowo nie niosą zauważalnej zmiany, chociaż obraz policjanta zostaje wzbogacony i rozbudowany psychologicznie i aksjologicznie. *Miami Vice* (*Miami Vice*, 1984-1990, 114 odc.) to dwie główne role męskie Dona Johnsona (filmowy J. „Sonny” Crockett) i Philipa M. Thomasa (filmowy R. „Rico” Tubbs), których poznajemy nie tylko jak twardych gliniarzy, ale jako osoby wewnętrznie borykające się ze złożonością napotykanych sytuacji. Bohaterowie stają przed dylematami i dokonują kontrowersyjnych wyborów. Kobiety

⁵ Rzadko się zdarza, żeby serie czy też „sezony” dzisiejszych produkcji łącznie przekraczały kilkadziesiąt odcinków. Dokręcenie kolejnych serii jest uwarunkowane ekonomicznie i zależy od popularności pierwszych odcinków.

⁶ W odcinku *Kojaka* z 1977 roku (s4e23) pt. *Lady in the Squadroom* epizodycznie pojawia się doświadczona detektywka z wydziału obyczajowego, która jednak nie radzi sobie z podjętym zadaniem w wydziale zabójstw, jest zbyt `delikatna`, konfliktuje się z Kojakiem, by w konsekwencji zrezygnować z dalszej w nim współpracy.

w ich otoczeniu pełnią funkcje podrzędne względem mężczyzn, w najlepszym razie wpływają na ich decyzje życiowe, pośrednio rzutujące na wątek główny fabuły. Zdecydowanie mniej ciężki gatunkowo jest serial *Gliniarz i prokurator* (*Jake and the Fatman*, 1987-1992, 106 odc.) z wieloma elementami humorystycznymi, które wyraźnie ocieplają obraz policjanta reprezentowanego jeszcze dekadę wcześniej przez poważnego twardziela. Jednak próżno w nim szukać pierwszoplanowych ról kobiet. Po drugiej stronie Oceanu, w Wielkiej Brytanii pojawiają się zwiastuny zachodzących zmian. W produkcji *Dempsey i Makepeace na tropie* (*Dempsey & Makepeace*, 1985-1986) tytułowemu porucznikowi J. Dempseyowi (Michael Brandon) towarzyszy H. Makepeace (Glynis Barber). Para policjantów wydaje się pracować na równych warunkach, choć temat nie został do końca potraktowany poważnie, ponieważ ich zawodowe relacje są podszyte wątkiem osobistym, a nawet erotycznym. Warto również odnotować pojawienie się serialu *Detektyw w sutannie* (*Father Dowling Mysteries*, 1987-1991), w którym u boku księdza F. Dowlinga (Tom Bosley) występuje zakonnica S. Osakowski (Tracy Nelson). Relacje pomiędzy nimi w sposób oczywisty wynikają z zależności zawodowych. Na marginesie zauważmy, że w Polsce popularność zyskał serial *Ojciec Mateusz* (od 2008), w którym ksiądz M. Żmigrodzki (Artur Żmijewski) pomaga policji rozwiązywać zagadki kryminalne. O ile Mateusz nie ma formalnie partnera/partnerki w swoich przygodach, to jego podbudową egzystencjalną jest gospodyni N. Borowik (Kinga Preis), służąca księdzu także dobrymi radami.

W latach 80. XX w. kobiety powoli wychodzą z cienia męskich postaci. Nie oznacza to końca produkcji, szczególnie filmów fabularnych, które jeszcze bardziej podbijają poprzeczkę dla gliniarza twardziela. Końcówka lat 80. i początek lat 90. to złota era męskich filmów akcji⁷.

⁷ Nie dotyczy to wszystkich gatunków filmów ówczesnie powstających. Kino SF o dziesięciolecia wyprzedza swoją epokę, jeśli chodzi o wiodące role silnych kobiet. W serii filmów fabularnych *Obcy...* (m.in. *Alien*, reż. J. Cameron, 1979; *Aliens* reż. R. Scott, 1986) główną bohaterką jest E. Ripley (Sigourney Weaver), która skutecznie zwalcza przerażających obcych, a w zasadzie ich królową-matkę z armią samców pomocników (por. T. Michałuk *Homocentryzm i zły obcy: trzy dekady później: Obcy – decydujące starcie*, 1986, [w:] *Odstępstwo od wartości*, red. A. Doda-Wyszyńska, M. Szulejko. Rys, Poznań 2022, s. 91-104). W *Termi-*

Die Hard (reż. J. McTiernan, 1988, polski niefortunny tytuł *Szklana pułapka*) już w tytule zapowiada twardziela, w którego wciela się Bruce Willis. Detektyw J. McCleane'a ma problemy w małżeństwie, z którymi sobie nie radzi i liczy, że osobiste spotkanie z żoną podczas Świąt Bożego Narodzenia poprawi ich relację. Zamiast tego przychodzi mu zwalczać szajkę przestępczą, co potrafi bardzo skutecznie czynić, zdecydowanie lepiej niż budować udany związek partnerski. Problem trudnych relacji mężczyzn z kobietami, żonami, partnerkami (również na płaszczyźnie zawodowej) ma w zasadzie uniwersalny charakter w produkcjach z omawianych okresów, o ile w ogóle mamy możliwość bliżej poznać bohatera. Zwykle przyczyną jest specyfika pracy wykonywanej przez stróżów prawa, prowadząca do wypalenie się sfery emocjonalnej ze względu na styczność ze złem. Kobiety nie chcą związków, w których partner musi być nieustannie pod telefonem, gotowy do pracy, lub nie może, nie chce bądź nie potrafi dzielić się swoimi troskami z bliską osobą. W XXI w., kiedy kobiety w serialach przejęły wiodącą rolę mężczyzn, lub w okresie przejściowym, będąc ich w pełni równorzędnymi partnerkami, obserwujemy zjawisko podobne do zasygnalizowanego powyżej, dotyczące kobiet policjantek. Jest to dobrze zobrazowane w *Detektywie* i *Granicy zła*. Dzisiejsze pierwszoplanowe bohaterki są w zasadzie samotne, a ich związki dysfunkcyjne lub pozbawione uczuć. W duńsko-szwedzkiej koprodukcji *Most nad Sundem* (*Broen/Bron*, 2011-2018) policjantka S. Norén (Sofia Helin) ma problemy z nawiązywaniem normalnych relacji i wydaje się być całkowicie pozbawiona emocji, co wręcz pomaga jej w rozwiązywaniu zagadek kryminalnych. W 2011 r. stworzono twardą policjantkę dysfunkcyjną emocjonalnie, która nie potrafi się do nikogo zbliżyć i nawet nie ma życia prywatnego. Czy był to zabieg wówczas jeszcze konieczny ze względu na wrażliwość odbiorców seriali, niegotowych

natorze (*The Terminator*, reż. J. Cameron, 1984) przeciwko morderczej maszynie z przyszłości staje do walki S. Connor (Linda Hamilton). Natomiast w części *Terminator 3: Bunt maszyn* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, reż. J. Mostow, 2003) czyniąca zło maszyna T-X przybiera wygląd atrakcyjnej kobiety (Kristanna Loken). W dodatku jest to zła terminatorzyca zaprojektowana do mordowania nie tylko ludzi, ale też innego terminatora, w którego rolę wcielił się Arnold Schwarzenegger.

na samodzielną kobietę-policjantkę? Czy dzięki temu kobieta stała się jako postać bardziej wiarygodna? Jeśli tak, to Norén jest zwierciadłem zawodu policjanta zdominowanego przez dysfunkcyjnych społecznie mężczyzn.

Lata 90. XX są początkiem zauważalnej zmiany zarysowanego stereotypu roli kobiet u boku mężczyzny oraz psychologicznego pogłębiania postaci bohaterów. W 1991 r. swoją premierę ma *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, reż. J. Demme), dzieło wpisujące się dokładnie w schemat mężczyzn czyniących zło na kobietach, jednak, co zaskakujące, to kobieta w pojedynkę z nimi walczy. Niedoświadczona agentka FBI C. Starling, (Jodie Foster) staje naprzeciwko wyrafinowanego zła reprezentowanego przez psychiatrę przestępcę H. Lectera (Anthony Hopkins). Pomiędzy bohaterami wytwarza się intrygująca więź psychologiczna, a Lecter staje się wręcz mentorem dla młodej policjantki. Starling, oprócz próby złapania seryjnego mordercy kobiet J. Gumba v Buffalo Bill (Ted Levine), musi poradzić sobie z męskim, szowinistycznym stosunkiem do niej jako kobiety. Agentka w sposób ewolucyjny twardnieje emocjonalnie, by w konsekwencji skutecznie stawić czoła przestępcom i przełamać relację zależności od Lectera. Lata 90. ubiegłego wieku znacznie przesuwały również granice brutalności i okrucieństwa ekranowego. *Siedem* (*Seven*, reż. D. Fincher, 1996) z dzisiejszej perspektywy może wydawać się filmem o przeciętnej dawce przemocy, jednak w momencie wejścia na ekrany zwracał uwagę swoją estetyką gore, a także fabułą łączącą pracę policjanta z wątkiem osobistym, co wzmacnia postawioną hipotezę, że w omawianym dziesięcioleciu postać ekranowego policjanta zyskała wymiar ludzki, wrażliwy na słabości w życiu prywatnym. *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, reż. O. Stone, 1994) jest filmem drogi z ważną rolą kobiety przestępczyni. Małżeństwo Knox, Mickey (Woody Harrelson) i Mallory (Juliette Lewis), przemieszcza się po Stanach Zjednoczonych mordując przypadkowe osoby. Film utrzymany w niezbyt poważnej konwencji, był w swoim czasie szeroko komentowany i krytykowany za frywolne podejście do zbrodni. Mallory wychowała się w przemocowej i dysfunkcyjnej rodzinie, krzywdzona przez ojca-mężczyznę. Próba wyzwolenia się z męskiego świata zależności nie jest dla niej udana, tzn. kończy

się wejściem na przestępczą ścieżkę walki z patriarchatem. Związek małżeński łączący zbrodniarzy jest w zasadzie tradycyjny, z wiodącym Mickeyem, który niewiele sobie robi z prób emancypacji swojej żony. Dzieło nie niesie nadziei na zmianę losu kobiet. Filmy, tym bardziej seriale, w których to kobiety byłyby główną i jedyną postacią złą, są nieliczne w omawianej dekadzie. Przykładem jest *Misery* (*Misery*, reż. Rob Reiner, 1990) z główną rolą Kathy Bates (filmowa K. Wilkes) wcielającą się w fankę pisarza P. Sheldona (James Caan), więżącą i maltretującą go w swoim domu. Nie jest to jeszcze w pełni silna kobieta, ponieważ jej przewaga nad mężczyzną wynika z jego chwilowej słabości. Serial z *Archiwum X* (*The X-Files*, 1993-2002, 2016-2018) wyemitowano w zawrotnej liczbie 218 odcinków. Para bohaterów, którymi są agenci FBI F. Mulder (David Duchovny) i D. Scully (Gillian Anderson), bada sprawy szczególnego rodzaju, wymykające się wyjaśnieniom w odniesieniu do bieżącego stanu wiedzy kryminalistycznej i naukowej. Agentka Scully początkowo jako dodatek do Muldera, jest głosem sceptycznym nauki, zdrowego rozsądku. Z czasem przekonuje się, że rzeczywistość jest znacznie bardziej skomplikowana, niż sobie wyobrażała na podstawie racjonalnej wiedzy. Postać kobieca ewoluuje do pełnej samodzielności i autonomii podejmowanych działań, nawet wbrew przełożonym i partnerowi. Przez prawie dekadę emisji, i zyskaną na cały świecie popularność, serial ukształtował nowoczesny obraz kobiety policjantki w relacji z męskim partnerem. Zachowanie i wybory agentki Scully są inne niż Muldera, którego nie jest ani kopią, ani wzmocnieniem. Warto zauważyć, że twórcom udało się uniknąć przesadnego napięcia seksualnego pomiędzy partnerami, które zawsze słyca fabułę.

Pierwsze dwie dekady XXI w. są okresem przejściowym, w którym na rynek seriali wpływa postępująca dywersyfikacja sposobów ich dystrybucji, początkowo za sprawą telewizji satelitarnych, następnie zwiększającego się dostępu do szybkiego internetu w krajach rozwiniętych. Niezliczone kanały telewizyjne i medialne pomiędzy blokami reklamowymi są zapełniane dziesiątkami przeciętnych produkcji⁸, któ-

⁸ Por. T. Michaluk, *AAAPrawda. Telemetria prawdy*. „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2019, nr 2, s. 27-36.

rych zasięg jest zwykle ograniczony do odbiorców skupionych wokół danej platformy/kanału. Wszelkie restrykcje odnośnie do pokazywania przemocy, krwi etc. są lekceważone, przestają obowiązywać. Przesyconego mnogością taśmowo tworzonych seriali widza przed ekrany ma przyciągać coraz bardziej krwawo i szokująco unaoczniana zbrodnia. Z tego `anatomicznego wyścigu` wyłamuje się serial *Vera* (*Vera*, 2011-2024), który zyskały międzynarodową popularność. Tytułowa postać inspektorki policji V. Stanhope (Brenda Blethyn) rozwiązuje skomplikowane zagadki kryminalne, posługując się tradycyjnymi metodami, czyli przede wszystkim wnikliwą analizą okoliczności i motywów zbrodni. Vera jest postacią z wyglądu niepozorną, jednak bardzo charzmatyczną, potrafiącą podporządkować sobie współpracowników. Jako kobieta w średnim wieku ma cechy archetypiczne swoich męskich odpowiedników – jest samotna i lubi zagłębiać do kieliszka. Jest postacią z okresu początku transformacji, zacierania płciowości, chociaż jej kobiecość jest jeszcze mocno zaakcentowana. Życie cywilne Very toczy się w cieniu pracy, jednak nie jest ona upośledzona społecznie jak wymieniona powyżej S. Norén z *Mostu...* Seriale powstały dokładnie w tym samym okresie.

Granica Zbrodni to trzy serie odcinków, których fabułę łączy międzynarodowa para detektywów E. Stocker (Julia Jentsch) i G. Winter (Nicholas Ofczarek), zmuszonych do współpracy ze względu na odnalezienie ciała ofiary seryjnego mordercy na linii granicznej pomiędzy Niemcami i Austrią. W *Detektywie* kolejne serie są niezależne od siebie, a pierwsza odsłona z 2014 r. oprócz nazwy nie ma nic wspólnego z kolejnymi. W czwartej, interesującej nas tutaj, są dwie główne bohaterki L. Danvers (Jodie Foster) oraz E. Navarro (Kali Reis). Biała policjantka jest skonstruowana jako mocny i kontrowersyjny charakter, jednak nie jest operacyjnie zbyt skuteczna, m.in. z powodu braku akceptacji lokalnych środowisk oraz polityki wielkiej firmy zajmującej się eksploatacją okolicy. Oczywiście wpada na trop intrygi, ale postępy śledztwa są raczej uzależnione od okoliczności i zdarzeń, na które nie ma wpływu. Mężczyźni w fabule pełnią funkcję podrzędną. Młody funkcjonariusz policji jest całkowicie podporządkowany bohaterce, która nie bacząc na jego życie rodzinne, dysponuje nim praktycznie

całą dobę, zlecając różne zadania, co w konsekwencji skutkuje rozpadem jego życia rodzinnego. Kwestie seksu funkcjonariuszka traktuje utylitarnie, odbywając okazjonalne stosunki ze swoim przełożonym, który notabene jest sprawcą jej `wygnania` na podbiegunową prowincję. Druga postać, ciemnoskóra policjantka⁹, zachowuje się rutynowo jak typowy męski twardziel policyjny, a w momencie przeżywania tragedii rodzinnej inicjuje brutalną bójkę z trzema mężczyznami, z której wychodzi poważanie poturbowana, ale rozładowana, gotowa do dalszej pracy. Navarro od czasu do czasu wraca do swojego męskiego partnera, którego prawdopodobnie identyfikuje jako swoją troskliwą opiekunkę. Przemoc w *Detektywie* to katharsis. Trudno o bardziej stereotypowe, męskie podejście do sprawy. Powyżej wymienione cechy postaci nie są istotne dla fabuły, mają na celu rozbudowanie i tak już przerysowanych postaci. W konsekwencji okazuje się, że w mrocznym i niebezpiecznym świecie, który już nie jest domeną wielkich miejskich aglomeracji, ale także zżytych małych etnicznych społeczności, nie ma mężczyzn ani kobiet. Modus istnienia i działania jest wymuszony przez obecność zła, próbę zrównania się z nim. Główne bohaterki nie mają rodzaju żeńskiego lub męskiego, a płęć ściśle rozumiana jako seks, wymusza zaspokojenie potrzeby cielesnej. Siła fizyczna też została zrelatywizowana i kobiety nie są już słabe, skoro jedna z nich inicjuje bójkę z trzema mężczyznami. Oczywiście zostaje pobita, ale przecież osobę płci męskiej spotkałoby to samo.

W *Graniczy zła* główna postać kobieca różni się od swojego męskiego kolegi Wintera z Austrii zarówno w sposobie działania, jak i cechami osobowości. Jest bardziej podatna na negatywne efekty obcowania ze złem. Dąży również do nawiązywania głębszych emocjonalnie relacji i wydaje się mniej tolerować korzystanie z niestandardowych rozwiązań, którymi niekiedy musi posługiwać się policja pod presją czasu i czynników zewnętrznych, np. polityki.

Detektyw 4, w przeciwieństwie do *Graniczy zła*, jest mało wiarygodny w kreacji pierwszoplanowych postaci. W sposób aż nadto oczywisty serial dostosowuje się do współczesnych, popkulturowo rozumianych

⁹ Aktorka, bokserka Kali Reis identyfikuje się jako Black Indian.

trendów. Jednak twórcy znacznie przerysowali bohaterki, a w zasadzie musieli stworzyć dwie, ponieważ jedna nie mogłaby jednocześnie być białą kobietą i mieć etnicznie tubylcze pochodzenie (rzecz dzieje się w fikcyjnym miasteczku na Alasce). Podobnie warstwa fabularna nie wnosi nic nowego do wyeksploatowanego schematu, w którym kolejne zasłony fałszu są zdzierane w miarę wgłębiania się w lokalne uwarunkowania historyczne i społeczne. Dodatkowo tłem popełnionej zbrodni jest wielka korporacja i sprzedajni naukowcy. Twórcy, dążąc do zaspokojenia różnych opcji postrzegania kobiety we współczesnych narracjach, w efekcie stworzyli jej karykaturę, zlepek podobny do tworu doktora Frankenstein¹⁰, tylko że zamiast częściami ciała, posłużono się odpryskami pop kultury. I to jest chyba największa i niezamierzona wartość owego serialu, że zostanie jako zapis patologii, rodzących się w krzywym zwierciadle potocznych mniemań i opinii.

Podsumowując, zarysowana droga ewolucji w zacieraniu różnic płciowych (*sex*) a także rodzajowych (*gender*) pomiędzy kobietami i mężczyznami walczącymi ze złem, osiągnęła dotąd niespotykany wymiar w czwartej odsłonie serialu *Detektyw...*, a ów proces doprowadził do degradacji sfery psychologicznej i emocjonalnej bohaterów/bohaterek, identyfikujących się jak kobiety. Nie było to koniecznością uzasadnioną fabułą. Duży stopień brutalizacji postaci policjanta nie musi prowadzić do istotnego spłycenia jego osobowości. W *Złym poruczniku* (*Bad Lieutenant*, reż. A. Ferrara, 1992), doskonała kreacja Harveya Keitela, tytułowy policjant jest postacią wysoce kontrowersyjną, łącząc w sobie najgorsze cechy, które może mieć stróż prawa: pije alkohol, zażywa narkotyki, przyjmuje łapówki, uprawia hazard, a na domiar złego nadużywa władzy. Będąc nieustannie pod wpływem środków psychoaktywnych, prowadzi dochodzenie w sprawie niezwykle brutalnego gwałtu. Nielegalne metody, którymi się posługuje, okazują się bardzo skuteczne. Pomimo bycia złym porucznikiem odnajdujemy w nim głębokie pokłady człowieczeństwa. Niestety, postaci z *Detektywa: Kraina nocy* nie posiadają podobnej głębi.

¹⁰ Por. M. Shelley, *Frankenstein*. Vesper, 2024.

Bibliografia

- Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość: Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Universitas, Kraków 2012.
- Michaluk T., *AAAprawda. Telemetria prawdy*. „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2019, nr 2, s. 27-36.
- Michaluk T., *Homocentryzm i zły obcy: trzy dekady później: Obcy – decydująca starcie, 1986*, [w:] *Odstępstwo od wartości*, red. A. Doda-Wyszyńska, M. Szulejko. Rys, Poznań 2022, s. 91-104.
- Shelley M., *Frankenstein*. Vesper, 2024.

Serialie

- Archiwum X (The X-Files, 1993-2002, 2016-2018)*.
- Colombo (Columbo, 1968-1978, 1989-2003)*.
- Dempsey i Makepeace na tropie (Dempsey & Makepeace, 1985-1986)*.
- Detektyw: Kraina nocy (True Detective: Night Country, 2024)*.
- Detektyw w sutannie (Father Dowling Mysteries, 1987-1991)*.
- Gliniarz i prokurator (Jake and the Fatman, 1987-1992)*.
- Granica zła (Der Pass, 2019-2023)*.
- Kojak (Kojak, 1973-1978)*.
- Miami Vice (Miami Vice, 1984-1990)*.
- Most nad Sundem (Broen/Bron, 2011-2018)*.
- Ojciec Mateusz (od 2008)*.
- Ulice San Francisco (The Streets of San Francisco, 1972-1977)*.
- Vera (Vera, 2011-2024)*.

Filmy fabularne:

- Bрудny Harry (Dirty Harry, reż. Don Siegel, 1971)*.
- Milczenie owiec (The Silence of the Lambs, reż. Jonathan Demme, 1991)*.
- Misery (Misery, reż. Rob Reiner, 1990)*.
- Obcy... (m.in. Alien; Aliens reż. Ridley Scott, 1979; reż. James Cameron, 1986)*.
- Siedem (Seven, reż. David Fincher, 1996)*.
- Strażnik Prawa (The Enforcer, reż. James Fargo, 1976)*.
- Szklana pułapka (Die Hard, reż. John McTiernan, 1988)*.
- Terminator (The Terminator, reż. James Cameron, 1984)*.

Terminator 3: Bunt maszyn (Terminator 3: Rise of the Machines, reż. Jonathan Mostow, 2003).

Urodzeni mordercy (Natural Born Killers, reż. Oliver Stone, 1994).

Zły porucznik (Bad Lieutenant, reż. Abel Ferrara, 1992).

Streszczenie

Powstające w ostatnich 2-3 dziesięcioleciach produkcje filmowe, szczególnie seriale sensacyjne, kryminalne, detektywistyczne, prowadzą do zatarcia różnic płci (ang. *sex*) pomiędzy głównymi postaciami żeńskimi i męskimi lub dowolnymi innymi zadeklarowanymi płciami, zarówno w sferze podejmowanego działania, zachowania, jak i psychologicznej. Omówione w artykule produkcje charakteryzują się tematyką związaną z przemocą i brutalnością, która dotychczas była zwykle związana z męskimi postaciami, co wydaje się odzwierciedlać rzeczywiste tendencje w społeczeństwie, tzn. większość zbrodni popełniają mężczyźni. Zatarcie różnic płciowych w produkcjach serialowych oznacza zachodzące zmiany kulturowe związane z postrzeganiem płci, szczególnie z całkowitym odrzuceniem esencjalizmu, zakładającego, że płeć biologiczna determinuje w sposób konieczny naturę kobiety, mężczyzny i m.in. wynikające z tego zachowania społeczne.

Słowa kluczowe: *Detektyw: Kraina nocy*, Pizzolatto, kobiety w serialach, seks, płeć, przemoc na ekranie

Summary

Film productions created in the last 2-3 decades, especially action, crime and detective TV series, lead to the blurring of sex differences between the main female and male characters, or any other declared genders, both in the sphere of undertaken action, behavior and psychology. The productions discussed in the article are characterized by themes related to violence and brutality, which until now were usually

associated with male characters, which seems to reflect real trends in society, i.e. most crimes are committed by men. The blurring of sex differences in series productions reflects the ongoing cultural changes related to the perception of gender, especially the complete rejection of essentialism, assuming that biological sex necessarily determines the nature of a woman, a man and, among others, the resulting social behaviors.

Keywords: *True Detective: Night Country*, Pizzolatto, women in TV series, sex, gender, violence on screen

Serialowa rzeczywistość wydaje się być aktualnie bardzo żywa, a następujące dynamicznie zmiany domagają się prześledzenia – trudno jednak wygospodarować czas na „zanurzenie się” w kolejnych rozciągniętych w czasie narracjach, a także uważne obserwowanie fenomenów okołoserialowych, począwszy od innowacji w zakresie produkcji i dystrybucji poprzez społeczną recepcję konkretnych tytułów. Materiału do analizy jest ogrom, a czas pozostaje ograniczony – dlatego też zachęcam do lektury tekstów naszych autorów, które mogą okazać się pomocne w eksploracji rozrastającego się w zawrotnym tempie serialowego uniwersum.

Martyna Pożusińska (ze wstępu)

ISBN 978-83-68006-67-4

DOI 10.48226/978-83-68006-67-4