



SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM SPOŁECZEŃSTWO I OBYCZAJE



INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIwersytetu WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO
W OLSZTYNIE

**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM
SPOŁECZEŃSTWO I OBYCZAJE**

**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM
SPOŁECZEŃSTWO I OBYCZAJE**

pod redakcją
Darii Bruszewskiej-Przytuły
Moniki Cichmińskiej
Anny Krawczyk-Łaskarzewskiej

Olsztyn 2014

Seriale w kontekście kulturowym Społeczeństwo i obyczaje

Recenzje:

Bernadetta Darska

Arkadiusz Dudziak

Lidia Gąsowska

Projekt okładki:

Piotr Przytuła

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



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

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/legalcode>

Wydawca:

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

Ul. K. Obitza 1

10-725 Olsztyn

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

ISBN 978-83-935581-6-2

SPIS TREŚCI

ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA , O telewizji społecznej i nietowarzystycznej.....	i
WOJCIECH BORYSZEWSKI , Od desperacji do symbolu. Ewolucja postaci kobiecych w serialu <i>Gotowe na wszystko</i>	7
SONIA CAPUTA , Stereotyp Amerykanów polskiego pochodzenia w serialach amerykańskich końca XX i początku XXI wieku.....	20
ANNA DWOJNYCH , Pożegnanie z Rysiem, czyli nowa twarz starych polskich seriali obyczajowych.....	33
ANNA FILIMOWSKA , Hipsterski romans obciachu z patriotyzmem, czyli polska opera mydlana.....	45
AGNIESZKA GRAFF , <i>Dziewczyny</i> na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. <i>Backlash</i> , postfeminizm czy post-postfeminizm?.....	56
JOANNA HEBDA , Szaleństwo, kobieta, postmodernizm. Wokół <i>Miasteczka Twin Peaks</i> i <i>Aniołów w Ameryce</i>	73
ALEKSANDRA JAKÓBCZYK-GOLA , <i>Downton Abbey</i> jako wyraz angielskiej tęsknoty za kategorią malowniczości i wzniosłości.....	87
WIKTORIA KIWIOR , Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży.....	98
ANDRZEJ KOTLIŃSKI , Rozważania o <i>Wojnie domowej</i>	116
MARTA KUFEL , Piłat, Heisenberg i inni – (nie)oznaczoność etyki w <i>Breaking Bad</i>	131
CZESŁAW KIŃSKI, JACEK ŁAGUN , Niegrzeczny House – analiza strategii komunikacyjnych Gregory’ego House’a w kontekście teorii (nie)grzeczności.....	141
WERONIKA ŁUCYK , Moralność i wspólnota – amerykańska kultura cynizmu na przykładzie serialu <i>Glee</i>	157
IZA MATUSIAK-KEMPA , Wartości w perspektywie futurystycznej na przykładzie serialu <i>Czarne lustro</i>	172
ELŻBIETA ROKOSZ-PIEJKO , Znacie? To obejrzyjcie. Rzecz o brytyjskich serialowych adaptacjach powieści mniej lub bardziej klasycznych.....	183
AGNIESZKA ROSIŃSKA-MAMEJ , <i>Czy Lubicz plotkuje z sąsiadami?</i> Słów kilka o tym, jak wygląda życie bohaterów polskich telewizyjnych seriali fabularnych.....	197
POLA SOBAŚ-MIKOŁAJCZYK , Fantomowe ciało i fantazmatyczny tekst Hannah Horvath.....	212

JACEK SOBOTA , Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali.....	223
KATARZYNA SZEREMETA , Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: <i>Trawka, Breaking Bad, Penoza</i>	234
OLGA SZMIDT , Co się przydarzyło dziewczynom? Podmiotowość i seksualność w <i>Dziewczynach</i>	248
ANNA WOŹNIAK , „Serializacja” życia wsi? O funkcjach i znaczeniu serialu w rzeczywistości wiejskiej	264
DARIA BRUSZEWSKA-PRZYTUŁA , <i>Orange Is the New Black</i> , czyli grzeczne dziewczynki idą do nieba, a niegrzeczne stają się bohaterkami seriali	276

Anna Krawczyk-Łaskarzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

O telewizji społecznej i nietowarzyskiej

W drugiej części monografii *Seriale w kontekście kulturowym*, zatytułowanej *Społeczeństwo i obyczaje*, przyjęliśmy za punkt wyjścia tezę, że kultura masowa, w której poczesne miejsce nadal zajmuje telewizja, proponuje różnorakie wzorce socjalizacji, natomiast twórcy ambitnych fabuł serialowych próbują uczynić je głównym tematem, zakwestionować, poddać wnikliwej krytyce. Do współpracy zaprosiliśmy autorów, którzy na co dzień prowadzą badania dotyczące filmu, kultury, literatury, komunikacji, filozoficznych, pedagogicznych i antropologicznych wymiarów życia społecznego. Jedna trzecia tomu poświęcona została serialom polskim lub proponującym mniej lub bardziej dyskusyjną wizję polskości, jeśli zaś chodzi o pozostałe artykuły, przeważająca większość z nich analizuje produkcje amerykańskie. Dwa kierunki rozważań podjęte przez badaczy wysuwają się na pierwszy plan, mianowicie zainteresowanie budzą emocje wyzwalane przez telewizyjne reprezentacje kontrowersyjnych i konfliktogennych sytuacji społecznych, a także modelowanie serialowych protagonistów, zwłaszcza w odniesieniu do dominujących w danych społecznościach systemów aksjologicznych.

Z wypowiedzi wielu twórców seriali przebija pragnienie, by nie pozostawać w tyle za rzeczywistością i wyczerpująco ją diagnozować. Udziela się ono widowni, która nie jest jednak w stanie uniknąć ambiwalentnego stosunku do światów z telewizyjnych scenariuszy. Widzowie „z pewnym takim zakłopotaniem” oglądają wszak seriale, które ewidentnie za rzeczywistością nie nadążają, za to wpisują się w nostalgię za innymi, teoretycznie mniej skomplikowanymi czasami. Ambiwalencja jest zresztą charakterystyczną cechą wielu z omawianych w niniejszym tomie seriali. Otóż najczęściej nie są one w stanie uciec od stereotypu, który poddają krytycznemu oglądowi (tak dzieje się np. z ideą konsumpcjonizmu czy patologiczną wręcz seksualizacją życia codziennego). Ich tzw. wywrotowy potencjał słabnie

w zderzeniu z komercyjnymi regułami gry, telewizyjnymi formatami i schematami.

Ten ostatni czynnik wydaje się szczególnie istotny, wymusza bowiem niełatwy kompromis między epizodycznością i serializacją każdej rozciągniętej na wiele sezonów produkcji, a także między pozorami wiarygodności, jakie stwarza się w telewizyjnych programach fabularnych, koniecznością udramatyzowania danej historii i spełnienia oczekiwań na ogół rozleniwionej widowni, która preferuje określone gatunki i zarzuca oglądanie seriali, jeśli ich protagoniści nie wywołują odruchu identyfikacji. Michael Asimow pokpiwał niedawno z amerykańskich dramatów prawniczych, w których prawnikom „nie zależy na honorarium”, sprawy w błyskawicznym tempie trafiają na wokandę, „mowy końcowe trwają 60 sekund, a świadkowie w krzyżowym ogniu pytań przyznają się do popełnienia straszliwych zbrodni, i tym podobne niedorzeczności” (Asimow 2014: 13). Przypomniał też, że dopiero amerykański serial *Ally McBeal* (1997) zburzył reguły przewidywalnego gatunku, wykorzystując konwencję dramatu proceduralnego np. do poruszenia kwestii funkcjonowania płci w miejscu pracy. Duchowy bliźniak *legal drama*, serial detektywistyczny również potrafi zaskakiwać, zwłaszcza jeśli chodzi o potraktowanie postaci kobiecych i ich relacji z wciąż otwarcie mizoginicznym otoczeniem. Fascynującym (meta)komentarzem na temat tego aspektu gatunku jest serial *Upadek* (2013), niejako wieńczący dzieło rozpoczęte przez dziś już zapomniany, a wręcz brawurowy *Decoy* (1957) i kontynuowane w takich produkcjach, jak *The Gentle Touch* (1980), *Juliet Bravo* (1980) *Prime Suspect* (1991), *Podkomisarz Brenda Johnson* (2005), *The Killing* (2007) czy *The Chicago Code* (2011).

Skoro mowa o postaciach w serialach, centralnym problemem dla scenarzystów, którzy muszą sprostać wymogom pracodawców oraz docelowej widowni, są wyznawane przez nie wartości. Zdarzają się bohaterowie, którzy podważają stereotypy, wybierają nonkonformizm ale to wyjątki potwierdzające regułę. Na ogół postacie nie negują uświęconego porządku – wręcz petryfikują go w imię rozrywki. Estetyczne ukształtowanie niektórych protagonistów sprawia, że przestajemy się przejmować ich jałową potwornością (*Dexter*, *Hannibal*). Innymi słowy, nawet jeśli seriale hołubią odmieńców, to najczęściej po to, by umocnić łądy ugruntowane, hegemoniczne: te, które większość

widowni przyjmuje za oczywistość. W kontekście powyższych dywagacji nie może dziwić fakt, że seriale idealizują, przejastrawiają i mitologizują rzeczywistość, że „sprzedają” widzom bajkę dla (prawie) dorosłych. Problem w tym, że nawet eskapizm seriali nie jest w stanie zatuszować ich faktycznego wsparcia dla dominujących dyskursów i ideologii. Z drugiej strony, niektóre produkcje telewizyjne – i te „post-soap”, i te dawniejsze – można traktować nie tyle jako wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, ile zapis stanu ducha zantagonizowanych grup społecznych i skazanych na życie we wspólnocie jednostek, które muszą z realiami swojego położenia jakoś sobie poradzić.

Pośród cech charakteryzujących nową, a więc z założenia mniej reakcyjną telewizję Monika Bokiniec wymieniła „wielokrotność oglądania, stymulowan[ą] przez złożoność narracyjną i innowacyjność formalną, która wydaje się jednak spełniać rolę przede wszystkim instrumentalną: stanowi środek angażowania widzów, oddziałując tym samym jedynie pośrednio” (Bokiniec 2011: 113). Telewizja XXI wieku ma jej zdaniem „pełen zakres oferty, wysmakowanej jakościowo i artystycznie, odważniejszej obyczajowo, bardziej progresywnej społecznie” (tamże). Jednocześnie Bokiniec poddaje jednak w wątpliwość wywrotowy potencjał i pluralizm współczesnej oferty telewizyjnej i pyta o te formy „innego”, których komercyjna telewizja nadal się boi i unika: o grupy niedoreprezentowane, takie jak ludzie starsi, niepełnosprawni, a nade wszystko biedni. Pod tym względem większość seriali głównego nurtu nadal wydaje się miałka, skrojona tak, by nie urażać i nie zniechęcać – zniewolone formułą na własne życzenie, oferując komfort powtarzalności i przewidywalności.

Czy nowy serial rzeczywiście jest postpolityczny, postreligijny, postgenderowy? Wróćmy do przykładu bohaterki seriali kryminalnych. Czy naprawdę są już tak wyemancypowane, czy rzeczywiście żyją w świecie postpłciowym (Bokiniec 2011: 117)? Można byłoby argumentować na podstawie najchętniej oglądanych seriali amerykańskich, że ich producentom udało się doprowadzić do stworzenia nowych stereotypów postaci kobiecych (skwapliwie włączając je w ramy dobrze zakonserwowanych gatunków telewizyjnych). Na przykład jeśli pani detektyw skutecznie dowodzi policjantami, to musi mieć jakąś słabość czy odchylenie od normy psychicznej. Tak oto, niemal niepostrzeże-

nie, powtarzamy cykl odziedziczony po „charyzmatycznych” postaciach męskich. Podobnie bywa z rasą, etnicznością, tożsamościami klasowymi i płciowymi, seksualnością. Tokenizm nie jest pieśnią przeszłości: stał się wręcz „ogólnotelewizyjnym” tropem gatunkowym, skrzętnie odnotowywanym i wyszydzanym przez bardziej wymagającą widownię, lecz zdumiewająco trwałym. I chociaż wyłom już się dokonał (wspomniany *Upadek*, *Transparent*, *Black-ish* i kilkanaście innych produkcji z ostatnich lat), to prawdziwe życie wciąż rzadko gości w telewizji: nadal toczy się poza serialami i po serialach.

Bibliografia:

- Asimow Michael, 2014, „*Ally McBeal*” and Subjective Narration, w: *Law & Popular Culture: International Perspectives*, red. Michael Asimow, Kathryn Brown, David Ray, Newcastle upon Tyne, s. 11-23.
- Bokiniec Monika, 2011, *Serialowe emancypacje*, „Panoptikum”, nr 10, s. 109-122.

Wojciech Boryszewski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Od desperacji do symbolu. Ewolucja postaci kobiecych w serialu *Gotowe na wszystko*

Abstrakt:

Artykuł dotyczy przemiany głównych bohaterek w serialu *Gotowe na wszystko*. Analizie zostają poddane cztery bohaterki — Lynette, Susan, Gabrielle i Bree — i ich kreacje na przestrzeni całego serialu, oparte głównie na stereotypach. Porównując bohaterki w sezonie 1., 5. i 8. można zauważyć, że ulegają one znacznej transformacji, która przede wszystkim dotyczy uwolnienia się od ról narzuconych przez mężczyzn oraz stereotypów narzuconych przez społeczeństwo. W ten sposób serial pokazuje aktualną kondycję wielu amerykańskich kobiet, a jednocześnie streszcza historię feminizmu.

Słowa kluczowe:

Desperate Housewives, *Gotowe na wszystko*, seriale, postać kobieca, stereotyp, feminizm

Serial *Desperate Housewives* (dosłownie 'zdesperowane gospodynie domowe'), czyli w polskim tłumaczeniu *Gotowe na wszystko*, został wyprodukowany przez amerykańską stację ABC i miał aż osiem sezonów emitowanych w latach 2004-2012. Już od pierwszego odcinka produkcja stała się hitem telewizyjnym¹.

¹ Oglądalność 1. sezonu w Stanach Zjednoczonych przekroczyła 20 milionów, na świecie 120 milionów (Łupak, Zuchora 2011), a serial zdobył wiele prestiżowych nagród, między innymi Złoty Glob (Olsen, Morgan 2010: 333). Jak twierdzą autorzy artykułu *Zdesperowane, zbyt idealne*, sukces serialu wynika z wypełnienia luki w produkcjach telewizyjnych poprzez pokazywanie ignorowanych dotąd kobiet w średnim wieku. Dodają też, że *Gotowe na wszystko* są poniekąd kontynuacją serialu *Seks w wielkim mieście*, którego produkcja zakończyła się w roku 2004 (Łupak, Zuchora 2011). Do podobnego wniosku dochodzi Catherine Orenstein, która pisze: „Jeśli wczorajszy hit *Seks w wielkim mieście* był o samotnych kobietach, które za wszelką cenę chcą wyjść za mąż, o tyle obecny hit stacji ABC, *Gotowe na wszystko*, jest o mężatkach, którym byłoby lepiej bez mężów” (Orenstein 2005; tłumaczenie własne), a także Germaine Greer, która używa określenia „sex in the suburbs”/„seks na przedmieściach” (Greer 2005; tłumaczenie własne).

Popularność serialu wynika między innymi z połączenia kilku różnych gatunków telewizyjnych, z których na pierwszy plan wysuwają się komedia i dramat, stąd serial określany jest czasem mianem *dramedy*. Ponadto stanowi on telewizyjne odbicie wielu aktualnych problemów i zjawisk społecznych, widzianych z perspektywy kobiety. Nie dziwi więc fakt, że znaczna część fanek serialu identyfikuje się z którąś z bohaterek, o czym świadczy popularność gadżetów reklamowych związanych z serialem, takich, jak T-shirt lub kubek z napisem „I'm a Lynette”, „I'm a Bree” czy „I'm a Susan”. Przedimek nieokreślony *a* wskazuje na użycie imienia bohaterki jako pewnego symbolu lub zespołu cech, z którymi każdy — i to nie tylko kobiety — może się identyfikować. Są to więc postacie ikoniczne, a nawet archetypiczne².

Jednocześnie serial wzbudził bardzo skrajne emocje, zwłaszcza wśród środowisk konserwatywnych³ z powodu promowania rozwiązłości seksualnej, niewierności małżeńskiej i innych zachowań uważanych za nietradycyjne lub niestandardowe, takich, jak małżeństwa homoseksualne czy adopcja dzieci przez pary tej samej płci. Kontrowersje budził też wśród feministek ze względu na propagowanie postaw antyfeministycznych, o czym świadczy między innymi wypowiedź Jennifer Giroux z organizacji Women Influencing America w programie *Scarborough Country*, w której działaczka oskarża serial o deprecjonowanie kobiet i propagowanie nieprawidłowych zachowań (Olsen, Morgan 2010: 331).

W poniższej analizie zostanie porównany sposób sportretowania głównych bohaterek na przestrzeni całego serialu, głównie w 1., 2. i 3. sezonie. Sezon 1. jest niezbędny do analizy, ponieważ stanowi ekspozycję, jest najbardziej ze wszystkich

² Sposób kreowania postaci odwołuje się do istniejących w podświadomości zbiorowej typów osobowościowych, dzięki czemu widz może się z nimi identyfikować. Bohaterki można więc określić mianem *everywoman*. Tak jak bohater średniowiecznych moralitetów, od którego wywodzi się określenie *everyman*, tak i serialowe heroiny posiadają wiele cech uniwersalnych. Ponieważ serial traktuje głównie o kobietach i kobiecości, termin *everywoman* jest w tym wypadku bardziej adekwatny.

³ Serial został między innymi zbojkotowany przez organizację o nazwie the American Family Association (AFA) po ukazaniu się artykułu w *Advertising Age* o złamaniu wszystkich dziesięciu przykazań już w pierwszych ośmiu odcinkach serialu (Olsen, Morgan 2010: 331).

sezonów zdominowany przez stereotypy, i widz oglądający kolejne sezony patrzy na serialowe heroiny przez pryzmat tych początkowych odcinków. Sezon 5. jest interesujący z tego względu, że pokazuje postaci po upływie 5 lat od końca sezonu 4., co pozwala pokazać drastyczne różnice, jakie zachodzą w ich osobowościach i podejściu do życia. Z kolei sezon 8., jako finał całej serii, przedstawia ostateczne losy bohaterek, a także wizję ich przyszłości, co ma ogromny wpływ na interpretację serialu jako całości i jego ostateczną recepcję.

Analizując serial warto też pamiętać o tym, że niezależnie od ideologii, przesłania czy różnych interpretacji, jest on przede wszystkim produktem popkultury, który ma cele komercyjne, czyli zarabianie pieniędzy poprzez uzyskanie jak największej oglądalności i przyciągnięcie jak największej liczby widzów, a tym samym generowanie dochodów z reklam. Właśnie dlatego produkcję cechuje synkretyzm gatunkowy, jest to „połączenie kryminału, opery mydlanej, komedii i satyry społecznej z elementami seksu” (Łupak, Zuchora 2011), a w kreacji postaci opiera się na powszechnie znanych schematach.

Serial realizuje stereotypy na wielu płaszczyznach. Już sam tytuł, a także miejsce akcji, są nimi przesyczone. Tytuł odwołuje się bowiem do stereotypu gospodyni domowej. *Housewife* – według Oxford Advanced Learner's Dictionary – to „kobieta, która zostaje w domu by gotować, sprzątać, zajmować się dziećmi itd., podczas gdy mąż wychodzi do pracy”. Słownik Collins Cobuild Dictionary natomiast definiuje ją jako „mężatkę, która nie ma pracy zarobkowej, lecz opiekuje się domem i dziećmi”. Ta druga definicja sugeruje, że bycie gospodynią domową jest pewnego rodzaju pracą, choć wykonywaną nieodpłatnie. Jedna i druga definicja sprowadza rolę kobiety do zajmowania się ogniskiem domowym, co uważane jest za zgodne z tradycją. Co ciekawe, kobiety niechętnie używają słowa *housewife* w odniesieniu do siebie, nawet jeśli rzeczywiście są niepracującymi matkami zajmującymi się domem (Oldenburg 2004).

Twórcy serialu zmieniają jednak trochę wydźwięk tego słowa dodając do niego przymiotnik *desperate*, czyli ‘zdesperowany, zrozpaczony, doprowadzony do ostateczności’, przez co tytuł nabiera konotacji negatywnych. Warto w tym momencie wspomnieć o genezie tej nazwy. Gdy twórca serialu Marc Cherry oglądał z matką relację telewizyjną na temat Andrei Yates, która

utopiła pięcioro swoich dzieci na skutek depresji poporodowej, nie potrafił zrozumieć jej czynu, który jego matka wyjaśniła używając właśnie słowa *desperacja*⁴. Odtwórczyni jednej z głównych ról, Felicity Huffman, w wywiadzie zwróciła też uwagę na to, że określenie *desperate housewives* można rozumieć albo jako oksymoron, albo jako tautologię, w zależności od tego, jak postrzega się termin *housewife*; według niektórych desperacja przynależy do pola semantycznego słowa *housewife*, według innych bycie gospodynią domową wyklucza tego typu odczucia (Oldenburg 2004). Polskie tłumaczenie tytułu nie oddaje tego rodzaju dwuznaczności.

Miejsce akcji – przedmieścia fikcyjnego miasta Fairview w stanie Connecticut, ulica Wisteria Lane – również odnosi się do pewnego stereotypu. Peryferie funkcjonują bowiem w świadomości wielu Amerykanów jako obraz żywca wyjęty z reklamy telewizyjnej: białe płotki, równo przystrzyżone trawniki, schludne rabaty i żywopłoty, piękne i zadbane domy. Jest to widok przypominający Stepford, jak uważa Germaine Greer (2005). Wisteria Lane taki obraz przejawia, wszystko jest tu doskonalsze niż w rzeczywistości. Oczywiście stereotyp przedmieść nie dotyczy tylko strony wizualnej, ale również atmosfery, a nawet specyficznej mentalności mieszkańców, a w szczególności kobiet. Jednak jak pokazuje serial, życie na przedmieściach nie zawsze przypomina to z reklam telewizyjnych, czy okładek kolorowych czasopism. Wszystko jest tu doskonałe tylko na pozór, bowiem pod fasadą uporządkowanych ogródków i elegancko wykończonych domów kryją się ludzkie dramaty i tragedie, a na mieszkańców ulicy czyhają liczne niebezpieczeństwa, do czego nawiązuje nazwa ulicy: Wisteria – histeria (ang. *hysteria*).

Nazwa „Wisteria Lane” wskazuje na pewną nostalgię, idyllę, ale i histerię, a konotacje te wzmocnione są przez stronę estetyczną, która więcej zawdzięcza obrazom z Hollywood z lat 50., niż obrazom współczesnym. Ale, jak mogłaby powiedzieć Mary Alice w swej narracji, pozory mogą mylić. (Coward 2006: 35; tłumaczenie własne). *Gotowe na wszystko* dokonują „dekonstrukcji” głęboko zakorzonego w kulturze popularnej obrazu

⁴ Więcej o genezie serialu pisze między innym Karol Jachymek w artykule *Smak kobiety. Wyjaśniając Gotowe na wszystko* (Jachymek 2013: 107).

amerykańskich przedmieść, kreowanego za pośrednictwem wielu innych produkcji (Jachymek 2013: 109).

Serial zdominowany jest przez stereotypy przede wszystkim w sposobie kreowania głównych postaci: Lynette Scavo (Felicity Huffman), Susan Mayer (Teri Hatcher), Gabrielle Solis (Eva Longoria) i Bree van de Kamp (Marcia Cross)⁵. Już w ekspozycji, a więc na początku sezonu 1., widz zostaje poinformowany, że każda z nich jest inna i reprezentuje pewien określony typ. W otwierającej 1. odcinek scenie bohaterki zjawiają się na pogrzebie przyjaciółki, Mary Alice, która kilka dni wcześniej targnęła się na swoje życie. Owa samobójczyni jest narratorką serialu, komentuje wydarzenia fabularne, a nawet ujawnia nieznanym innym postaciom fakty. W scenie pogrzebowej opisuje przyniesione przez sąsiadki potrawy, które odzwierciedlają ich osobowość i usposobienie. Po obejrzeniu 1. odcinka wiadomo więc, że bohaterki serialu nie funkcjonują w nim jako oryginalne i niezależne kreacje, lecz jako typy odwołujące się do jednego lub kilku stereotypów kobiety.

Do takiego odbioru głównych postaci nawiązuje też czołówka serialu, która wykorzystuje kody kulturowe związane z różnymi typami kobiet i atrybutami kobiecości na przestrzeni wieków, takich, jak Adam i Ewa z obrazu Lukasa Cranacha Starszego, Nefertari ze starożytnego Egiptu, która miała dziewięć dzieci, pojawia się obraz *Portret małżonków Arnolfinich* piętnastowiecznego malarza Jana Van Eycka, obraz *American Gothic* Granta Wooda, *Pin Up Girl* Gila Elvgrena, plakat pro-

⁵ Oczywiście nie są to jedyne postaci kobiece, jakie pojawiają się w serialu, ale tylko one obecne są we wszystkich ośmiu sezonach i tylko one ewoluują na przestrzeni całego serialu. Inne bohaterki, choć nie mniej interesujące, są już całkowicie ukształtowane pod względem swej kobiecości i poczucia własnej wartości. Najlepszym przykładem jest Edie Brit (Nicolette Sheridan), „seryjna” rozwódka z bujnym życiem erotycznym, a jednocześnie przedsiębiorcza agentka nieruchomości. O ile postać ta jest niezwykle barwna i niejednokrotnie bywa źródłem komizmu, o tyle jej silna osobowość pozostawia twórcom serialu niewiele pola do popisu pod względem jej rozwoju. Zapewne z tego powodu zostaje uśmiercona w sezonie 5., choć przyczyną mógł być też konflikt aktorki z producentem (Łupak, Zuchora 2011). Z poniższej analizy zostaje też wykluczona Mary Alice Young (Brenda Lee Strong), która popełnia samobójstwo jeszcze przed związaniem akcji. Jako narratorka pełni ona bardzo ważną rolę w serialu, jednak jako postać przez cały czas nie bierze udziału w zdarzeniach fabularnych i ciężko w jej przypadku mówić o jakiegokolwiek ewolucji.

pagandowy *Am I proud* Dicka Williamsa, pojawiają się słynne puszki zupy Campbell Andy'ego Warhola. Niezależnie od stylu i epoki, przytoczone obrazy pokazują kobiety w stanie desperacji spowodowanej przez mężczyzn, i właśnie o tym przede wszystkim traktuje serial.

Portret kobiety w *Gotowych na wszystko* nie jest jednak statyczny i monotony. Jak pokaże poniższa analiza, wszystkie cztery bohaterki — Lynette, Susan, Gaby i Bree — ulegają na przestrzeni ośmiu sezonów ogromnej transformacji. Ewolucja bohaterek polega przede wszystkim na stopniowym uwalnianiu się od ról narzuconych przez społeczeństwo patriarchalne, a także na dostrzeżeniu własnych potrzeb (w tym seksualnych) i całkowitym przewartościowaniu priorytetów.

W sezonie 1. Lynette Scavo jest kobietą sukcesu, która mimo wysokiego stanowiska i dobrych zarobków rezygnuje z kariery zawodowej, by zająć się gromadką dzieci (ma ich czworo, w tym bliźniaki). Odzwierciedla pragnienia tych kobiet, które chciałyby podążyć taką właśnie ścieżką. Jeśli wierzyć badaniom przeprowadzonym w roku 2000 przez magazyn *Cosmopolitan*, ponad jedna trzecia kobiet chciałaby zrezygnować z pracy i zająć się domem (Dutton 2000: 164). Susan Mayer łączy w sobie co najmniej dwa stereotypy, rozwódki i samotnej matki. Do tego jest typem kobiety, która nie potrafi być sama, musi mieć u swego boku mężczyznę, który się nią zaopiekuje, przez co reprezentuje kobiety słabe i niesamodzielne. Ponadto jest bardzo niezdarą i prześladowuje ją pech, co sprawia, że przypomina raczej bohaterkę kreskówki niż postać fabularną. Z jednej strony jest to źródłem wielu komicznych sytuacji, ale z drugiej strony pokazuje życiową nieporadność bohaterki. Gabrielle Solis reprezentuje rozpieszczoną i piękną żonę bogacza (ang. *trophy wife*), która w początkowych odcinkach ma romans z nastolatkiem. Nie chce pracować, ani mieć dzieci, a brak uwagi ze strony męża rekompensuje sobie kochankiem i drogimi przedmiotami. Wydaje się więc być typem osoby bardzo powierzchownej i pustej, a jej priorytetem jest wzbudzanie zainteresowania mężczyzn. Gaby świadomie kreuje się na obiekt seksualny, co jest pozostałością po często rozpamiętywanej karierze modelki. Jednocześnie pani Solis odzwierciedla stereotypowy pogląd, że uroda nie idzie w parze z inteligencją, czego dowodzi wiele zachowań i wypowiedzi bohaterki. Jest też niezwykle znudzona, o czym świadczą

słowa skierowane do męża: „Czy wiesz, jaka dziś byłam znudzona? Byłam tak znudzona, że prawie posprzątałam dom” (*Ah, But Underneath*, tłumaczenie własne). Charakter Gaby doskonale oddaje jej rozmowa z ojcem Crowleyem:

Ojciec Crowley: Czy nie chcesz być dobrą osobą?

Gabrielle: Chcę tylko być szczęśliwa.

Ojciec Crowley: To odpowiedź samolubnego dziecka.

Gabrielle: Wiem (*Guilty*, tłumaczenie własne).

Bree van de Kamp jest chyba najbarwniejszą postacią serialu. Nazywana jest czasem „Marthą Stewart na sterydach”, ponieważ jest typem perfekcyjnej pani domu. Jest zawsze uśmiechnięta, wszystko robi sama, od pieczenia ciast po tapicerowanie mebli, z dbałością o każdy szczegół. Odzwierciedla stereotyp gospodyni domowej z reklam telewizyjnych z lat 50., o czym świadczy również jej sposób wystawiania się – jej język jest bardzo dystyngowany, formalny i wyrafinowany. Jednocześnie Bree nie potrafi okazywać uczuć, o czym świadczy chociażby jej reakcja na wiadomość, że jej mąż Rex chce rozwodu: „Bree szlochała cicho w łazience przez pięć minut, ale jej mąż nigdy się nie dowiedział. Bo kiedy Bree znów się pojawiła, była perfekcyjna” (*Pilot*, tłumaczenie własne).

Tak wygląda wizerunek bohaterek w oczach zewnętrznego obserwatora, a także – szczególnie na początkowym etapie emisji – widza. Warto zauważyć, że stereotypowe role bohaterek zostają dodatkowo podkreślone przez ich wygląd: Lynette jest zwykle nieumalowana, potargana i nie dba o ubiór, w przeciwieństwie do Gabrielle, która – jak przystało na byłą modelkę – nosi tylko drogie rzeczy od najlepszych projektantów, ma nienaganny makijaż i fryzurę. Susan ubiera się dość wyzywająco i nie stosownie do wieku, aby zwrócić na siebie uwagę mężczyzn. Bree natomiast to wielbicielka klasycznych ubiorów i pereł, a najbardziej charakterystyczne są jej rude, sztywne od lakieru włosy w stylu lat 50. Według autora *Smaku kobiety* wizualna strona postaci jest przejaskrawiona, czego skutkiem jest „ponowne umiejscowienie opisanych w produkcji bohaterek w klasycznym modelu telewizyjnej kobiecości, zbudowanym według tzw. męskiego spojrzenia” (Jachymek 2013: 110). Nie ulega jednak wątpliwości, że to właśnie wygląd – bardziej nawet niż sło-

wa i czyny bohaterek – mówi najwięcej na temat ich osobowości, stosunku do życia, mężczyzn i seksualności.

To, co widzimy w początkowych odcinkach jest jednak pewnego rodzaju maską, „domową antyutopią” (Orenstein 2005), a odsłanianie prawdy na przestrzeni kolejnych odcinków i sezonów przyczynia się do obalenia mitu na temat każdego ze stereotypów. Bohaterki czują się uwięzione w narzuconym przez los lub mężczyzn modelu, a ich działania zdeterminowane są chęcią pozbycia się tych ról. Okazuje się na przykład, że Lynette wcale nie jest tak szczęśliwa jako żona i matka, tęskni za życiem korporacyjnym, a do tego nie radzi sobie z dziećmi, uzależnia się od leków, a nawet ma myśli samobójcze. Kiedy podczas zakupów spotyka dawną koleżankę z firmy, a ta pyta ją „Czyż nie uwielbiasz być mamą?”, Lynette odpowiada „To najlepsza praca, jaką miałam” (*Ah, But Underneath*, tłumaczenie własne). Choć wypowiedź ta ma miejsce dopiero w 2. odcinku (wliczając pilot serialu), widz już wie, że słowa te są przesyczone ironią, zgorzknieniem i pewnym rozczarowaniem. Dzięki tego typu scenom postać Lynette obala mit⁶, że rola niepracującej matki jest wystarczająca do szczęścia i samorealizacji:

W kulturze amerykańskiej funkcjonuje powszechne przekonanie, że kobiety, które zostają w domu z dziećmi powinny czuć się spełnione. Media rzadko pokazują ogromny stres będący skutkiem ciągłego zajmowania się dziećmi (Morgan 2007: 115).

Nieszczęśliwa jest także Susan, która nie potrafi utrzymać przy sobie mężczyzny, a jako matka nastoletniej Julie jest zupełnie niewydolna. To córka opiekuje się nią, a nie odwrotnie, czego dowodem jest chociażby scena, w której Julia doradza matce, jak zdobyć Mike'a Delfino, przystojnego hydraulika:

Julie: Drogi pamiętniku, Mike nawet nie wie o moim istnieniu.

Susan: Zamknij się.

Julie: Jeśli chcesz się z nim umówić, musisz go zaprosić.

Susan: Ciągle mam nadzieję, że to on mnie zaprosi (*Ah, But Underneath*, tłumaczenie własne).

⁶ Jednym z często wspomnianych atutów serialu jest właśnie pokazywanie prawdziwego oblicza macierzyństwa: „Jest to obraz kobiety pracującej w domu w XXI wieku, daleki od domowych ideałów dawnych seriali, i nie jest to ładny obrazek” (Oldenburg 2004, tłumaczenie własne).

Gabrielle, mimo powierzchownej trzpiotowatości i nieodpowiedzialności, skrywa bolesną tajemnicę: jako dziecko była napastowana seksualnie przez ojczyma. Dodatkowo jest niešťczęśliwa w małżeństwie, czuje się zaniedbywana przez Carlosa, co popycha ją do romansu z siedemnastolatkiem. Bree natomiast, mimo idealnego wizerunku, nie potrafi porozumieć się ani z mężem, ani z dziećmi, które ją nienawidzą i okazują to przy każdej okazji. Bohaterka żyje w przekonaniu, że poniosła klęskę jako żona i matka. Mąż zdradza ją z prostytutką i oddaje się praktykom sadomasochistycznym, syn jest kłamcą, przestępcą i homoseksualistą, córka zaś nawiązuje romans z nauczycielem, a później zachodzi w ciążę z synem sąsiadki. W pewnym momencie presja wynikająca z chęci dopasowania rzeczywistości do idealnego modelu rodziny doprowadza Bree do alkoholizmu.

Role bohaterek znacznie się zmieniają na przestrzeni kolejnych sezonów. Jeśli porównamy postaci z 1., 5. i 8. serii, zobaczymy, że reprezentują czasem zupełnie inne typy i to właśnie ta naprzemiennosć ról sprawia, że serial jest niezwykle dynamiczny i nie nudzi widza. I tak Lynette w sezonie 5. wraca do roli kobiety pracującej i jednocześnie dbającej o dom – razem z mężem prowadzi restaurację – w serii 8. wraca do pracy w marketingu, dostaje bowiem kierownicze stanowisko w firmie w Nowym Jorku. Wygrywa też walkę z rakiem, co pozwala pokazać silną stronę jej osobowości. Susan w sezonie 5. jest co prawda po kolejnym rozwodzie i ma kolejne dziecko, ale radzi sobie znacznie lepiej w sensie ekonomicznym i pracuje zawodowo (jest nauczycielką). W sezonie 8. zostaje wdową, a potem babcią i również opuszcza Fairview. Gabrielle w sezonie 5. jest głową rodziny, ponieważ mąż Carlos jest niewidomy i nie może pracować. Do tego mają dwie córki, kobieta nie dba o wygląd, a nawet sprzedawała większość kreacji i kosztowności, żeby zapewnić byt rodzinie. Gaby doskonale odnajduje się w roli matki i zaciekle broni potomstwa, nawet używając przemocy fizycznej. Może nie jest jeszcze w pełni szczęśliwa, ale docenia to, co ma. Główna przemiana tej postaci dotyczy więc zmiany życiowych priorytetów. W sezonie 8. Gabrielle znów pracuje zawodowo. Carlos co prawda odzyskuje wzrok, ale dla odmiany ma problemy z alkoholem. Gaby wspiera męża, co pokazuje jej ogromną siłę i determinację. Na koniec sezonu Solisowie wyjeżdżają do Kalifornii, gdzie Gabrielle prowadzi własną firmę związaną z modą. Bree w sezonie

5., po wydaniu bestsellerowej książki kucharskiej, zakłada firmę cateringową i powoli zamienia się w odnoszącą sukcesy bizneswoman. Nadal stara się promować idealny wizerunek rodziny, ale jednocześnie ma więcej dystansu do siebie i bliskich. Ma lepsze stosunki z dziećmi, między innymi akceptuje homoseksualizm syna⁷. Na koniec sezonu 8. również wyprowadza się z Fairview, do Louisville, gdzie rozpoczyna karierę polityczną.

Jak widać, wizerunek każdej z bohaterek z początku i końca serialu jest zupełnie inny. Ponadto, każda z nich na koniec 8. sezonu wyprowadza się z Wisteria Lane, co można odczytać jako swoisty symbol ostatecznego uwolnienia się od stereotypów i społecznie narzuconych ról, przede wszystkim przez mężczyzn. Walka płci stanowi bardzo istotny aspekt serialu i bez wątpienia produkcja ta budzi bardzo skrajne emocje wśród feministek. Badacze nie są zgodni co do tego, czy promuje ona poglądy feministyczne, antyfeministyczne, czy może bardziej postfeministyczne. Gdyby wziąć pod uwagę tylko 1. sezon, serial można odebrać jako satyrę na cały ruch feministyczny. Kobiety z Wisteria Lane w 1. sezonie reprezentują bowiem całkowite podporządkowanie się mężczyznom i zamknięcie w narzuconych przez nich rolach, są w stu procentach bierne. Lynette rezygnuje z pracy i zostaje w domu, bo to mąż tak decyduje, uznając, że będzie to dla niej najlepsze: „Czemy nie rzucisz pracy? Dzieciom jest lepiej z matkami, które zostają w domu. To będzie dla ciebie dużo mniej stresujące” (*Pilot*). Susan w ogóle nie potrafi funkcjonować bez mężczyzny, jest niesamodzielna, a jej ciągłe przybieranie roli ofiary jest próbą zwrócenia na siebie uwagi mężczyzn. Gabrielle jest traktowana przedmiotowo. Carlos często wykorzystuje jej seksapil na spotkaniach biznesowych, a brak czasu rekompensuje jej drogimi świąteczkami. Bree natomiast żyje – jak to określił jej mąż Rex – niczym w re-

⁷ Relacja Bree z synem Andrew jest niezwykle burzliwa, a jej stosunek do jego orientacji seksualnej ewoluje od wyparcia i negacji do całkowitej akceptacji. Na początkowym etapie Bree potępia syna i wróży mu piekło po śmierci, a nawet wyrzuca go z domu. Wynika to z jej głębokiej religijności — kobieta obawia się, że nie spotka syna w niebie (Olsen, Morgan 2010: 334), ale również z poczucia własnej porażki w roli matki. Żeby zaakceptować syna, Bree musi zrozumieć, że nie wszystko w jej życiu musi być uporządkowane i zaplanowane. Jednocześnie relacja Bree z Andrew stanowi bardzo istotny aspekt edukacyjny serialu, jest swoistą lekcją tolerancji.

klamie proszku do prania. Wszystkie jej działania są podporządkowane kreowaniu wizerunku idealnej amerykańskiej rodziny i mimo problemów małżeńskich zostaje z Rexem aż do jego tragicznej śmierci, gdyż rozwód oznaczałby porażkę w oczach sąsiadów.

Pierwszy sezon serialu pokazuje więc bohaterki, które są całkowitym przeciwieństwem postaci z takich seriali jak *Seks w wielkim mieście*, w którym kobiety odnoszą sukcesy, są niezależne oraz świadome swojej kobiecości i seksualności. Warto w tym miejscu zauważyć, że tak naprawdę żadna z bohaterek (z wyjątkiem Edie Brit) w 1. sezonie *Gotowych na wszystko* nie czerpie radości z seksu, wbrew seksualnym konotacjom, jakie może wywoływać słowo *desperate*. Lynette najczęściej jest zbyt zmęczona opieką nad dziećmi i kiedy mąż proponuje jej stosunek, jest niechętna, a czasem wręcz zasypia. Susan przez długi czas w ogóle nie ma partnera. Gabrielle używa intymności jako karty przetargowej w sporach z mężem, a romans z siedemnastoletnim Johnem wynika raczej z chęci zranienia Carlosa, niż radości z samego seksu. Bree natomiast jest zbyt spięta, by się nim cieszyć. W jednej ze scen Bree umawia się z mężem w motelu i w trakcie stosunku nie może się skupić, gdyż leżące na stoliku nocnym burrito za chwilę spadnie na dywan. Wizja trudnej do wywabienia plamy jest dla niej na tyle przerażająca, że decyduje się przerwać akt seksualny. Jest też najbardziej pruderyjna ze wszystkich postaci i najmniej doświadczona w sprawach seksu, dopiero w 3. sezonie doświadcza pierwszego w życiu orgazmu, który interpretuje jako objaw choroby i udaje się do lekarza.

Na przestrzeni całego serialu bohaterki uczą się swojej seksualności, a także niezależności od mężczyzn. Z sezonu na sezon pokazują oblicza coraz bardziej odmienne od zaprezentowanych w 1. serii stereotypów⁸. Przede wszystkim, bohaterki ukazane w ostatnich odcinkach nie są już „zdesperowane”, w żadnym znaczeniu tego słowa. W ostatecznym rozrachunku *Gotowe na wszystko* są więc serialem jak najbardziej feministycznym, apoteozą kobiecej siły i mądrości. Ponieważ serial pokazuje sposób postrzegania kobiet i ich ról na przestrzeni lat,

⁸ Paradoksalnie, ewolucja bohaterek i ich uwolnienie się od stereotypowych ról przyczyniło się do spadku popularności serialu (Łupak, Zuchora 2011).

można uznać, że streszcza historię feminizmu, co podkreśla już czołówka produkcji. Catherine Orenstein pisze:

Nawet kiedy marnieją na swej uwstecznionej uliczce, kobiety z Wisteria Lane obrazują historię ostatnich pięćdziesięciu lat – feminizm, rewolucja seksualna, usilne próby połączenia życia rodzinnego z karierą, nawet wpływ Marthy Stewart (Orenstein 2005, tłumaczenie własne).

Poniekąd, jak twierdzi Carol Morgan, serial jest „metaforą kryzysu tożsamości, jakiego doświadcza wiele współczesnych kobiet” (Morgan 2007: 112, tłumaczenie własne), co wyjaśnia, dlaczego tak wiele osób utożsamia się z jego bohaterkami. Jednocześnie produkcja ta staje się pewnego rodzaju satyrą na inne seriale o gospodyniach domowych, w których kobiety doskonale radzą sobie z łączeniem kariery z prowadzeniem domu i wychowywaniem dzieci. *Gotowe na wszystko* pokazują, zwłaszcza na przykładzie Lynette, że nie jest to takie proste. Serial spełnia więc ważną funkcję edukacyjną pokazując kobietom ich wartość w społeczeństwie, a także pokazując, że nie istnieje ktoś taki, jak „perfekcyjna pani domu”.

Bibliografia:

- „Ah, But Underneath”, *Desperate Housewives Episode Scripts*,
http://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=desperate-housewives&episode=s01e02
[dostęp: 09.07.2014].
- Coward Rosalind, 2006, *Still desperate: Popular television and the female Zeitgeist*, w: *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*, red. Janet McCabe, Kim Akass, London – New York, s. 31-41.
- Dutton Judy, 2000, *Meet the New Housewife Wannabes*, „Cosmopolitan” czerwiec, s. 164-167.
- Greer Germaine, 2005, *Haunted by the ghost of Martha Stewart*,
<http://www.theguardian.com/media/2005/jan/03/television.artsfeatures> [dostęp: 10.07.2014].
- Guilty*, *Desperate Housewives Episode Scripts*,
http://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=desperate-housewives&episode=s01e08
[dostęp: 09.07.2014].
- Jachymek Karol, 2013, *Smak kobiety. Wyjaśniając „Gotowe na wszystko”*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewi-*

- zji, red. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska, Gdańsk, s. 105-120.
- Morgan Carol, 2007, *Gender Role Identity Crisis on Wisteria Lane: Desperate Housewives as a Metaphor for the Modern Day Woman*, „The Florida Communication Journal”, XXXIV, 2, s. 112-118.
- Łupak Sebastian, Zuchora Anita, 2011, *Zdesperowane, zbyt idealne*, „Wprost”, nr 34 (1489), <http://www.wprost.pl/ar/258267/-Zdesperowane-zbyt-idealne> [dostęp: 09.07.2014].
- Oldenburg Ann, 2004, *From domestic to desperate*, *USATODAY.com*, http://usatoday30.usatoday.com/life/television/news/2004-09-30-housewives-main_x.htm [dostęp: 05.05.2014].
- Olsen Richard K., Morgan Julie W., 2010, *Desperate for Redemption? Desperate Housewives as Redemptive Media*, „The Journal of Popular Culture”, Vol. 43, No. 2., s. 330–347.
- Orenstein Catherine, 2005, *Housewife Wars. The cultural conversation behind the hedges of Wisteria Lane*, „Ms. Magazine”, <http://www.msmagazine.com/spring2005/housewifewars.asp> [dostęp: 10.05.2014].
- Pilot, Desperate Housewives Episode Scripts*, http://www.springfield-springfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=desperate-housewives&episode=s01e01 [dostęp: 09.07.2014].

Sonia Caputa

Uniwersytet Śląski

Stereotyp Amerykanów polskiego pochodzenia w serialach amerykańskich końca XX i początku XXI wieku

Abstrakt:

Negatywny stereotyp Polaków i Amerykanów polskiego pochodzenia zdominował amerykańskie produkcje filmowe od lat 50. aż po lata 90. XX wieku. Czy scenarzyści amerykańskich seriali telewizyjnych równie chętnie kreślą zabarwione stereotypowo postaci Amerykanów polskiego pochodzenia, ukazując potomków Polaków w Stanach Zjednoczonych jako zdegenerowanych wieśniaków, agresywnych pijaczków i, owszem, urodziwych, ale także mało inteligentnych robotników czy też coraz częściej odchodzi się od przedstawiania polsko-amerykańskiej grupy etnicznej jako prymitywnych podludzi? Odpowiadając na powyższe pytanie autorka stara się ukazać, jaki obraz Amerykanek polskiego pochodzenia wyłania się z amerykańskich seriali komediowych na przykładzie *Dwóch splekanych dziewczyn* i *Rozpalić Cleveland*, które zostały wyprodukowane na początku XXI wieku w Stanach Zjednoczonych.

Słowa kluczowe:

Amerykanie pochodzenia polskiego, *Dwie splekane dziewczyny*, *Rozpalić Cleveland*, *Banacek*, stereotypy

Zgodnie z badaniami socjologicznymi przeprowadzonymi w ciągu ostatnich trzydziestu lat, między innymi przez Andrzeja Kapiszewskiego (1987), Paula Wróbla (1989), Hieronima Kubiaka (1988) i Aleksandra Posern-Zielińskiego (1982), w świadomości społeczeństwa amerykańskiego funkcjonuje negatywny stereotyp polskiej grupy etnicznej. Dowodem na istnienie błędnych wyobrażeń o Polakach, polskich Amerykanach czy wreszcie Amerykanach polskiego pochodzenia są tak zwane „Polish jokes,” które ukazują polskich potomków w Stanach Zjednoczonych w zdecydowanie pejoratywnym i ubliżającym im świetle.

Celem niniejszego artykułu nie jest analiza kształtowania się stereotypów etnicznych, warto jednak wspomnieć, że funkcjonowanie takich negatywnie zabarwionych wizerunków Polaków w Ameryce sięga aż końca wieku XVIII, kiedy to, jak wyjaśnia Andrzej Kapiszewski, „długi okres europejskich imigracji spowodował następnie podzielenie imigrantów na starych i nowych” (Kapiszewski 1978: 78). Jednakże, jak dodaje Kapiszewski, podział ten nie tylko odzwierciedlał kryterium czasu przybycia imigrantów do Ameryki, ale ukazywał także ich odmienny status społeczny. Nie jest bowiem tajemnicą, że pierwsze fale emigracji polskiej do Stanów Zjednoczonych zdominowane były przez Polaków pochodzenia chłopskiego, co miało później istotny wpływ na formowanie się negatywnych stereotypów, ponieważ termin „chłop” kojarzony był w Stanach Zjednoczonych przede wszystkim z najniższą klasą społeczną (por. Kapiszewski 1978: 79). Pierwsza polska osada o nazwie Panna Maria została przecież założona przez księdza Leopolda Moczygembę w 1854 roku, a trzon tej osady stanowili śląscy chłopci, o czym szerzej pisze Andrzej Brożek w swojej publikacji pt. *Ślązacy w Teksasie* (ciekawostką jest z pewnością to, że nawet do dnia dzisiejszego starsi mieszkańcy tej wsi mówią dobrze zachowaną gwarą śląską) (Fijałkowski 1978: 74).

Swoiste apogeum polskiej, chłopskiej emigracji przypadło jednak na koniec XIX i początek XX wieku, kiedy to reprezentanci tak zwanej Nowej czy Wielkiej Emigracji przybywali do Stanów Zjednoczonych na masową skalę głównie w celach zarobkowych. William Thomas i Florian Znaniecki podkreślają w swoim monumentalnym dziele pt. *Chłop polski w Europie i Ameryce* (1976) specyficzny charakter tej emigracji: chłop polski zakładał szybkie pomnożenie majątku w Ameryce, a następnie powrót do ojczyzny i poprawienie swojego statusu ekonomicznego w starym kraju, bowiem nie chciał pogodzić się z myślą, że do ojczyzny nigdy nie wróci. To właśnie w latach 1880-1913 zaczął powstawać w świadomości Amerykanów stereotyp Polaków, podobny początkowo do stereotypu Słowian czy Włochów, z biegiem czasu wykazujący bardziej odrębne charakterystyki. Biorąc pod uwagę fakt, że większość polskich chłopów z przełomu wieków była analfabetami, dosyć szybko wykształcił się stereotyp Amerykanów polskiego pochodzenia jako „relatywnie sztucznych, zadowolonych z siebie i intelektualnych twórców, którym

ciężka praca fizyczna zastępuje brak zdolności umysłowych” (Kapiszewski 1978: 79).

W literaturze socjologicznej poświęconej wnikliwym analizom polskiej grupy etnicznej w Ameryce badacze często przedstawiają szereg stereotypowych cech przypisanych reprezentantom Polonii amerykańskiej (zarówno tej starej, jak i nowej, przybyłej do Stanów Zjednoczonych po II wojnie światowej). Cechy te zostały wyodrębnione na podstawie przeprowadzonych przez nich badań i, w rezultacie, okazuje się, że do najczęściej spotykanych określeń polskich Amerykanów należą: „ignoranci, brutale, plugawi – hołota i wyrzutki europejskich narodów,” „zwierzęta,” „głupi z wyglądu,” „chciwi ziemi i pieniędzy, sknerzy i uparci,” „nosiciele zarazków, armia bakterii, która mogłaby zarazić zdrowych Amerykanów,” „nieszczęśliwi, zrozpaczeni, żałośnie wyglądający ludzie,” oraz „tłum na wpół barbarzyńców” (cyt. za Kapiszewski 1978: 79).

Podobne wnioski wysnuła ze swoich badań socjologicznych Emily Blach, która z kolei dosyć dobitnie podkreśliła, że Słowianie, a w szczególności Polacy, mają dużą słabość do alkoholu. Blach stwierdza, że

Polacy upijają się do nieprzytomności, nie wiedzą jak się dobrze bawić bez spożywania napojów wysokowych i jak okazać życzliwość innym ludziom bez zmuszania ich do picia alkoholu razem z nimi (cyt. za Golab 1980: 140).

Oprócz tego Blach także zauważa, że Polacy zdobyli niechlubną sławę alkoholowych liderów jeśli chodzi o ilość spożywanych trunków. Co ciekawe, nie można określać Polaków mianem alkoholików (według badaczki jest to dosyć łagodne określenie zarezerwowane głównie dla Amerykanów pochodzenia irlandzkiego). Polscy Amerykanie w oczach Emily Blach jawią się jako „pijacy najgorszego gatunku, którzy oddają się ‘spazmatycznemu’ picciu na umór” (cyt. za Golab 1980: 154).

Wypaczony obraz życia Polonii Amerykańskiej uległ nieznamacznemu ociepleniu po II wojnie światowej z racji historycznych wydarzeń, jednak, jak dowodzą badania przeprowadzone przez Bernarda Berelsona i Patricję Salter, nadal utrzymywał się w świadomości narodu amerykańskiego obraz prymitywnych i zacofanych Polaków mających skłonność do kradzieży (por. Kapiszewski 1978: 79). Interesujące jest to, że w latach 70. XX

wieku księży z polonijnego Seminarium i College'u w Orchard Lake przeprowadzili badania autostereotypu wśród polskich księży i parafian archidiecezji w Detroit, sprawdzając, czy potomkowie Polaków w Stanach Zjednoczonych mają tak niskie poczucie własnej wartości i samooceny, czy też wadliwa optyka dominujących wzorów kultury pozbawia potomków Polaków możliwości weryfikacji błędnych wyobrażeń, a naród amerykański wiedzy o etnicznej, polskiej społeczności. Badania te poświęcone były wyobrażeniom o Amerykanach polskiego pochodzenia, a badacze skupili się w nich głównie na analizie systemu wartości polskiej grupy etnicznej. Wyniki ich dociekań były dosyć zaskakujące, bowiem, zdaniem respondentów, „Polacy przywiązują dużą wagę do ideałów demokracji i wolności,” „są ciężko pracującymi ludźmi, mogącymi wnieść, i wnoszącymi, poważny wkład do amerykańskiego przemysłu, handlu i rolnictwa,” „wyróżniają się utrzymywaniem przyjaźni i siły polskiej rodziny” (cyt. za Kapiszewski 1978: 83), i są ludźmi głęboko religijnymi. Zatem jedną z możliwości zmiany negatywnych stereotypów w obiegu amerykańskiej opinii jest edukacja nie tylko narodu amerykańskiego, ale także środowisk polonijnych w Stanach Zjednoczonych, ponieważ główną konkluzją księży było stwierdzenie, iż „Polonia cierpi z powodu fragmentarycznej wiedzy o sobie i potrzebuje większego i bardziej zunifikowanego samorozumienia, jeżeli ma przetrwać” (Kapiszewski 1978: 83).

Nawet w 1988 roku Thomas Napierkowski, historyk, literaturoznawca i badacz życia polonijnego w Stanach Zjednoczonych, nawoływał w jednym ze swoich esejów do tego, że

nadszedł czas, by Polonia amerykańska poważnie prześledziła sposób, w jaki przedstawiana jest społeczeństwu amerykańskiemu [ponieważ] sytuacja Amerykanów polskiego pochodzenia jest gorsza niż czarnych Amerykanów (Napierkowski 1988: 582).

Napierkowski nadmienia, iż „poza nielicznymi wyjątkami, obraz życia Polonii w środkach masowego przekazu jest równie zniekształcony, [a] ogólna wiedza o Polakach i Polonii jest tak skąpa, że nie ma nadziei, by społeczeństwo amerykańskie samo z siebie zmieniło swe przekonania; mało wie o własnym dziedzictwie także młode pokolenie polonijne i dlatego również ono jest łatwo dezinformowane” (Napierkowski 1988: 582).

Gdyby prześledzić amerykańskie produkcje filmowe poczynając od lat 30. a skończywszy na wczesnych latach 80. XX wieku, można dojść do wniosku, że ten sam negatywny stereotyp Polaków w Ameryce jest w nich powielany. Udowodniła to zresztą Caroline Golab, która zaobserwowała, że obraz Polonii przedstawiony w takich filmach, jak *Czarna Furia (Black Fury)* z 1935 roku, *Dzwonić Northside (Call Northside)* z 1948 r., *Anna Lucasta* z 1949 r., *Złotoręki* (z 1956 roku sfilmowany na podstawie książki *The Man with the Golden Arm* Nelsona Algreña, który nie stronił od ukazywania w swoich powieściach Polaków jako narkomanów, hazardzistów, wyrzutków i kretynów); jak i w słynnym *Tramwaju zwanym pożądaniem* z roku 1951 z niezapomnianą rolą Marlona Brando jako ekshibicjonistycznego i zwierzęcego Stanleya Kowalskiego, a także w filmach z lat 70., na przykład *Niebieskie kołnierzyki (Blue Collars)*, z 1978 roku), *Łowca jeleni (Deer Hunter)*, z 1978), *Test królika (Rabbit Test)*, z 1978); – podkreślając raz jeszcze – obraz Polonii w tych wszystkich produkcjach filmowych w drastyczny sposób wypacza rzeczywistość.

Golab konkluduje, że ze wszystkich wyżej wymienionych amerykańskich filmach wyłania się obraz polskiego Amerykanina, który jest nie tyle mało inteligentny, ale przede wszystkim „brudny, prymitywny, zwyrodniały, człekokształtny, ograniczony, naiwny, chamski, gburowaty i nieokrzesany” (Golab 1980: 143-148). Oprócz analizy filmów z udziałem polskich lub polsko-amerykańskich bohaterów przeprowadzonej przez Caroline Golab, warto wspomnieć także o obserwacjach Johna Bukowczyka, który przyjrzał się bliżej dwóm amerykańskim produkcjom z lat 90.: szalenie popularnemu niegdyś filmowi pt. *Big Lebowski* w reżyserii braci Coen z 1998 roku i produkcji Theresy Connelly *Ślub po polsku (Polish Wedding)* z tego samego roku. Bukowczyk stwierdza, że o ile na pierwszy rzut oka *Big Lebowski* został skonstruowany na bazie jednego wielkiego stereotypu polskiego Amerykanina, tak naprawdę film ten „szydzi ze stereotypów i staje się ich parodią” (Bukowczyk 2002: 217). Nie można natomiast powiedzieć tego samego na temat filmu Theresy Connelly, który owszem, niweluje czy nawet modyfikuje negatywny stereotyp polskiej kobiety zazwyczaj ukazanej w filmach jako umęczona i pozbawiona życia babcia z chustą na głowie, wzmacnia natomiast stereotyp seksualnie wyzwolonej Amerykanki pol-

skiego pochodzenia, której zachowanie, zaloty i organizowane nocne eskapady w celu spotkania się z kochankami bardziej przypominają zachowanie kobiety lekkich obyczajów albo nimfomanki, która nie jest w stanie powstrzymać swoich żądz.

W tym kontekście pojawia się pytanie, czy producenci i scenarzyści amerykańskich seriali telewizyjnych równie chętnie kreślą zabarwione stereotypowo postaci Amerykanów polskiego pochodzenia, ukazując potomków Polaków w Stanach Zjednoczonych jako zdegenerowanych wieśniaków, agresywnych pijacków i, owszem, urodziwych, ale także mało inteligentnych lub wręcz zacofanych robotników, czy też coraz częściej odchodzi się od przedstawiania polsko-amerykańskiej grupy etnicznej jako prymitywnych podludzi niezdolnych do zamekrykanizowania się. Biorąc pod uwagę amerykańskie seriale komediowe z lat 70. (takie, jak *All in the Family*, *Barney Miller* czy *Laverne and Shirley*) trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Johna Bukowczyka, że były to seriale, w których aż piętrzyło się od antypolskich żartów. Mimo tego, że zdarzały się sporadyczne, pozytywne sytuacje z polsko-amerykańskimi bohaterami, ogólnie rzecz biorąc „obrazy polskich Amerykanów były głównie niepocholebne, negatywne a nawet rasistowskie” (Bukowczyk: 2002: 212).

Wyjątek stanowi serial o amerykańskim detektywie mającym polskie korzenie, Tomaszu Banacku (w jego rolę wcielił się George Peppard), który był emitowany w Stanach Zjednoczonych w latach 1972-1974 przez stację NBC. Pomimo iż że serial ten nie bił rekordów popularności, został doceniony przez członków Polsko-Amerykańskiego Kongresu, który nagroził twórców serialu za przedstawienie w nim pozytywnego wizerunku polskiego Amerykanina. Banacek sprawnie rozwiązywał zagadki kryminalne w Bostonie, a jego znakiem rozpoznawalnym stały się rzekomo polskie przysłowia, które główny bohater zawsze wypowiadał pod koniec każdego odcinka. Widzowie mieli szansę zaczerpnąć mądrości z takich „polskich” przysłów, jak: „nawet dwanaście dobrych koni i srebrnych świeczników nie ochroni Białegostoku przed zamiecią śnieżną”, „łatwiej jest pajakowi złapać muchę niż musze złapać konia” lub „kaczka

z trzema skrzydłami i bochenek chleba jest bratem dla indyka”¹. Oczywiście trudno nie zauważyć, że przysłowia te są zupełnie pozbawione sensu, a zostały uwzględnione w scenariuszu prawdopodobnie dlatego, aby wprowadzić trochę „etnicznej pikanterii” do serialu, lub podkreślić polskie korzenie Banacka i jego zamyślenie do polskich tradycji.

W latach 90. XX wieku, jak i na początku XXI wieku pojawiło się w Stanach Zjednoczonych kilka produkcji telewizyjnych, które mogą rzucić nowe światło na funkcjonowanie negatywnego stereotypu Amerykanów polskiego pochodzenia lub mogą doprowadzić do jego modyfikacji. Są to dwa seriale komediowe, pierwszy z nich to *Dwie splekane dziewczyny*² (*2 Broke Girls*) nadawany przez stację CBS od 2011 roku oraz *Rozpalić Cleveland*³ (*Hot in Cleveland*), serial, który już 5. sezon rozbawia amerykańską widownię, a emituje go stacja TV Land.

¹ Banacek stara się wyjaśniać zdezorientowanym interlokutorom prawdziwość i uniwersalność „polskich” przysłów. W 1. odcinku 1. serii serialu stwierdza, że „jest takie polskie przysłowie, które mówi, że jeśli nie jesteś pewien czy jest to barszcz czy nie, mogą to być równie dobrze sieroty pracujące w kopalniach,” po czym skrupulatnie wyjaśnia, że przysłowie to oznacza, że „to, co jest ci nieznane może cię bardzo skrzywdzić.” Innym przykładem może być przysłowie, które pojawiło się w odcinku 2. tej samej serii. Banacek cytuje „przeczytaj książki w całej bibliotece synu, a ser nadal będzie śmierdzieć po czterech dniach,” a następnie wyjaśnia „nieważne jak dużo wiesz, prawa natury są prawami natury”. Więcej pozornie polskich sentencji można znaleźć na stronie <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv265.html>

² *Dwie splekane dziewczyny* to amerykański sitcom ukazujący losy dwóch przyjaciółek Max Black (w tej roli występuje Kat Dennings) i Caroline Chunning (w jej rolę wcieliła się Beth Behrs), które dążą do osiągnięcia sukcesu materialnego otwierając małą ciastkarnię. Bohaterki rozpoczynają sprzedaż własnych, domowych wypieków (amerykańskich babeczek/*cupcakes*) i przeżywają różne rozterki, zarówno sercowe, jak i te bardziej przyziemne, związane z finansami. Max i Caroline mają trudności z utrzymaniem się i pracują jednocześnie jako kelnerki w restauracji w Brooklynie.

³ *Rozpalić Cleveland* przedstawia losy trzech przyjaciółek: Melanie Moretti (grana przez Velerie Bertinelli), Victorii Chase (w jej rolę wcieliła się Wendie Malick) i Joy Scroggs (jej postać gra Jane Leeves), których samolot przymusowo ląduje w Cleveland, w stanie Ohio. Po kilku godzinach pobytu w urokliwym miasteczku bohaterki postanawiają zrewolucjonizować swoje życie i osiąść na stałe w Cleveland, w którym miejscowa społeczność nie ma obsesji na punkcie pięknego wyglądu, operacji plastycznych czy bogactwa (w odróżnieniu do Los Angeles, z którego pochodzą). Melanie, Victoria i Joy postanawiają zamieszkać w domu, w którym rolę zarządcy od ponad pięćdziesięciu lat pełni pyskata Elka Ostrovsky (Betty White).

Jedną z głównych bohaterek *Dwóch splekanych dziewczyn* jest Sophie Kaczynski, grana przez seksbombę rynku filmowego w Stanach Zjednoczonych, Jennifer Coolidge. Sophie Kaczynski jest dojrzałą kobietą o ponętnych kształtach, która zawsze kipi seksapilem i eksponuje swoje wdzięki na wszystkie możliwe sposoby, do tego stopnia, że tytułowe dwie splekane dziewczyny, czyli Max i Caroline, myślą ją z właścicielką domu publicznego. Sophie jest także amerykańską bizneswoman, prowadzi firmę sprzątającą o nazwie *Wybór Zofii* (aluzja do powieści Williama Styrona ukazującej losy polskiej imigrantki Zofii i jej porywczego kochanka jest w tym momencie oczywista) i, co najważniejsze, Sophie posiada polskie korzenie. Skądinąd bohaterka serialu wielokrotnie podkreśla fakt, że urodziła się i wychowała w Polsce. W jednym z odcinków 1. serii stwierdza na przykład, że odwiedziła nawet Warszawę – „miasto szczurów i alfonsów” (odc. 14., sezon 1.). Innym razem wspomina o tym, jak brała udział w ekstremalnej walce także w stolicy Polski; Sophie opowiada, że „rzucili wielką bryłę sera do koryta i wieśniaczki się na to zleciały” (odc. 15., sezon 2.).

Wsluchując się w opowieści o codziennym życiu w kraju rodzinnym Sophie można odnieść nieodparte wrażenie, że bohaterka może mieć także korzenie chłopskie. Wydaje się, że scenarzyści serialu bardzo mocno krytykują polskich Amerykanów i ich kraj pochodzenia szydząc z polskiego zacofania i biedy (np. gdy Sophie znajduje się w szpitalu mówi: „to nie tak, jak w szpitalach w Polsce, światło działa” (odc. 15., sezon 1.), śmieją się także z rzekomo polskich zabobonów, bowiem Sophie przeraźliwie boi się klątw i przesądów, a w jednym z odcinków wyjaśnia, że „w Polsce wierzy się, że po czyjeś śmierci dana osoba odradza się jako kot,” na co druga serialowa postać, Caroline, odpowiada: „czy tylko dla mnie Polska brzmi jak dom wariatów?” (odc. 15., sezon 2.).

Obraz Amerykanki polskiego pochodzenia, upowszechniany przez serial *Dwie splekane dziewczyny*, jest z pewnością silnie zabarwiony uprzedzeniami etnicznymi, nie tylko wobec Polaków, ale także innych grup etnicznych. Bezpośrednia Sophie w jednym z dialogów nawiązuje do swoich sąsiadów, polskich Cyganów, którzy byli jasnowidzami, a „nie potrafili nawet przewidzieć tego, że zginą w pożarze stodoły” (odc. 15, sezon 2.). Innym razem bohaterka wyjaśnia, że w życiu kieruje się prostą

zasadą: „nigdy nie pije wody z tej samej studni, co Cyganie” (odc. 8, sezon 2), a przy jeszcze innej okazji wyznaje, że „czarnoskórzy ludzie ją rozśmieszają i żałuje, że w Polsce nie było ich tak wielu” (odc. 16., sezon 1.).

Większość zabawnych sytuacji w serialu, które bezpośrednio dotyczą Sophie Kaczynski, związanych jest z jej wręcz nieograniczonym popędem seksualnym. Bohaterka obsesyjnie myśli o seksie i tak, jak Tennessee Williams opisywał Stanleya Kowalskiego, w podobny sposób można opisać Sophie, bowiem „mężczyzn ocenia [ona] jednym spojrzeniem – klasyfikuje ich seksualnie, przez głowę przelatują jej wizje zuchwałe – i to determinuje [jej] reakcje i sposób, w jaki się do [mężczyzn] uśmiecha” (Williams 1947: 1805). Pomimo tego, że bohaterka szuka mężczyzny swojego życia wśród reprezentantów Polonii amerykańskiej (raz wyznaje: „jestem gotowa na chodzenie na randki, w polskim klubie są tacy przystojni chłopcy! Jeden z nich jest tak przystojny i bogaty, że można nawet przeoczyć wózek inwalidzki” (odc. 21, sezon 1.)), to obiektem jej westchnień zostaje prymitywny seksmaniak Oleg (w tę rolę wcielił się Jonathan Kite), kucharz w restauracji, w której pracują Max i Caroline.

Oleg ma korzenie ukraińskie, łamany akcent i stroje wycięte niczym z żurnali mody z wczesnych lat 80. Sophie rzekomo odnajduje w Olegu bratnią duszę, ale wydaje się, że ich związek opiera się głównie na seksualnych igraszkach, którym oddają się zawsze i wszędzie, nie mając sobie nic więcej do zaoferowania niż własne ciała. Swoje zachowanie bohaterka częściowo usprawiedliwia tym, że w jej kraju pochodzenia takie praktyki nie budzą zdziwienia, a rozwiązłość czy zdrada jest powszechnie akceptowana. W jednym z odcinków serialu Sophie wyjaśnia, że w Polsce słowa przysięgi małżeńskiej brzmią: „Czy bierzesz sobie tę kobietę za żonę? A może jeszcze jakieś?” (odc. 12., sezon 3.). W momencie, gdy przyjaciółki Sophie zaczynają dociekać, czy jest ona równie mocno zaangażowana w związek, jak jej „ukraiński” kochanek, bohaterka odpowiada „kilkanaście razy uprawialiśmy seks, ale daj spokój! Przecież ja jestem damą, Oleg ma olbrzymiego penisa, ale nie ma przecież przyszłości” (odc. 21., sezon 1.). Sophie jest świadoma tego, że bardzo ciężko pracowała na to, by odnieść sukces materialny w Ameryce i stwierdza, że „potrzebuje mężczyzny, który realizuje swoje amerykańskie marzenie i posiada dobrą brykę” (odc. 21., sezon 1.).

Zatem, pomimo tego, że scenarzyści serialu powielili w *Dwóch splekanych dziewczynach* negatywny stereotyp Amerykanki polskiego pochodzenia jako bardzo atrakcyjnej, ale szalenie rozwiązłej, sprośnej i lubieżnej blondynki, Sophie posiada także pozytywne cechy: ma jasno sprecyzowane cele w życiu (na przykład budowa wymarzonego domu nad jeziorem w Polsce, którego miniatrapę nosi zawsze w torebce, po to, „żeby wiedzieć dokąd zmierza” (odc. 14, sezon 1), jest mistrzynią ciętej riposty, jest stanowcza, bezpretensjonalna, bezpośrednia, zawsze pozytywnie nastawiona do życia, a co więcej, nie zraża się niepowodzeniami i swym optymizmem zaraża wszystkich. Zatem, pomimo tego, że stworzona przez scenarzystów postać Amerykanki polskiego pochodzenia jest przerysowana, przynajmniej częściowo modyfikuje ona negatywny stereotyp, który pojawiał się w amerykańskich filmach.

Znamienne jest to, że Elka Ostrovsky, jedna z głównych postaci z serialu *Rozpalić Cleveland*, grana przez Betty White, posiada podobne cechy do Sophie Kaczynski. Elka Ostrovsky jest dziewięćdziesięcioletnią, nad wyraz aktywną starszą panią, która pełni rolę zarządcy domu, do którego wprowadzają się trzy inne, główne bohaterki serialu. Pomimo swojego wieku i doświadczeń życiowych (okazuje się bowiem, że Elka uciekła nazistom i jak sama twierdzi, było to najmniejszym z jej zmartwień), pani Ostrovsky jest młoda duchem i zawsze skora do igraszek ze swoimi partnerami, byłymi mężami czy potencjalnymi kochankami, pomijając fakt, że niekiedy są oni młodsi od niej przynajmniej o cztery dekady. Chociaż młodsze przyjaciółki często są zbulwersowane dużą różnicą wieku między Elką a jej kochankami, dla sędziwej Amerykanki polskiego pochodzenia wiek jej partnerów nie odgrywa najmniejszej roli, a ona sama jest doskonałym przykładem tego, że seksapil i pożądanie nie wygasają z upływem lat. W jednym z odcinków 3. serii Elka zwraca się do kilku młodych sportowców słowami: „jutro kończę dziewięćdziesiąt lat, czy mogę dotknąć twojego/waszego nagiego torsu?” (odc. 8., sezon 3.). Przy innej okazji postanawia skonsumować swój związek z jednym z członków ławy przysięgłych w schowku na miotły, aby w ten sposób uniknąć wymiaru sprawiedliwości, a w 5. sezonie, podając się za mężczyznę, Elka rozkochuje w sobie swoją przyjaciółkę Victorię. Widzowie serialu dowiadują się także, że pani Ostrovsky zdobyła w Polsce tytuł Miss Ziem-

niaka, i aby to osiągnąć musiała udowodnić, że już jako nastolatka była osobą aktywną seksualnie, natomiast w życiu bohaterka kieruje się jedną, główną zasadą: „jeśli facet jest słodki, musisz szybko ściągnąć mu portki” (odc. 20., sezon 2.).

Elka dosyć często udziela także porad sercowych swoim współlokatorom, sugerując na przykład, że najlepszą receptą na udany związek jest przede wszystkim umiejętność zadowolenia mężczyzny: „mama mi mówiła: kręć biodrami i często powtarzaj jego imię” (odc. 10., sezon 4.). Podczas gdy pozostałe, główne bohaterki serialu bezskutecznie próbują znaleźć idealnych partnerów, którzy spełniliby ich wymagania, Elka Ostrovsky wychodzi za mąż przynajmniej trzy razy, ma niezliczoną ilość starszych lub młodszych wiekiem adoratorów (często komentując ich popęd seksualny np. „miał takie sprawne ręce, że nie musiałam blefować ani razu” (odc. 20., sezon 2.)), i nie marnuje ani chwili, aby poznać kolejnych. W jednym z odcinków przyznaje się do tego, że często chodzi na pogrzeby, żeby poznać nowych mężczyzn bo nie może pozwolić, żeby „towary w żałobie się zmarnowały” (odc. 3., sezon 3.).

Elka Ostrovsky nie należy do osób, które żyją zgodnie z literą prawa. W 2. sezonie widzowie dowiadują się, że bohaterka ukrywała nielegalną działalność swojego męża gangstera i przez wiele lat ukrywała nagromadzone przez niego skradzione kosztowności. W rezultacie bohaterka stanęła przed sądem i została skazana na kilka dni aresztu. Natomiast w sezonie 3. Elka zostaje paserką pośrednicząc w sprzedaży i dystrybucji kradzionych lekarstw, a później ucieka przed wymiarem sprawiedliwości i ukrywa się w wiosce Amiszów. Co ciekawe, Elka posiada jeszcze jedną stereotypową, polską cechę, a mianowicie uwielbia napoje wysokokowe i spożywa je bez względu na porę dnia, okoliczności czy stosowność sytuacji.

Na podstawie wyżej wymienionych, zaledwie kilku z większej ilości przykładów, można wywnioskować, że scenarzyści serialu skonstruowali postać Amerykanki polskiego pochodzenia, która doskonale powielił negatywny stereotyp rozwiązłej Polki, z drugiej strony jednak łamie stereotyp związany z wiekiem. Okazuje się bowiem, że nie tylko nastolatki i panie w średnim wieku mogą być tak zwanymi „Polish American sexbombs,” ale również osoby dużo, dużo starsze, o ile – jak się można domyślić – wspólnym mianownikiem są polskie korzenie.

Elka Ostrovsky wydaje się być starszym wydaniem Sophie Kaczynski, ponieważ jest równie bezpośrednia, sprośna, stanowcza i kąśliwa jak bohaterka *Dwóch splekanych dziewczyn*. Niektóre stereotypy zostały powielone i przede wszystkim jest to skłonność do spożywania napojów wysokowych i kłótniowość, ale obie bohaterki z pewnością nie są uległymi, podporządkowującymi się kobietami, które stoją w cieniu swoich mężów/partnerów. Owszem, Sophie i Elka są świadome swojego seksapilu i cieszą się życiem, ale nie można im zarzucić braku jasno sprecyzowanych celów lub konsekwencji w działaniu.

Negatywny wizerunek polskiej Amerykanki pojawia się także w serialu *Dwóch i pół* (*Two and a Half Men*, nadawanego od 2003 roku przez CBS), kiedy to młoda imigrantka z Polski najpierw ukazana jest w erotycznej scenie łóżkowej z główną postacią serialu – kobieciarzem Charliem (granym przez Charliego Sheena), a później łamaną polszczyzną informuje go, że „zaraz zadzwoni do ojca i mu wszystko powie, bo kiedy się pobiorą będzie mogła zostać w tym kraju i urodzi mu dużo dzieci” (odc. 13., sezon 2.). Jednak postać bezimiennej polskiej dziewczyny szukającej męża pojawiła się tylko w jednym odcinku *Dwóch i pół*, i na tej podstawie nie można wysnuć szerszych wniosków.

W kontekście rozważań nad stereotypowymi wizerunkami Amerykanów polskiego pochodzenia z pewnością zabrakło stosownych komentarzy na temat takich seriali, jak *Dochodzenie* (*The Killing*, nadawanego w latach 2011-2014 przez Netflix) w reżyserii Agnieszki Holland, w którym pojawiła się polsko-amerykańska rodzina, czy *Prawo Ulicy*, (*The Wire*, nadawany przez HBO w latach 2002-2008; sezon 2. serialu był reżyserowany także przez Agnieszkę Holland), w którym z kolei pojawiło się bardzo duże grono postaci polsko-amerykańskich z Baltimore, na czele z Frankiem „Franooshem” Sobotką (w tej roli Chris Bauer), jego synem Ziggym (James Ransone), Stanem Valchkiem (Al Brown) i Rolandem „Pryz” Prezbelewskim (Jim True-Frost). Analiza wyżej wymienionych postaci z pewnością przyczyniłaby się do ewentualnej zmiany, obalenia lub modyfikacji negatywnego stereotypu Polaka, jednak ze względów praktycznych takiej oceny w tym miejscu zabrakło i, w związku z tym, jest to kwestia do głębszego rozważenia na przyszłość.

Bibliografia:

- Bukowczyk John J., 2002, *The Big Lebowski goes to the Polish wedding: Polish Americans – Hollywood Style*, „The Polish Review,” tom XLVII, nr 2, New York.
- Fijałkowski Wiesław, 1978, *Polacy i ich potomkowie w historii Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Warszawa.
- Golab Caroline, 1980, *Stellaaaaa.....!!!!*, w: *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, red. Randall M. Miller, Englewood.
- Kapiszewski Andrzej, 1978, *Stereotyp Amerykanów polskiego pochodzenia*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Kubiak Hieronim, 1988, *Polonia amerykańska. Przeszłość i współczesność*, Wrocław.
- Napierkowski, Thomas, 1988, *Obraz Amerykanów polskiego pochodzenia w literaturze amerykańskiej*, w: *Polonia amerykańska: Przeszłość i współczesność*, red. H. Kubiak et al., Wrocław.
- Posern-Zieliński Aleksander, 1982, *Tradycja a etniczność. Przemiany kultury Polonii amerykańskiej*, Wrocław.
- Thomas William, Znaniński Florian, 1976, *Chłop polski w Europie i Ameryce*, Warszawa.
- Williams, Tennessee, 1947, *A Streetcar Named Desire* w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. Nina Baym, New York, Londyn, 1998; *Tramwaj zwany pożądaniem* (tłum. Eugeniusz Cękański, „Dialog” 1957, str. 57).
- The Wit and Wisdom of Banacek*, <http://www.thrillingdetective.com/-trivia/triv265.html> [dostęp: 04.04.2014].
- Wrobel Paul, 1979, *Our Way: Family, Parish, and Neighborhood in a Polish-American Community*, Notre Dame.

Anna Dwojnych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Pożegnanie z Rysiem, czyli nowa twarz starych polskich seriali obyczajowych

Abstrakt:

Choć rodzime produkcje od hitów HBO dzieli przepaść, można zaobserwować, że Telewizja Polska stara się dogonić pod względem formalnym i treściowym zachodnie seriale. W produkcjach takich jak *M jak miłość* i *Na dobre i na złe* słychać językową i muzyczną rewolucję – archaiczne piosenki ustąpiły miejsca anglojęzycznym utworom światowych artystów. Serialowy troskliwy ojciec to już nie Ryszard Lubicz z *Klanu*, ale atrakcyjny społecznie mężczyzna z klasy wyższej, a matka – raczej bizneswoman niż matka Polka. Być może więc polska telewizja próbuje nadążyć za zmieniającym się wokół niej światem, a swoje produkcje dostosować do oczekiwań współczesnych widzów?

Słowa kluczowe:

telewizja publiczna, TVP, telenowele, rodzina, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Klan*, *Ranczo*

Kiedy w 2010 roku po raz pierwszy pomyślałam o napisaniu pracy o polskich serialach obyczajowych, chciałam postawić tezę, że ich twórcy, nie zważając na zmiany w obyczajowości małżeńsko-rodzinnej, przedstawiają patriarchalną rodzinę, w której role społeczne są zdefiniowane niemal tak silnie, jak na początku XX wieku. Kobiety marzą więc o miłości na całe życie (koniecznie przypieczętowanej przysięgą małżeńską) i macierzyństwie, które wydaje się stanowić podstawowy atrybut kobiecości. Dla mężczyzn zaś gotowanie jest jak sport wyczynowy, dziećmi zajmują się rzadko i niechętnie i to najczęściej oni burzą szczęście swojego małżeństwa, decydując się na romans. Polskie produkcje przez długi czas wyróżniała nie tylko treść nieprzystosowana do zmieniających się społecznych realiów, ale także archaiczna forma. Sposób realizacji rodzimych seriali był dostosowany głównie do potrzeb starszej, konserwatywnej widowni, co przejawiało się choćby w ścieżce dźwiękowej – prostych utworach,

nierzadko z grafomańskim tekstem, wykonywanych przez polskich (często już zapomnianych) artystów. Okazuje się jednak, że coś w polskich telenowelach zaczęło się zmieniać. Telewizja odchodzi od powielanych przez lata klisz: nie każda matka jest matką Polką, nie każda kobieta świetną gospodynią domową, nie każdy ojciec jest srogi lub obojętny, a nie każdy mężczyzna to nieczuły samiec, winny kryzysu swojego małżeństwa z powodu zdrady. I choć niewątpliwie polskie telenowele od hitów HBO dzieli przepaść, Telewizja Polska stara się (pozostając w ramach gatunku serialu obyczajowego) uwieść współczesnego, młodego widza.

Wnioski zawarte w poniższym artykule opieram na badaniach własnych przeprowadzonych na przełomie 2012 i 2013 roku. Za pomocą analizy treści badałam, czy i jakie zmiany zaszły w przedstawianiu w polskich produkcjach rodzin i realizowania ról płciowych. Punktem wyjścia moich rozważań uczyniłam publikację Beaty Łaciak z 2005 roku *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawałem*, napisaną na podstawie materiału uzyskanego m.in. w wyniku analizy treści polskich telenowel w latach 1998-2003. Na tle poczynionych przez badaczkę wniosków, starałam się wykazać, jak zmieniło się przedstawienie rodzin i ról płciowych w polskiej telewizji w ciągu dziesięciu lat. Drugim obszarem moich zainteresowań były takie elementy polskich produkcji jak muzyka i język, którym posługują się bohaterowie.

Przy wyborze tytułów do analizy treści kierowałam się następującymi czynnikami: krajem produkcji serialu, stacją emitującą serial, tematyką serialu i jego popularnością wśród widzów. Po pierwsze interesowały mnie telenowele, których akcja rozgrywa się we współczesnej Polsce; będące pomysłem rodzimych twórców, nieoparte na licencji (jak *Rodzinka.pl* na podstawie kanadyjskiego scenariusza *Les Parent* czy *Ojciec Mateusz*, odpowiednik włoskiego *Don Matteo*). Po drugie, ponieważ interesowało mnie lokowanie pewnych treści w telenowelach w kontekście misyjności telewizji publicznej, wybrałam seriale emitowane wyłącznie w Telewizji Polskiej. Ze względu na własne zainteresowanie tematyką rodziny i związanych z nią ról społecznych, skoncentrowałam się na serialach, w których obyczajowość małżeńsko-rodzinna wysunięta jest na pierwszy plan. Ponadto chciałam wybrać seriale, które mają największą siłę

oddziaływania, a zatem te o najwyższych wskaźnikach oglądalności. Według badań Nielsen Audience Measurement do takich seriali od lat niezmiennie należą tytuły: *M jak miłość*, *Na dobre i na złe* i *Ranczo* (Raport tygodniowy 2013). Chcąc uzyskać jak najbardziej aktualne wnioski, analizie poddałam wszystkie odcinki ostatnich sezonów seriali: sezon 7. *Ranczo* (odcinki 79-91 emitowane w czasie 03.03.2013-26.05.2013), sezon 14. *Na dobre i na złe* (odcinki 489-526 emitowane 05.09.2012-29.05.2013), sezon 13. *M jak miłość* (odcinki 924-996 emitowane 03.-09.2012-28.05.2012). Takie zestawienie tytułów było o tyle interesujące badawczo, że dwa z nich (*M jak miłość* i *Na dobre i na złe*) zostały opisane przez Beatę Łaciak (tytuły są nadawane w polskiej telewizji od 2000 i 1999 roku), zaś dwukrotnie młodsze od swoich poprzedników *Ranczo* już nie znalazło się w książce badaczki. Tym samym, sięgając z jednej strony po *Ranczo*, z drugiej po kontynuację dwóch analizowanych przez nią seriali, uzyskałam interesujący porównawczy materiał badawczy, konfrontując to, jak polska obyczajowość była przedstawiana w telenowelach kilka lat temu, a jak prezentowana jest obecnie.

Jaka więc jest „nowa twarz” polskich seriali obyczajowych? Przede wszystkim produkcje zrywają z pielęgnowanym przez lata archetypem opiekuńczego ojca. Ryszard Lubicz, bohater telenoweli *Klan*, to jedna z najbardziej rozpoznawalnych (w dużej mierze dzięki liczny internetowym dowcipom) postaci polskiej telewizji. Grany czternaście lat przez Piotra Cyrwusa bohater to przykładny mąż i ojciec, głowa konserwatywnej, religijnej rodziny. W odróżnieniu od reszty serialowego rodzeństwa nie ukończył studiów wyższych. Dziesięć lat był taksówkarzem, pracował też jako budowlaniec. Używany przez niego zwrot „dzieci umyjcie rączki”, mający być wyrażeniem ojcowskiej miłości, znalazł stałe miejsce w kulturze popularnej, stając się obiektem żartów i drwin w Internecie. „Pożegnanie z Rysiem” to nie tylko pożegnanie serialowego bohatera (scenarzyści uśmiercili postać Ryśka na prośbę aktora, który odmówił dalszego odgrywania roli), ale zerwanie z archetypem troskliwego i czulego ojca, który przez kilkanaście lat był utożsamiany z niezaradnym, naiwnym, a niekiedy w swej dobroduszości wręcz śmiesznym mężczyzną. Obecnie w polskich produkcjach jako troskliwych ojców coraz częściej widzimy mężczyzn bardzo atrakcyjnych społecznie: przystojnych, wykształconych, o wyso-

kiej pozycji społecznej (lekarzy, prawników), jak bohaterowie *M jak miłość*: Andrzej Budzyn, Tomasz Chodakowski czy *Na dobre i na złe*: Piotr Gawryło, Rafał Konica.

Serialowi ojcowie są skłonni do poświęceń dla dobra swoich dzieci, jakie do tej pory stawały się udziałem jedynie kobiet. W *Na dobre i na złe* widzimy ojca, lekarza, który odkłada swoją pracę, by pójść z ciężarną żoną na wizytę lekarską, a kiedy już dziecko przychodzi na świat, wielokrotnie odrywa się od pracy by zadzwonić do żony i dowiedzieć się, czy z dzieckiem wszystko w porządku (*Na dobre i na złe*, odc. 525). Marek z *M jak miłość* rezygnuje z zatrudnienia, gdy nie może wywalczyć u pracodawcy większej ilości wolnego czasu dla swojej rodziny (*M jak miłość*, odc. 924). Andrzej, bohater tego samego serialu, naraża swoją renomę prawnika i karierę zawodową, podejmując się obrony lekarza, co do którego istnieją poważne zarzuty korupcji. Robi to tylko po to, by ten, jako dobry specjalista, przeprowadził operację (adopcyjnej!) córki Andrzeja (*M jak miłość*). Rafał w *Na dobre i na złe*, zostawiony przez żonę, samotnie wychowuje trójkę dzieci, próbując pogodzić opiekę nad nimi z obowiązkami zawodowymi. Kiedy jednak jego przełożony chce go zatrzymać w pracy po godzinach, Rafał mówi: „Przykro mi, ale nawet jeśli z powodu mojego wyjścia o czasie szpital nie dostanie grantu, muszę wracać do dzieci” (*Na dobre i na złe*, odc. 502). Bardzo często widzimy ojców czytających dzieciom bajki (*Na dobre i na złe*, *M jak miłość*, *Ranczo*), bawiących się z nimi na świeżym powietrzu (*M jak miłość*), przygotowujących dzieciom posiłki (*M jak miłość*), wychodzących z nimi do ZOO czy kina (*M jak miłość*). Tym samym, współczesny serialowy troskliwy ojciec to już nie budzący rozbawienie Ryszard Lubicz z *Klanu*, ale wysoko sytuowany, atrakcyjny społecznie mężczyzna z klasy wyższej.

Analogiczne zmiany widzimy w ukazywaniu macierzyństwa, scenarzyści odchodzą od tego, co Beata Łaciak nazywa modelem macierzyństwa idealistyczno-heroicznym (Łaciak 2005: 81). Wielokrotnie słyszymy w polskich serialach o matkach, które zostawiają swoje dzieci. Jaskrawym przykładem jest tu Marta z *Na dobre i na złe*, która wyjeżdża do Norwegii z kochankiem, zostawiając męża i trójkę małych dzieci. Podobnie zachowuje się Sylwia z *M jak miłość*, która decyduje się na cztero-miesięczny wyjazd do Hiszpanii, zostawiając w Polsce narzeczonego i małego synka z poprzedniego związku (*M jak miłość*, odc.

934). W porównaniu z dokonaną kilka lat temu przez Beatę Łaciak analizą polskich seriali, opublikowaną w książce *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawałem*, zaszła wyraźna zmiana w przedstawieniu stosunku kobiet do pozostawiania swoich dzieci pod cudzą opieką. I tak Lena z *Na dobre i na złe*, choć jest troskliwą matką, nie przestaje dbać o swoją karierę. Kiedy mąż z małym dzieckiem odwiedzają ją w pracy, po krótkiej wymianie czułości zostawia ich pod szpitalem, by jak najszybciej powrócić do zawodowych obowiązków (*Na dobre i na złe*, odc. 498). Ta sama bohaterka w jednym z odcinków wygłasza do swojego męża pochwałę instytucji opieki: „Dlaczego my dopiero teraz na to wpadliśmy, że zatrudniliśmy nianię?”. Coraz rzadziej widzimy więc na ekranie stereotypową matkę Polkę i nawet kobiety, dla których macierzyństwo jest silnym elementem autoidentyfikacji, nie przedkładają go nad karierę.

W polskich telenowelach powoli przełamywane są stereotypy dotyczące płci. Wiele serialowych bohaterek to kobiety pewne siebie, samodzielne, dominujące w związku i niezainteresowane realizacją tradycyjnego modelu rodziny. Taką kobietą jest np. niezależna finansowo Mirka z *M jak miłość*. W jednym odcinku mówi do swojego partnera:

Nie lubię i nigdy nie lubiłam być w stadzie. Dlatego nie będę ci przynosić śniadania do łóżka, przynosić kapci jak wrócisz z pracy, prać, gotować. (...) Nie będę się bawić w rodzinę. (...) nie będę tutaj udawać szczęśliwej gospodyni. (...) Niczego nigdy ci nie obiecywałam. I niczego na pewno nie deklarowałam (*M jak miłość*, odc. 931).

Podobnie Iza, kochanka i szefowa Pawła, pełniąca kierownicze stanowisko w dużej firmie, wykorzystuje relacje służbowe w relacjach osobistych (na przykład zmusza mężczyznę do wyjazdu). Ona również prezentuje antyrodzinną postawę, kiedy zdegustowana zachowaniem koleżanki zachwycającej się niemowlakiem, mówi do Pawła:

co to jest za koszmar: ząbki, pieluchy kupki. (...) Dobrze, że ty jesteś normalny. (...) nie masz na pulpicie zdjęć dzieci, na biurku zdjęcia żony, a w szufladce serduszka z zeszlórocznych walentynek” (*M jak miłość*, odc. 952).

Analogicznie jak zmieniają się modele kobiecości, zmieniają się także modele męskości. Mężczyźni ukazywani są zwykle jako czuli, dojrzaali partnerzy, którzy chcą (i potrafią) zajmować się dziećmi, chętnie też wyręczają partnerki w domowych obowiązkach. Mężczyzna na zakupach czy przygotowujący posiłek to nie, jak do tej pory, żart scenarzystów czy wyjątek potwierdzający pewną regułę, ale codzienność. Przedstawiani w serialach mężczyźni często, w przeciwieństwie do kobiet, chcą budować bliskie relacje. Kiedy Wiktoria Consalida z *Na dobre i na złe* dąży do zbliżenia intymnego z nowopoznanym mężczyzną, ten odmawia, twierdząc, że nie chce, by to wyglądało w ten sposób, ponieważ kobieta jest dla niego zbyt ważna (odc. 493). Propozycję wspólnego mieszkania ze swoim partnerem odrzuca Hana z *Na dobre i na złe*, na co niezadowolony Piotr odpowiada: „skoro uważasz, że mamy ze sobą jedynie sypiać, to chyba przestałem być aż tak nowoczesny” (odc. 493). Inny bohater tego serialu ma wyrzuty sumienia po przygodnym seksie z dziewczyną, która okazuje się być stażystką w tym samym szpitalu. Z poczucia winy chce jej pomóc jako przełożony, dziewczyna jednak odmawia, sprowadzając intymne zdarzenie do „szybkiego numerku” (odc. 525). Zmiany można zauważyć też w obszarze pracy zawodowej. Serialowe bohaterki coraz częściej przejmują ważne i odpowiedzialne role zawodowe, w dodatku w branżach „niekobiecych”: Ewa pracuje jako adiunkt w instytucie przyrodniczym, zajmując się agrotechniką, Irka ma firmę budowlaną, Iza sprawuje kierownicze stanowisko w korporacji, Kinga przeprowadza wywiady ze sportowcami, m.in. Mamedem Khalidovem (*M jak miłość*). Wśród pracoholików częściej widzimy kobiety niż mężczyzn. O Ewie z *M jak miłość* ojciec mówi: „pracuje święte piątek, tyra jak wół” (*M jak miłość*, odc. 945), zaś Grzegorz krytykuje swoją bratową, architektkę: „bierzesz wszystkie zlecenia jak leci i nie śpisz po nocach”. Kiedy dyrektor szpitala mówi kandydatce na stażystkę na oddziale chirurgii, że oczekiwał na jej miejsce dwóch mężczyzn, ambitna studentka odpowiada: „ale ja mogę pracować za dwóch. Skończyłam studia z wyróżnieniem, nie mam rodziny, dzieci nie planuję, jestem w pełni dyspozycyjna” (*Na dobre i na złe*, odc. 518). Równie ambitna jest żona Marka, która choć ma drugi stopień specjalizacji i otwarty przewód doktorski, chce kandydować na stanowisko dyrektora szpitala (*Na dobre i na złe*, odc. 516).

Wydaje się więc, że na aktualności tracą powoli spostrzeżenia Beaty Łaciak, że seriale przedstawiają „konserwatywny model rodziny i bardzo liberalny model życia erotycznego” (Łaciak: 2006: 30) czy autorki artykułu *Akademia serialowa*, Moniki Florek-Moskał, zdaniem której: „seriale lansują modele męskości, kobiecości, ojcostwa i macierzyństwa. Polskie społeczeństwo nadal jest tradycyjne, dlatego główni bohaterowie to najczęściej zarabiający mężczyzna i kobieta, która głównie zajmuje się domem” (Florek-Moskał 2008).

Telewizja przynajmniej częściowo żegna mit tradycyjnej rodziny i zwyczajowego podziału płciowych ról społecznych. Nie jest jednak radykalna, nie wywraca świata społecznego do góry nogami. Wciąż widzimy na ekranie kobiety zajmujące się pracami domowymi, wykonujące pranie, ścierające kurze, gotujące zupy. Mężczyźni zajmują się pracami ogrodowymi, remontami i naprawami samochodów. W szpitalu w *Na dobre i na złe* najważniejsze funkcje (dyrektor i wicedyrektorzy szpitala, ordynatorzy) pełnią mężczyźni. Niemniej jednak wydaje się, że w porównaniu z poprzednimi sezonami najpopularniejszych polskich seriali, zaszła znacząca zmiana w przedstawieniu rodziny i związanych z nią ról płciowych.

Jak zauważa Ewa Stokłuska, opisująca postawy młodych wobec tzw. seriali nowej generacji, wykształcenie się nowej widowni (młodych, wykształconych ludzi posiadających wysokie kompetencje kulturowe) spowodowało, że telewizja chcąc do siebie tę grupę przyciągnąć, musiała zaproponować im coś innego niż tradycyjnej publiczności z niższych klas (Stokłuska 2012: 296). Respondenci Stokłuskiej często podkreślali „inność” ulubionych seriali od popularnych telenowel, kojarzonych przez nich przede wszystkim z mało wartościowymi treściami przeznaczonych dla „kur domowych, babć i kucharek” lub „osób, które siedzą w domu, nie mają pracy i podniecają się *M jak miłość*” (tamże). Twierdzili, że na każdym kroku muszą (i chcą) podkreślać, o jaki rodzaj „nowych” seriali im chodzi, aby nie wyjść na kogoś, „kto ogląda tego Rysia i Grażynkę z Klanu” (tamże).

Wyraźnie widać (czy raczej słychać) muzyczną rewolucję. Do lamusa odszedł towarzyszący przez 844 odcinki *M jak miłość* archaiczny utwór pod tym samym tytułem, wykonywany przez Wojciecha Gąsowskiego. Od odcinka 845 serial rozpoczynała piosenka Beaty Kozidrak *Nie pytaj o miłość*, która początkowo

(od odcinka 664) również kończyła serial. Później zastąpiły ją utwory: *Co z nami będzie* i *Bajka* Sylwii Grzeszczak, *Bez ciebie* Kayah i Krzysztofa Kiliańskiego oraz *Z ciszą wśród czterech* ścian Ani Wyszconi. Krokiem milowym było jednak postawienie na przeboje obcojęzyczne: wpadającą w ucho balladę *Le Classique* duetu Heró i Barbary Moleko, światowy hit *Love Gone Mad* Stars Go Dim, nastrojowe *Nothing spoken* irlandzkiej wokalistki Ciary Newell czy znane z produkcji TVN *Lekarze, House Practice* w wykonaniu Shane'a Wirkesa. Przez serial przewinął się też rap (*Mamasita* – Daddy P., Spike T & Da Tiger) czy wielokrotnie *I'm Like a Fool* w wykonaniu Roba Bagshaw/Tary Chinn/Emily Taylor, który można także usłyszeć w oficjalnym trailerze odważnego amerykańskiego serialu *Master of Sex* stacji Showtime. Nie gorzej jednak przedstawia się playlista *Na dobre i na złe*. Miejsce tytułowej piosenki, śpiewanej dawniej przez Annę Jurkiewicz, zajęły takie utwory jak *All Alone* czy *Smile*, cieszącego się międzynarodową sławą, irlandzkiego kompozytora Davida O'Dowda; *Fifteen Minutes* amerykańskiego piosenkarza Robbie'go Nevila czy kompozycja *Down Time* Davida Norlanda. O oddziaływaniu na widzów zmiany ścieżki dźwiękowej w serialach, może świadczyć ilość komentarzy z zapytaniem o tytuły rozbrzmiewających w serialu piosenek (np. pod konkretnymi odcinkami na platformie VOD).

Twórcy polskich seriali chcą dotrzeć do młodych widzów nie tylko poprzez muzykę. We współczesnych telenowelach jest więcej niż dawniej i przemocy (np. powtarzający się motyw nielegalnych walk bokserskich, w których uczestniczy Marcin z *M jak miłość*) i sensacji (np. wątek mafijno-gangsterski w *M jak miłość*, w który zaangażowany jest prawnik, Andrzej Budzyn). Do elementów sensacyjnych można też zaliczyć podłożenie bomby i szantaż lekarzy w szpitalu w Leśnej Górze przez chorego na stwardnienie rozsiane pacjenta, który zdesperowany domaga się otrzymania leków (*Na dobre i na złe*, odc. 507).

Zmiana występuje także w często wyśmiewanym języku telenowel, o którym Agnieszka Niedek pisze:

skrzyżowanie Mickiewicza z komunikatem dworcowym – to język polskich seriali. Bohater polskiego serialu, nawet gdy ma 20 lat, wysławia się jak ciotka z przedwojennych Kresów. Głędzi poprawnie, ale nudno (Niedek 2007: 96).

Trudno jednak stereotypowej ciotce z przedwojennych Kresów przypisać używanie słów: *wpieprzać się, spieprzyła się, odpieprz się, spieprzaj*, które dosyć często pojawiają się zarówno w *M jak Miłość*, jak *Na dobre i na złe*. I choć nie jest to język Smarzewskiego czy Pasikowskiego, próżno byłoby szukać takich wyrażień w telenowelach produkcji TVP jeszcze kilka lat temu.

Jak pisze Ewa Stokłuska:

seriale nowej generacji wpisują się w szersze zjawisko obserwowane w wysoko rozwiniętych społecznościach nowoczesnych – przechodzenie zróżnicowania na poziom cech poznawczych (...). Dobrym przykładem jest tu wrażliwość na sarkazm i ironię, uznawane za cechy skorelowane z wysoką inteligencją i statusem społecznym oraz powszechnie stosowane w serialach skierowanych do odbiorców z klasy średniej i wyższej (Stokłuska 2012: 304).

Może dlatego scenarzyści *Na dobre i na złe* wprowadzili do serialu doktora Falkowicza (Michał Żebrowski) – trudno oprzeć się wrażeniu, że jest on wzorowany na postaci dr. House'a, równie cyniczny i sarkastyczny, znienawidzony przez personel, upokarzający pacjentów, poruszający się o kuli (sic!), a jednocześnie wybitny lekarz. Również inni lekarze, żeby nie irytować przesadną troską o pacjentów, bywają wobec swoich podopiecznych oschli, co nawet skutkuje skargami na nich. Zmiany w *Na dobre i na złe* w następujący skomentowała Małgorzata Pyrko:

całkowita zmiana obsady, nowa formuła produkcji, zupełnie inny sposób ukazywania przypadków medycznych. *Na dobre i na złe* przeszło całkowity lifting i nie straciło przy tym widzów (Pyrko 2013).

Za próbę dotarcia scenarzystów do młodych widzów można uznać też zmianę sposobu montażu seriali: długie, statyczne ujęcia zostały zastąpione przez krótsze, bardziej dynamiczne. W *M jak miłość* zaś pojawił się zabieg znany z produkcji TVN (*Magda M., Usta Usta, Teraz albo nigdy*) – zamieszczanie między poszczególnymi scenami ujęć panoramy Warszawy.

Z kolei w serialu *Ranczo*, chyba po raz pierwszy w historii polskich produkcji obyczajowych, ukazano palenie marihuany, nie jak to zwykle czyniono, jako początek równi pochyłej prowadzącej do sięgania po „twarde” narkotyki i wszelkie wynikające z tego konsekwencje, ale jako humorystyczny, niewinny in-

cydent. Córka wójta zbulwersowana konserwatywnymi poglądami założycieli Polskiej Partii Uczciwości, zapowiada, że przeniesie ich w XXI wiek, po czym częstuje miejscowych polityków-amatorów skrętami, a ich wesołe reakcje, komentuje słowami „witamy w XXI wieku!” (*Ranczo*, odc. 81).

Jakie znaczenie dla nauk społecznych może mieć śledzenie dalszych perypetii bohaterów *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Klanu*? John Fiske, uważa, że telewizyjne fabuły stają się częścią życia, bo dają nam spójny i poręczny model postępowania (Melchior 2003: 102). Świat prezentowany w serialach nie jest ani całkowitą fikcją ani prostym odbiciem rzeczywistości – przedstawiany obraz bazuje na rzeczywistości, w której żyją scenarzyści, z drugiej strony stanowi on pewnego rodzaju kreację (Łaciak 2005: 33). Następuje więc swoiste sprzężenie zwrotne. Z jednej strony zmieniające się w społeczeństwie polskim normy i wartości (na co duży wpływ ma globalizacja, laicyzacja, pozostawanie w strukturach Unii Europejskiej) wymuszają na twórcach telewizyjnych dostosowanie się do współczesnych realiów, z drugiej – przekaz medialny ma ogromny wpływ na odbiorców, a zachowania i postawy ukazane na małym ekranie stają się wzorem do naśladowania i legitymizują zachowania w pozatelewizyjnej rzeczywistości. Jak zauważa Beata Łaciak, choć:

serial może pokazywać nowe obyczaje i w ten sposób je utrwaląć, to trudno jednak jednoznacznie stwierdzić, że zmiana jakichś postaw jest wyłącznie wynikiem serialowych wpływów (Łaciak 2006: 30).

Mimo tej niepewności wydaje się, że warto badać, jakimi treściami telewizja wpływa na widzów. Należy śledzić, czy i jak daleko idzie z duchem czasu i w jakim stopniu odzwierciedla zmiany, które następują w życiu społecznym. Rodzimi scenarzyści przyznają, że opierają się na badaniach socjologów dotyczących pozycji władzy w rodzinie i autorytetów (Melchior 2003: 99). Polskie seriale obyczajowe są więc swego rodzaju zwierciadłem, w którym może przeglądać się społeczeństwo (i widzieć, co jest „normalne”, społecznie akceptowalne, a co nie).

Od ukazania się książki Beaty Łaciak *Obyczajowość...* w polskich serialach zmieniło się sporo, choć nie tyle, ile można by oczekiwać patrząc (dosłownie i w przenośni) na ulice. Niemal zupełnie pomijane są kwestie mniejszościowych orientacji sek-

sualnych, z dużą ostrożnością pokazuje się macierzyństwo świadome czy samotne z wyboru. Polska, którą widzimy w serialach, bardzo różni się od tej, jaką znamy z programów informacyjnych, publicystyki czy codziennej prasy. Nie ma tutaj mowy o scenie politycznej, sporów o katastrofę smoleńską, bojówkarskiego przerywania wykładów, Marszu Niepodległości czy Manify. W polskich serialach raczej nie usłyszymy o nacjonalizmie czy alterglobalizmie. Brakuje w nich tego, co Wojciech Burszta nazywa *wojnami kulturowymi*, a więc sporów dotyczących moralności, związanych z kwestiami takimi jak: model rodziny (model tradycyjny i alternatywny, formalne i nieformalne związki, mniejszości seksualne), wielokulturowość, rola religii w państwie czy dopuszczalność aborcji (Burszta 2013). W tym sensie, trudno nie zgodzić się z zarzutami wysuwanymi wobec polskich telenoweli, że nudzą naiwnym, cukierkowym obrazem społeczeństwa i uładowaną rzeczywistością.

Co zmieni się w polskich telenowelach za kolejną dekadę? Jakie metamorfozy społeczne zobaczymy na małym ekranie? Jakie postawy i wartości utrwala się w społeczeństwie na tyle mocno, że będą częściej pokazywane w rodzimych produkcjach? Na ile polskie seriale (pozostając w ramach gatunku serialu obyczajowego) poprzez formę, sposób realizacji i treść będą doganiać serialowych gigantów z HBO? A może polscy widzowie wcale tego od telewizji nie oczekują? Z drugiej strony, czy telewizja w swoich usilnych staraniach przypodobania się młodzieży się nie ośmiesza? Nie tak dawno TVN zrealizował zwiastun odcinka swojej bardzo popularnej produkcji, wyraźnie nawiązując do kultowego *Breaking Bad*. Film zamieszczony w serwisie YouTube spotkał się z falą negatywnych komentarzy, mówiących o profanacji ulubionego tytułu i jego żalostnej imitacji. W tym przypadku producenci osiągnęli efekt odwrotny do zamierzonego – zamiast przekonać do siebie młodą widownię, skompromitowali się w jej oczach. Czy zauważalne w polskich telenowelach zmiany przyciągną młodzież? Póki co, ta odwraca się od telewizji w stronę Internetu, umożliwiającego w dowolnej chwili sięganie po wysokobudżetowe produkcje robione z filmowym rozmachem (np. *Breaking Bad*, *House of Cards* czy *Grę o tron*).

Niezależnie od tego jak polskie seriale wypadają na tle zachodnich, myślę, że warto badać, czy i co się w nich zmienia. Z jednej strony po to, by śledzić wysiłki Telewizji Polskiej pra-

gnącej za wszelką cenę uchronić się przed wieszczonym jej od lat odejściem do lamusa, z drugiej, by obserwować, jak bardzo polskie społeczeństwo (zwłaszcza odbiorcy telenowel – osoby starsze, ze środowisk wiejskich i małomiasteczkowych) zmienia się i na jakie zmiany w sferze obyczajowości jest gotowe.

Bibliografia:

- Burszta Wojciech, 2013, *Wojny kulturowe i ich żołnierze*, rozm. przepr. Bronisław Tumiłowicz, <http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/-artykuł/wojny-kulturowe-ich-zolnierze-rozmowa-prof-wojciechem-burszta> [dostęp: 22.11.2013].
- Florek-Moskal Monika, 2008, *Akademia serialowa*, <http://www.wprost.pl/ar/129035/Akademia-serialowa/?pg=2> [dostęp: 30.06.2013].
- Łaciak Beata, 2005, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna na postu z karnawałem*, Warszawa.
- Łaciak Beata, 2006, *Święte ciężkie serialowe*, rozm. przepr. Adam Leszczyński, „Wysokie obcasy” nr 10, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 60, s. 30.
- Melchior Jacek, 2003, *Wojna na serialu*, <http://www.wprost.pl/ar/-49028/Wojna-na-seriale/?I=1085> [dostęp: 22.11.2013].
- Niedek Agnieszka, 2007, *Serial, który mówi*, „Wprost”, nr 26 (1279), s. 94-98.
- Pyrko Małgorzata, 2013, *Lifting "Na dobre i na złe" wyszedł serialowi na dobre!*, <http://www.swiatseriali.pl/serie/na-dobre-i-na-zle-384/news-lifting-na-dobre-i-na-zle-wyszedl-serialowi-na-dobre.nId,964977> [dostęp: 10.05.2013].
- Raport tygodniowy* badań Nielsen Audience Measurement z okresu 05.01.2003-08.09.2013, <http://www.agbnielsen.pl/2013-09-08,1872.html#top10prog> [dostęp: 22.11.2013].
- Stokłuska Ewa, 2012, *Nowy widz mniej się wstydzi. O przemianach praktyki oglądania seriali na przykładzie młodych, wykształconych warszawiaków*, w: *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*, red. Tomasz Maślanka, Konstanty Strzyczkowski, Warszawa, s. 294-312.

Anna Filimowska

Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica
w Krakowie

Hipsterski romans obciachu z patriotyzmem, czyli polska opera mydlana

Abstrakt:

Na forach łatwo zauważyć, iż internauci typują pokrywające się tytuły zarówno jako „ulubione/popularne”, jak i „obciachowe” (mowa tu o np. *Klanie*, *M jak miłość*). Dlaczego ludzie wstydzą się przyznać do tego, co oglądają? Można stwierdzić, iż oglądamy tego typu produkcje, ponieważ tęsknimy za polskością – ideałami, przekazywanymi nam przez starsze pokolenia. Co więcej uczestnictwo w tego typu rozrywce traktujemy jako „drobny patriotyzm”, obraz polskiego raj. Obecnie modne staje się również to, co jest „nie na topie”. Statyczny ruch kamery da nam więc zarówno poczucie stabilności i przewidywalności, jak i dumę z „polskich wartości” oraz przekonanie o przynależności do „hipsterskiej elity”.

Słowa kluczowe:

opera mydlana, polskie seriale, patriotyzm, hipster, przyjemność

Wstęp, cele, założenia, materiał badawczy

Celem niniejszego artykułu jest analiza treści rankingów dotyczących najbardziej obciachowych¹ i najchętniej oglądanych seriali w Polsce². Analiza rankingów internetowych pozwoliła mi na sformułowanie stwierdzenia, że Polacy oglądają najchętniej „obciachowe” seriale. Ta teza wynika z faktu, iż wiele produkcji plasuje się w pierwszej dziesiątce, zarówno na listach najchętniej oglądanych jak i „najbardziej obciachowych” polskich seriali. Zaprezentuję to zestawienie na tle współczesnej kultury hipsterów, którzy podążają za tym, co uznali za niemodne i wstydliwe.

¹ Pozostawia się to określenie jako wybrane przez Autorkę pracy, ze świadomością tego, że ma ono charakter kolokwialny (przyp. red.).

² Rankingi z m.in. <http://www.wirtualnemedial.pl/>, <http://aleseriale.pl/?ticaid=613d7b>, [dostęp: 14.02.2014].

Moim głównym założeniem jest stwierdzenie, że seriale, o których piszę obrazują ideały, propagowane przez Polaków, które w konfrontacji z rzeczywistością okazują się karykaturami kultury polskiej.

W artykule postaram się dowieść, że seriale takie jak *M jak Miłość*, *Pierwsza miłość*, *Na dobre i na złe*, *Plebania*, *Złotopolscy* etc. ukazują kompleksy Polaków wobec Zachodu. Będą one widoczne w momencie nazywania polskich produkcji „obciachowymi”. Równocześnie oglądanie tych seriali jawić się będzie jako próba pozornej akceptacji swojego kręgu kulturowego. W efekcie jednak okaże się ona jedynie metodą maskującą kompleksy polskiego społeczeństwa.

Ranking najbardziej obciachowych i najchętniej oglądanych seriali w Polsce

Przeglądając fora internetowe można dostrzec bardzo zaskakujące zjawisko. W anonimowych rankingach dotyczących najbardziej obciachowych seriali pojawiają się tytuły, które plasują się równie wysoko (w pierwszej dziesiątce) w rankingach najchętniej oglądanych seriali. Wśród nich znaleźć możemy produkcje takie jak: *M jak miłość* (3. miejsce w rankingach najbardziej obciachowych, 1. miejsce w rankingach najchętniej oglądanych seriali), *Klan* (2. miejsce w rankingach najbardziej obciachowych, 5. miejsce w rankingach najchętniej oglądanych), *Pierwsza miłość*, *Na dobre i na złe*, *Plebania*, *Złotopolscy*, które zaliczają się do kategorii opery mydlanej. Jest ona w polskiej telewizji często myloną z telenowelą, jednakże

Opery mydlane to wieloodcinkowe, wielowątkowe opowieści koncentrujące się na życiu rodzinnym i uczuciowym najczęściej spokrewnionych ze sobą bohaterów. Opery mydlane charakteryzuje brak przewidywanego zakończenia, ciągną się dopóty, dopóki podobają się widzowi, nie dążą nigdy do jakiegoś finału (Lewicki 2011: 17).

Większość użytkowników Internetu stanowią osoby między 18 a 44 rokiem życia³. Ponieważ wyżej wymienione seriale były oceniane przez internautów, zatem można założyć, że decydującymi o ich miejscu w rankingach były właśnie osoby z tej grupy wiekowej. Zaledwie 3% użytkowników forów interneto-

³http://cbos.pl/SPISKOM.POL/2009/K_096_09.PDF [dostęp: 14.01.2014].

wych to osoby po pięćdziesiątym roku życia, tak więc ankiety *który z seriali jest najbardziej obciachowy* oraz *które seriale oglądasz najchętniej*, wypełniali prawdopodobnie w większości przypadków młodszy internauci. Tym samym zastanawia fakt, że najchętniej oglądanym przez młodych ludzi serialem jest *M jak miłość*, a nie *Dexter*, *Breaking Bad*, *Sherlock* i inne zagraniczne produkcje, które są hologramem nowoczesności. Pojawiają się pytania: jaki jest powód tego zjawiska? Dlaczego w czasach epoki Mcdonaldyzacji, gdy popkultura zwraca się ku Zachodowi, polska młodzież w wolnym czasie delektuje się oglądaniem *Klanu*, który sama uważa za obciachowy? By wyjaśnić ten problem, należy najpierw zdefiniować, czym jest kategoria *obciachu*, do której zaliczono wyżej wymienione seriale.

Zjawisko obciachu

Według Michała Januszkiewicza, słowo *obciachowe* znane było już w latach 70. w kręgach młodzieżowych, do których przeszło z grypsery. Pierwszy raz w oficjalnym zapisie pojawiło się w 1991 roku w *Słowniku gwary uczniowskiej* (Pęczak 2008: 85). Znaczenie tego słowa można wyjaśnić za pomocą synonimów *siara*, *ženada*, *kicha*, *przypał*, *wiocha*; krótko mówiąc – *faux pas* (Januszkiewicz 2008: 29). *Obciachowość* to zjawisko kulturowo-społeczne, które wyróżniają następujące cechy konstytutywne: obecność Innego – obciach nie jest możliwy w sytuacji, w której występuje jeden podmiot. By zaistniało to zjawisko wystąpić musi podmiot oceniający. Inny rozumiany jest nie jako podmiot jednostkowy, a zbiorowy. Innym w tej sytuacji jest grupa społeczna (lub jej przedstawiciel), która związana jest z osobnikiem powodującym obciachową sytuację. Osobie takiej najczęściej zależy będzie na kontakcie i akceptacji tejże społeczności.

Obciach nie może być działaniem uświadomionym, ponieważ jego istotą jest brak świadomości obciachowości danej sytuacji (Januszkiewicz 2008: 30-31). Gdy podmiot chce przykładowo należeć do grupy modnych gimnazjalistów, obciachem dla niego będzie przyjdzie do klasy z tornistrem. Sprawca w takim przypadku nie ma świadomości tego, że tornistry odeszły w niepamięć i zostały zastąpione plecakami oraz torbami. Kolejnym istotnym czynnikiem jest komizm. Jest on skutkiem odejścia od obowiązującej normy lub zaistniałej sprzeczności będącej wynikiem zderzenia tego, co jest oczekiwane z tym, co istnieje-

je w przestrzeni realnej (Januskiewicz 2008: 33). Przykładem może być sytuacja, w której elegancki mężczyzna po ściągnięciu markowych butów zostaje w dziurawych skarpetach. W efekcie nasze oczekiwania względem niego zderzają się z rzeczywistością, co stanowi o komizmie tej sytuacji. Najważniejszym aspektem jest wstyd. Pojawia się, gdy sprawca zostaje wyśmiany przez grupę, na której akceptacji mu zależy (Januskiewicz 2008: 34).

Najczęściej fenomen obciachu występuje w przestrzeni estetyki, gdzie rozumiany jest jako brak dobrego smaku, wyrafinowania. Może on częściowo znaczeniowo pokrywać się z kiczem, który odwołuje się do sztuki wysokiej, jest jej nieudolnym naśladownictwem, wielokrotną kopią, pospolitością (Pęczak 2008: 85). Tak samo jak camp, obciach może służyć zabawie, grze z konwencjami. Jednak obciach i uzmysłowienie go sobie w konkretnej sytuacji są zawsze żenujące dla sprawcy (Pęczak 2008: 88). Na płaszczyźnie obyczajowej obciach w momencie jego zaistnienia jest efektem brutalnego spotkania się z normami behawioralnymi panującymi w danej społeczności (Januskiewicz 2008: 37). W swej istocie charakter obciachu jest uwarunkowany kulturowo (Januskiewicz 2008: 38) (może zależeć np. od panującej mody, będąc jej przeciwieństwem).

Pojawiają się znów pytania: dlaczego więc obciachowe seriale są tak popularne? Jak wyjaśnić fakt, że to, co nie jest modne lub jest modzie przeciwstawne, staje się niespodziewanie pożądane? Czy obciach może być trendy?

Hipster i hipsterskość

Zanim przejdę do odpowiedzi na wyżej zadane pytania, chciałabym wyjaśnić, kim jest hipster. O hipsterstwie mówi się dużo, ale trudno o definicję tego zjawiska. Choć jest to niewątpliwie trudna do scharakteryzowania subkultura, jej źródła można się dopatrywać w wypełnionych jazzem nowojorskich przedmieściach lat 40. Pierwowzorami hipsterów byli zbuntowani bitnicy, dla których centrum zainteresowań stanowiła szeroko pojęta kultura. Dziś grupa sygnująca się tą nazwą wydaje się być nieco spłyconą wersją hipsterów sprzed lat. Stereotypowe wyobrażenie o tej grupie przedstawia Sławińska:

Kto nigdy nie widział hipstera, nie zrozumie jego istoty mimo najbardziej drobiazgowych opisów, tak jak nie da się bez egzemplarza okazowego zgłębić esencji prawdziwego północno-

praskiego żuła. Hipsterzy są zwykle młodzi, dwudziestoparogóra trzydziestoletni. Mają własny język, ich świetne ciuchy nie są trendy ani cool, one są deck. (...) Żywią się świetną tybetańską kaszanką z tofu lub marynowanymi filedami z muflona. Ubierają się w unikatowe, jedyne w swoim rodzaju antyczne szmaty, nabyte w sklepach second hand lub wykonane własnoręcznie. (...) Rodzice hipsterów (...) prowadzą dobrze prosperujący rodzinny biznes. Czasem są prezydentami jakichś autorytarnie zarządzanych egzotycznych mikropaństweczek. Tak czy inaczej ich uprzywilejowany status pozwala im latoroślom studiować całkiem niepraktyczne kierunki, kolekcjonować wzornictwo z lat sześćdziesiątych i napawać się życiem bohemy (Sławińska 2008: 109-110).

Wojciech Kacperski, zagłębiając się nieco bardziej w istotę hipsterskości, zaznacza, że jej głównym wyznacznikiem jest kontestacja mainstreamu, która w wielu przypadkach przepoczwarza się w konsumpcję, a ta z kolei jest formą tejże kontestacji. Jednakże hipsterzy zostali wchłonięci przez mainstream na skutek stworzenia mody na hipsterskość (Kacperski 2010).

Hipster wszelakie czynności stara się wykonać w alternatywny sposób. Dotyczy to zarówno jedzenia, ubierania się, jak i zarabiania czy spędzania wolnego czasu. Istotnym elementem konstytuującym hipsterskość jest wielość nawiązań kulturowych. Partycypacja w kulturze musi być uwidoczniiona. Według Kacperskiego może się to objawiać np. poprzez nadruk na koszulce czy płóciennej torbie. Jednak tego rodzaju „deklaracje” konsumpcji kultury, choć często pochodzą z różnych kontekstów kulturowych, zwykle bywają rozwiązaniami oczywistymi i powielanymi. Charakterystyczną postawą jest ironiczne podejście wobec wszystkiego, w tym również do samego siebie (być może właśnie dlatego hipster nie określi siebie jako hipstera) (Kacperski 2010). W dobie Mcdonaldyzacji niezwykle istotna jest również charakterystyczna dla hipsterów homogenizacja treści kulturowych, symboli oraz zachowań, którą Douglas Haddow (2010) określa mianem „śmierci cywilizacji zachodu” (Kacperski 2010).

Guilty pleasures

Guilty pleasures to coś, co jednocześnie sprawia odbiorcy radość, oraz odczucie „przyjemnej winy”⁴. Ta „wina” często zawiera w sobie strach przed odkryciem przez kogoś naszego mało wyrefinowanego gustu. Pojęcie to dotyczy głównie elementów popkultury takich jak: moda, gry wideo, muzyka, seriale i filmy. Najbardziej obrazowym przykładem „grzesznych przyjemności”, może być np. jedzenie typu fast food, które wiele osób może się delektować, pomimo poczucia winy, wywołanego przez świadomość, iż jest niezwykle niezdrowe.

Przyczyny popularności obciachowych seriali

Jak wcześniej zostało zauważone, konstytutywną cechą obciachu jest brak świadomości jego występowania. Zamierzone wywołanie obciachowej sytuacji będzie więc prowokacją, mającą na celu sparodiowanie podmiotu wyśmiewanego. Ale może być również formą konformizmu (Januszkiewicz 2008: 31). Jako przykład można podać stereotypową sytuację w której ktoś chce przynależać do grupy metali, jednak nie lubi nosić ozdób z ćwiekami lub długich włosów. Ponieważ jednak osobie takiej, z pewnych względów, zależy na przynależności do tej subkultury, godzi się ona na jej zewnętrzne oznaki.

Podmiot generujący obciachową czynność, może robić to ze względu na chęć przynależenia do danej grupy, z którą chce się utożsamić oraz podkreślenia uległości wobec niej. Odbiorca obciachu, który w nim nie uczestniczy, odczuwa wyższość względem popełniającego obciachowy czyn (Januszkiewicz 2008: 33). Przechodzień może odczuć satysfakcję z powodu swego dobrego wyczucia smaku i umiaru, gdy mija na ulicy kobietę w zbyt krótkiej i błyszczącej spódnicy. Niemniej jednak w przypadku, gdy obciach jest intencjonalny, jego sprawca staje na równi z odbiorcą, odczuwając wyższość względem tych, którzy nie mają świadomości, iż jest to pastisz/camp (Januszkiewicz 2008: 33). Tak postępuje uczestnik subkultury hipsterów, który nosząc niemodne buty może uważać, iż ma lepszy styl niż osobnicy podążający za obecnymi trendami, gdyż jego obciachowe buty są założone umyślnie. Tym samym odczuwa on wyższość nad nie-hipsterami, którzy nie wiedzą o celowości jego działań.

⁴<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/guilty-pleasure> [dostęp: 14.02.2014].

Nie tylko sprawca bywa zawstydzony, ale również odbiorca (Januszkiewicz 2008: 34). Wstydzi się on za sprawcę. Tak jak w przypadku gdy ktoś powie „wstydzę się za Polaków”, lub „wstyd mi za moje małe dziecko”. Choć występuje tu różnego rodzaju więź między sprawcą i odbiorcą, to jednak odbiorca odczuwa zażenowanie. Trudno, by wszyscy Polacy nagle zaczęli się wstydzić lub by małe dziecko odczuło zakłopotanie w wyniku jego odbiegającego od standardów kulturowych zachowania.

W przeciągu paru ubiegłych lat zauważyć można wzrastającą modę na to co obciachowe, to co niemodne. Jest to efekt poszerzającego się zasięgu kiczu (także uświadomionego) jak również postmodernistyczny skutek dialogu z tandetą – estetyką odrzuconą. Tendencja ta według Pęczaka jest niewątpliwie „wyrazem szczególnego rodzaju przerafinowania” (Pęczak 2008: 88). Nawet najmniej uważny obserwator lub uczestnik kultury panującej w środowiskach osób młodych, zauważyć może nowe zjawisko, jakim jest *hipsterstwo*, które cechuje nie tylko ludzi, ale również poszczególne dziedziny popkultury. Hipsterskim nie będzie więc zachodni serial, a odrzucona polska opera mydlana.

Serial, jako najprostsza, najłatwiej dostępna i najtańsza forma rozrywki (Jaworska 2011: 194), stymuluje adresata do nawiązania silnej więzi z ulubioną produkcją. Choć nie daje on gotowego przepisu na życie, może podpowiadać rozwiązania trudnych sytuacji, którymi telewizywnie powinni się kierować w przypadku zaistnienia pokrewnych problemów w realnym świecie (Giddens, za: Jakubowski 2007: 396). W produkcjach, o których mowa, występują bohaterowie o przejrzystym systemie wartości. Ich aksjologiczne preferencje nie pozostawiają widzowi wątpliwości co do prawdziwej tożsamości. Kierują się najczęściej racjonalnymi systemami, nie pozostawiając odbiorcy żadnych nierozwiązanych tajemnic. Adresat przyzwyczajając się do ulubionych bohaterów zyskuje poczucie bezpieczeństwa, a generowanie relacji paraspołecznych implikuje silny efekt uczestnictwa (Jaworska 2011: 204). Treści przekazywane przez serial są przez jego konsumentów traktowane na równi z tymi, które zaistniały realnie. W efekcie tego rodzaju produkcje często pełnią rolę medycyną pomiędzy światem a podmiotem oglądającym (Jaworska 2011: 205). Teoria Alberta Bandury mówi, że obserwacja innych jest najistotniejszym źródłem schematów zachowań społecznych, zbiorem modeli, które należy naśladować,

daje również poczucie i świadomość bycia obserwowanym. Obiektem takich obserwacji mogą być między innymi bohaterowie seriali. Szukając tego, co przypomina jego własne życie, adresat może zaobserwować, jak z podobnymi problemami borykają się jego idole. Podgląd życia codziennego bohaterów seriali służyć może również odbiorcy w utwierdzeniu we własnych poglądach (Sawczuk, Dasiewicz 2008: 195), jak również dostarczyć może tematów do rozmów z innymi fanami (Sawczuk, Dasiewicz 2008: 196).

Ważnym aspektem popularności tych produkcji jest fakt, iż obciach uczłowiecza. Sprawca zostaje skompromitowany, ukazując tym samym swój brak doskonałości, co w mniemaniu odbiorcy zbliża go do telewizora (Krajewski 2008: 210). W polskich operach mydlanych występuje wiele rodzimych słów kultury popularnej. Gdy grają one w takich produkcjach widz odnosi wrażenie, że nie są one tak idealne, stylowe, tak jak sobie to wyobrażał. Następuje bardzo silna identyfikacja z bohaterami, która prowadzi do wzmocnienia poczucia własnej wartości odbiorcy. Wartość protagonisty zostaje sprowadzona do rangi przeciętnego telewizora, który tym samym wyniesiony zostaje na poziom gwiazdy, ponieważ może się z nią równać. Jednocześnie nie wyklucza to sympatii do gwiazd danej produkcji. Osoby kierujące się takimi pobudkami nie przyznają się do partycypacji w tym zjawisku, ponieważ ujawnienie potrzeby podniesienia własnej wartości konfundowałoby je.

Obcowanie z podmiotami obciachowymi może jednocześnie wywoływać refleksję nad istotą obciachu oraz jego zakresem i obszarem występowania, nad tym, co mieści się w zakresie rozumienia terminu *obciach* (Krajewski 2008: 212). Stykając się z obciachem w rodzimych produkcjach oraz z opinią społeczną deklarującą nieprzystawalność polskich oper mydlanych do obecnych norm i uwarunkowań popkulturowych, partycypant zaczyna rozumieć, czym jest obciach i w jaki sposób go unikać. Tym samym nie chce ujawnić faktu uczestnictwa w tego rodzaju rozrywce. Najciekawszym elementem konstytuującym *guilty pleasure* polskich oper mydlanych jest to, że „produkcja obciachu jest nostalgiczną i straceńczą próbą przywrócenia naszej wiary w kulturowy ład” (Krajewski 2008: 211).

W toku edukacji i socjalizacji obywatelom są wpajane wartości i idee, mające oddać pożądany obraz społeczeństwa polskiego. Być może w miarę rozwoju jednostki okazują się one jedynie pustymi, nieprzystającymi do rzeczywistości autokreowanymi wyobrażeniami. Mając jednak w pamięci fałszywy obraz idealnej kultury polskiej, jej obywateli i ich nieskazitelnych systemów wartości, młodzi ludzie poszukują ich w swoim otoczeniu. Znajdują je np. w polskich telenowelach, które pełne są wyidealizowanych autostereotypów. Wyrażają tym samym tęsknotę za nieistniejącymi, acz absolutnie doskonałymi wizerunkami Polaków, polskiej rodziny, związków itp. Seriale takie jak *Klan* czy *M jak miłość* zaspokajają częściowo tęsknotę młodych ludzi za wpajanymi od dziecka, lecz w rzeczywistości nie zawsze cenionymi wartościami, równocześnie jednak budząc zawstydzenie i pogardę, gdyż zgodnie z obecnym paradygmatem powinni oni szukać wartości w produkcjach zachodnich.

Podsumowanie

Opery mydlane mogą ukazywać kompleksy Polaków, z których zdają sobie oni sprawę dopiero w trakcie oglądania danej produkcji. Są one głównie związane z niemożliwym do utrzymania w świecie częstych rozwodów stereotypowym modelem szczęśliwej, wielopokoleniowej rodziny. Być może wstyd ten wynika z potrzeby tradycyjnych wartości rodzinnych, do których pragnienia wstyd się przyznać w epoce wolnej miłości. Wielu młodych ludzi w Polsce czerpie z kultury Zachodu nie tylko wzory ubioru i muzyki, ale również stylu życia, nowych norm społecznych i akceptowanych zachowań. Tym samym ta fascynacja ukazuje kompleks niższości względem kręgu kultury zachodniej. Kompleks ten z jednej strony ujawnia się w nazywaniu rodzimych oper mydlanych obciachowymi. Z drugiej strony próbą jego wyleczenia jest oglądanie oper mydlanych, będące przykładem pozornej akceptacji swojego kręgu kulturowego, która w zderzeniu z rzeczywistością okazuje się jednak przykrywką dla kompleksów polskiego społeczeństwa.

Niezależnie od tego, która z przyczyn ma największy wpływ na zjawisko partycypacji w kulturze polskich oper mydlanych przy równoczesnym ich wyśmianiu i uznaniu ich za kulturowe i modowe *faux pas*, pewne jest, że każdy telewidz dostrzega w tych serialach to, co akceptuje i rozumie, to co chce

zobaczyć, a „(...) lektura każdego filmu zawsze odsyła do egzystencji odbiorcy – i odwrotnie: życie interpretatora, jego poglądy, społeczne i kulturowe usytuowane zasadniczo wpływają na tworzone przez niego sensy” (Pasek, Skowronek 2011: 44).

Bibliografia:

- guilty-pleasure*, „oxforddictionaries”, www.oxforddictionaries.com/-definition/english/guilty-pleasure, [dostęp: 14.02.2014].
- Haddow Douglas, 2010, *Hipster: The Dead End of Western Civilization*, www.kulturaliberalna.pl/2010/10/12/kacperski-czym-jest-a-czym-nie-jest-%E2%80%9Ewarszawska-hipsterka%E2%80%9D/ [dostęp: 14.02.2014].
- Jakubowski Witold, 2007, „*S jak serial*” czyli edukacja w stylu pop, w: *Kultura popularna i (re)konstrukcje tożsamości*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Poznań-Leszno, s. 392-408.
- Januszkiewicz Michał, 2008, *Obciach jako kategoria kulturowo – społeczna*, w: *Moda na obciach – co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. Jacek Nowiński, Elbląg, s. 29-38.
- Jaworska Aneta, 2011 *Polish American Story, czyli kto i dlaczego ogląda amerykańskie seriale w Polsce?*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 193-207.
- Kacperski Wojciech, 2010, *Czym jest a czym nie jest „warszawska hipsterka”*, „kulturaliberalna.pl”, www.kulturaliberalna.pl/2010/10/12/kacperski-czym-jest-a-czym-nie-jest-%E2%80%9Ewarszawska-hipsterka%E2%80%9D/ [dostęp: 14.02.2014].
- Krajewski Marek, 2008, *Przedmiot, który dyskredytuje. Obciach i kultura materialna*, w: *Moda na obciach – co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. Jacek Nowiński, Elbląg, s. 201-212.
- Który serial jest najbardziej obciachowy*, [www.aleseriale.pl](http://aleseriale.pl), http://aleseriale.pl/aid,284,title,Ktory-polski-serial-jest-najbardziej-obciachowy,ankieta_wyniki.html?ticaid=613c74 [dostęp: 14.02.2014].
- Lewicki Arkadiusz, 2011, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław.
- Najbardziej obciachowe seriale*, 2012, <http://ecoego.pl/index.php/-component/poll/29-najbardziej-obciachowe-seriale-dla-hooty-intelektualnej> [dostęp: 14.02.2014].
- Najbardziej obciachowy seriali – ranking*, 2012, <http://www.fakt.pl/Najbardziej-obciachowy-serial-Ranking,artykuly,57212,1.html> [dostęp: 14.02.2014].

- Najpopularniejsze polskie seriale*, 2006, <http://film.onet.pl/-wiadomosci/najpopularniejsze-polskie-seriale/kvimg> [dostęp: 14.02.2014].
- Najpopularniejsze polskie seriale*, 2013, <http://film.onet.pl/to-najpopularniejsze-polskie-seriale/hfgkk> [dostęp: 14.02.2014].
- Najpopularniejsze seriale w Polsce*, 2012, <http://aleseriale.pl/gid,10055,img,317487,fototemat.html> [dostęp: 14.02.2014].
- Najpopularniejsze seriale w Polsce*, <http://film.wp.pl/idGallery,-10055,idPhoto,317487,title,TOP-10-Najpopularniejsze-seriale-w-Polsce,galeria.html> [dostęp: 14.02.2014].
- Pasek Zbigniew; Skowronek Katarzyna, 2011, *Nowa duchowość w nowych serialach telewizyjnych*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 43-61.
- Pęczak Mirosław, 2008, *Społeczna teoria obciachu*, w: *Moda na obciach – co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. Jacek Nowiński, Elbląg, s. 85-89.
- Sawczuk Anna, Dasiewicz Magdalena, 2008, *Psychologiczne uwarunkowania odbioru rozrywki telewizyjnej*, w: *Moda na obciach- co Polacy robią z kulturą popularną?*, red. Jacek Nowiński, Elbląg, s. 191-199.
- Sławińska Kamila, 2008 *Nowy Jork. Przewodnik niepraktyczny*, Warszawa.
- Top 10 polskich seriali*, <http://www.swiatseriali.pl/seriale-top-polskie> [dostęp: 14.02.2014].
- Wenzel Michał, 2009, *Korzystanie z Internetu*, http://www.cbos.pl/-SPISKOM.POL/2009/K_096_09.PDF [dostęp: 14.01.2014].
- Wybraliście najbardziej obciachowy polski serial*, <http://film.wp.pl/-idGallery,5661,idPhoto,210144,title,Wybraliscie-najbardziej-obciachowy-polski-serial,galeria.html> [dostęp: 14.02.2014].

Agnieszka Graff

Ośrodek Studiów Amerykańskich

Uniwersytet Warszawski

***Dziewczyny* na mapie amerykańskich sporów
o kobiecość, seks i politykę płci.
Backlash, postfeminizm czy post-
postfeminizm?**

Abstrakt:

Serial *Dziewczyny* Leny Dunham to wysoce samoświadomy tekst kultury popularnej, który uczestniczy w toczącej się obecnie debacie nad spuścizną ruchu kobiecego w USA, tak zwanym nowym seksizmem i (nie)obecnością feminizmu w kulturze popularnej. W warstwie fabularnej serial stanowi odpowiedź nowego pokolenia amerykańskich „dziewczyn” na kultowy produkt ery postfeminizmu *Seks w wielkim mieście*. Celem serialu zdaje się być obnażenie samotności, smutku i upokorzeń, jakie niesie kultura seksu bez zobowiązań i wiecznie przedłużanej młodości w wielkim mieście w imię swobody „wyboru”. Postmodernistyczna a zarazem naturalistyczna estetyka *Dziewczyn* skłania do krytycznej refleksji nad pustką konsumpcji i władzą w sferze reprezentacji. Mimo iż kwestie ekonomiczne, różnice klasowe i rasowe zostają niemal zupełnie pominięte, serial stanowi istotny przełom w kontekście post-feminizmu: *Dziewczyny* wchodzi w trans-generacyjny dialog z drugą falą feminizmu, ośmieszają kategorię „wyboru” i stereotyp „dziewczyny” w amerykańskiej popkulturze.

Słowa kluczowe:

autorstwo, feminizm, postfeminizm, backlash, naturalizm, postmodernizm, wybór

Zacznę od zwierzenia: uwielbiam ten serial. Mimo pewnych zastrzeżeń, o których za chwilę, *Dziewczyny* (HBO 2012-) wzruszają mnie i śmieszają do łez. Intryguje mnie też poziom emocji, jaki towarzyszy reakcjom moich studentek na dzieło Leny Dunham, ich silna identyfikacja z postaciami, a także ilość i siła pretensji

i zarzutów pod adresem serialu. Młode kobiety mówią i piszą o *Dziewczynach* tak, jakby zakładały, że serialowa fikcja jest im winna prawdę nie tylko o dzisiejszym pokoleniu młodych Amerykanek, ale także o ich własnym doświadczeniu, zwłaszcza doświadczeniu cielesności. Temperatura sporów bywa wysoka, a różnice zdań dotyczą kwestii władzy i płci, intymności i przemocy, czyli kobiecej seksualności i godności w kontekście pornografizacji kultury oraz napięcia między pragnieniem życia w związku i potrzebą autonomii. Serial dotyka granicy między indywidualnym życiem a uwarunkowaniami społecznymi, co sprawia, że dyskusje o jego politycznym przekazie trafiają w samo serce szerszego sporu o feminizm i postfeminizm w kulturowym mainstreamie (Marghitu, Ng 2013).

1. Postfeminizm: witajcie w krainie wyboru

Kluczowe pytanie dotyczy samej możliwości artykulacji feministycznych diagnoz i postulatów we współczesnej popkulturze. Badaczki zjawiska zwanego postfeminizmem uważają, że w kulturze głównego nurtu dominuje mechanizm kooptacji i depolityzacji wszelkich subwersywnych przekazów, a polityczne diagnozy zostają tu unieważnione przez wszechobecną retorykę indywidualnego wyboru (Levy 2006; Tasker i Negra 2007; McRobbie 2009; Munford i Waters 2014). Jak pokazuje Renata Salecl (2013), kategoria wyboru determinuje postrzeganie ludzkiego życia w kulturze późnego kapitalizmu: z jednej strony wybór jest gloryfikowany jako podstawowy warunek wolności, z drugiej jednak – stanowi on źródło lęków społecznych. W sferze płci chodzi głównie o obawę, że nasz wybór partnera był przedwczesny lub że wybierałyśmy zbyt długo i w rezultacie straciłyśmy szansę na szczęście (Salecl 2013:105–159). Co istotne, wybór dostępny jest wyłącznie w życiu prywatnym i w ramach modelu konsumerystycznego:

[w]yбір nowej formy organizacji społecznej, innych sposobów rozwoju społeczeństwa w przyszłości (...) – to wszystko wydaje się wyłączone z dostępnych możliwości (Salecl 2013: 206–7).

Debora L. Spar w głośnej książce *Wonder Women. Sex Power and the Quest for Perfection* (2013) dowodzi, że ideał wolności wyboru jest źródłem szczególnego napięcia w życiu amerykańskich kobiet, zwłaszcza przedstawicielek klasy średniej i wyższej. Feministyczna obietnica równościowego świata,

w którym kobieta może „mieć wszystko” (*have it all*), została w kolejnych dekadach przekształcona w obowiązek, by we wszystkich sferach życia odnieść indywidualny sukces.

Moje pokolenie popełniło błąd. Przyjęłyśmy aspiracje i zwycięstwa feminizmu i zinterpretowałyśmy je jako wezwanie do osobistej perfekcji. Sprywatyzowałyśmy feminizm i skupiłyśmy się jedynie na naszych własnych marzeniach i naszych nieuniknionych frustracjach (Spar 2013: 235).

Co ciekawe, autorka (rocznik 1963) uważa, że za błędy jej generacji płacą współczesne młode kobiety, na przykład jej studentki, które nie są w stanie sprostać kulturowym wymaganiom i nieustannie się za to obwiniają.

Postfeminizm nie jest zjawiskiem odosobnionym, stanowi raczej element pewnego szerszego paradygmatu. Kultura doby neoliberalizmu pozostaje konsekwentnie ślepa na kwestie związane z dominacją i władzą, a różnice statusu sprawdza do różnic dotyczących stylu życia i wyborów estetycznych. Feminizm, podobnie jak inne ideologie ruchów protestu, zostaje przez tę kulturę z jednej strony wchłonięty i zniekształcony. Z jednej strony funkcjonuje jako pewna zastana oczywistość, z drugiej zaś – poddany został ironicznej obróbce, zepchnięty w sferę „tego, co już było”. Problemy strukturalne i nierówności ekonomiczne zostają zastąpione namysłem nad ludzką psychiką, a skupiona na indywidualnych wyborach popkultura rytualnie obśmiewa polityczne zaangażowanie na rzecz sprawiedliwości społecznej jako niemodne i nieprzystające do współczesności. W warstwie deklaratywnej ceni się równość płci (chodzi wszak o *postfeminizm*, a nie *antyfeminizm*), jednak wszystko, co istotne, okazuje się kwestią indywidualnych decyzji, przede wszystkim tych dotyczących wyboru partnera i macierzyństwa. Co ciekawe, wytwory postfeministycznej popkultury – na przykład *Seks w wielkim mieście* (HBO, 1998–2004), *Ally McBeal* (Fox, 1997–2002), *Gotowe na wszystko* (ABC, 2004–2012) by pozostać tylko przy serialach – często traktują wybór tradycyjnych wzorców, zwłaszcza w sferze relacji miłosnych, erotyki i macierzyństwa, jako nową i upragnioną przez kobiety formę wolności. Postfeministyczne „wyzwolenie kobiet” okazuje się wyzwoleniem od przymusu równości narzuconego rzekomo przez feminizm (Munford i Waters 2014: 10; Graff 2011: 260–2). Nie ulega za-

tem wątpliwości, że postfeminizm jest bliskim krewnym antyrównościowej ideologii *backlashu* (Faludi 2013). Ten późniejszy dyskurs płci jest nieco bardziej empatyczny wobec kobiecych dylematów, mniej w nim otwartej mizoginii. Pozostaje jednak całkowicie wypłukany z wszelkiej polityczności; swoją retoryczną siłę czerpie on siłę z akcesu do „zdrowego rozsądku” i „złotego środka”, wobec których feminizm ustawiony jest jako „przesada” i „skrajność” (Tasker i Negra 2007: 19).

Dziewczyny Leny Dunham stawiają, moim zdaniem, skuteczny opór opisanym wyżej mechanizmom. Serial stanowi przełom w dziejach kobiecej obecności w amerykańskiej telewizji i w dziejach telewizyjnych przedstawień kobiecej tożsamości i kobiecego ciała, swoisty popkulturowy metatekst sporów o status płci (gender) w kulturze późnego kapitalizmu. Rangę tego przełomu niewątpliwie obniża centralny deficyt serialu, jakim jest niemal całkowite pominięcie kwestii rasowych i dość powierzchowne podejście do różnic klasowych. Wszystkie cztery bohaterki są białe; choć często brakuje im pieniędzy, to jednak wszystkie pochodzą z klasy średniej lub wyższej średniej; nawet wśród drugoplanowych postaci brakuje przedstawicieli mniejszości rasowych. Dla wielu krytyków ten fakt kompromituje całe przedsięwzięcie, inni bronią serialu przed oskarżeniem o rasizm. Sama Dunham tłumaczyła dość mętnie w wywiadzie dla radia publicznego (NPR), że pisze tylko o tym, co sama dobrze zna, że chciała uniknąć sztuczności:

Jestem pół-Żydówką a pół-WASPką, więc opisałam dwie Żydówki i dwie WASPki. Chciałam uniknąć tokenizmu w obsadzie. Mam poczucie, że gdybym jedną z moich czterech dziewczyn uczyniła Afroamerykanką, to... nie chodzi o to, że doświadczenie Afroamerykanki jest jakoś drastycznie inne niż białej dziewczyny, ale trzeba by uwzględnić specyfikę tego doświadczenia, a ja tego po prostu nie umiałam. Naprawdę pisałam scenariusz z głębi własnych bebeczów, a każda z bohaterek to pewna część mnie lub postać oparta na kimś, kogo znam (2012).

Przytaczam jej wyjaśnienia ze względu na pobrzmiewającą w nich nutę bezradności. Nie zamierzam bronić dzieła Dunham w tym wymiarze. Pominięcie mniejszości rasowych w serialu o współczesnym Nowym Jorku uważam za dziwaczne, zawsty-

dzające, a jeśli wybacalne, to jedynie ze względu na bardzo młody wiek autorki. Mimo to podtrzymuję tezę, że *Dziewczyny* stanowią przełom z punktu widzenia feministycznej analizy dziejów popkultury. Serial nie tylko przełamuje impas związany z dominacją postfeminizmu, ale także poddaje go krytycznej analizie, parodiując postfeministyczne klisze i obśmiewając mielizny swojego wielkiego poprzednika, czyli *Seksu w wielkim mieście*. Dunham podejmuje ryzykowną grę, ostatecznie unikając wchłonięcia przez dyskurs dominujący. Jak postaram się udowodnić, serial konsekwentnie broni autentyczności, przeciwstawiając się postfeministycznej maskaradzie, o której pisze McRobbie (2009: 64–71), a także podważa kategorię wyboru, pokazując strukturalne (w tym ekonomiczne) ograniczenia, w ramach których wybory są de facto podejmowane.

2. Kobięce autorstwo, czyli ciało i tekst

Zdarzały się już w historii amerykańskiej telewizji seriale, zwłaszcza komediowe, które na różne sposoby kwestionowały patriariat, prezentowały silne, niezależne postacie kobiece i podejmowały feministyczne wątki, opierając się potężnym mechanizmie odpolitycznienia kwestii kobiecej. Do kluczowych należą: *Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970–77) o niezależnej kobiecie walczącej o siebie w świecie mediów i niesłuchanie popularna zadziorna *Roseanne* (ABC, 1988–97); w ostatnich latach do feministycznego kanonu dołączyły: kultowa *Buffy, postrach wampirów* (WB Network, 1997–2003) oraz nowa produkcja Netflix *Orange Is the New Black* (2013-), którą niektóre z moich studentek zdecydowanie przedkładają nad *Dziewczyny* ze względu na poważne traktowanie kwestii rasowych. A jednak *Dziewczyny* są przełomowe, rozpoczynają bowiem w kulturze popularnej coś, co można nazwać mianem post-postfeminizmu.

Urodzona w 1986 Lena Dunham to pierwsza w historii telewizji kobieta, która jednocześnie pisze scenariusze, reżyseruje odcinki, jest współproducentką i główną gwiazdą serialu. Pierwszym źródłem przełomu jest zatem bezprecedensowa kobięca kontrola nad serialowym tekstem. Można się silić na analogie, na przykład z gwiazdorsko-pisarsko-producencko-reżyserskim wybrykiem Barbary Streisand, jakim był film *Yentl* (1983) lub z kontrolą nad własnym wizerunkiem takich gwiazd, jak Madonna czy Lady Gaga. Kolejny ciekawy przykład to *30 Rock*, au-

torska produkcja Tiny Fey (NBC, 2006–2012). Dunham jednak nie tylko kontroluje swój produkt, pisząc i reżyserując kolejne odcinki, ale także włącza do kulturowej gry własną cielesność, a mówiąc wprost – nagość. W historii telewizji tak silnie urefleksyjniona autorska kontrola kobiety zarówno w sferze tekstu, jak w sferze cielesności to rzecz bez precedensu. Analizując dzieło Dunham i jego popularność wśród młodych kobiet, warto mieć w pamięci, że akceptacja dla niestandardowej cielesności i pragnienie zachowania kontroli nad własnym życiem to dwa kluczowe tematy współczesnego feminizmu.

Dunham jest aktywną, wręcz nieustępliwą uczestniczką debaty wokół *Dziewczyny* w mediach, gdzie konsekwentnie czyni z kontroli nad ciałem i tekstem główny temat rozmowy. Serialowi poświęconemu losom Hannah (w tej roli sama Dunham), która broni się przed uprzedmiotowieniem i komercją, towarzyszy równoległy serial medialny, w którym to samo robi Dunham, walcząc jednocześnie o sławę i niezależność – w tym także niezależność od dogmatycznie pojętego feminizmu. Kluczowy epizod tego metaseriału wydarzył się w lutym 2014, gdy lekko podretuszowane zdjęcie Dunham autorstwa Annie Leibowitz znalazło się na okładce pisma *Vogue*, a feministyczny magazyn *Jezebel* krytycznie to skomentował, po czym ogłosił, że zapłaci 10 tysięcy dolarów „okupu” za zdjęcia sprzed retuszu. Prowokacja się udała, ale uzyskane (i opublikowane przez *Jezebel*) fotografie niewiele różniły się od tych podretuszowanych. Rozpętała się debata: czy Dunham zdradziła feminizm, poddając się komercyjnej obróbce? Czy to raczej *Jezebel* okazała się antykobieca, prześladując twórczynię *Dziewczyny*? Dunham podjęła rękawicę. Wyjaśniała w mediach, że nie czuła się zmanipulowana przez *Vogue’a*, a atak *Jezebel* uważa za akt agresji. Jej pierwszy tweet na ten temat był pełen irytacji: „Niektóre świnstwa są po prostu zbyt głupie, by się nimi zajmować”. Co ciekawe, znaczna część feministycznych komentatorek wzięła jej stronę, uznając atak za małostkowy, wręcz przemocowy „trolling” (Crocker 2014). Tymczasem feministki z *Jezebel* oświadczyły:

Chociaż Dunham nie została sfotoszopowana w sposób radykalny, jest dziś bardziej niż kiedykolwiek oczywiste, jaki typ kobiety *Vogue* uważa za godny *Vogue’a*: ma być wyższą, bardziej długonogą i gibką wersją samej siebie. *Vogue* nie jest,

rzecz jasna, zainteresowany rzeczywistością (cytat za Dockterman 2014).

Co na to Dunham? W wywiadzie udzielonym Billowi Simmonswi publicznie podziękowała magazynowi *Vogue* za okazany jej szacunek i wykpiła redaktorki *Jezebel* za to, że nie potrafiły się w porę wycofać i przeprosić: „popęłniły monumentalny błąd w swoim podejściu do feminizmu... to było obrzydliwe” (Simmons 2014, 53m).

Cała ta historia, łącznie z towarzyszącym jej niesmakiem głównej bohaterki, mogłaby się znaleźć w *Dziewczynach*. Fabuła serialu to opowieść o grupie przyjaciół, których życie – miłosne, emocjonalne, zawodowe – notorycznie wymyka się im spod kontroli. Głównym niebezpieczeństwem, a zarazem pokusą, której trudno się oprzeć, jest możliwość udziału w popkulturowej maskaradzie. Każdy z wątków można odczytać jako zmagania bohaterek i bohaterów nie tylko z rynkiem medialnym i rozrywkowym, ale także ze sprzecznymi pragnieniami, jakie towarzyszą spotkaniu ze światem komercji: z jednej strony potrzeba zarobienia na życie i pragnienie pokazania się światu, z drugiej – niechęć do sprzedania duszy neoliberalnej Ameryce, marzenie o intymności, osobności. Niemal każda z postaci (wyjątek stanowi praktyczna Shoshanna) balansuje na granicy między sztuką i komercją, chcąc z jednej strony zarobić, z drugiej – pozostać twórczą lub twórczym. Żywioł Hannah to literatura, Adama – teatr, Marnie – muzyka. Każdemu z nich grozi, że sprzeda duszę, ulegnie konwencji. Operując hipsterską estetyką, serial – tak jak jego bohaterowie – prowadzi niebezpieczną grę z popkulturowym blichtrzem i konwencją. Dla bohaterów efekt jest opłakany: w serialowym świecie porażka goni porażkę, obciach goni obciach. Natomiast Dunham wychodzi z tych zmaganiań obronną ręką, uzyskuje ogromną popularność, unikając przy tym mielizn postfeminizmu.

Chodzi tu nie tylko o płęć i cielesność, gra toczy się o zachowanie autentyczności w świecie symulaków. Kwestia płci jest jednak kluczowa ze względu na wagę problemu intymności: komercja przerabia kobiece ciała na produkt do konsumpcji, a pornografizacja popkultury pod pozorem seksualnego wyzwolenia kobiet stanowi, jak wspomniałam wyżej, kluczowy element postfeminizmu. Zjawisko to analizuje kilka głośnych książek z ostatnich lat: *Female Chauvinist Pigs* Ariel Levy (2005), *The Aftermath*

of *Feminism* Angeli McRobbie (2009), czy wydane niedawno w Polsce *Żywe Lalki* Natashy Walter (2012). Twórczyni *Dziewczyn* podziela niepokój autorek tych prac, a także w pewnym stopniu, redaktorek *Jezebel*. W serialu chodzi o odebranie kobiecej cielesności spornografizowanej kulturze – ale tak, by nie utracić przy tym seksualnej przyjemności. Strategia Leny Dunham tym się różni od strategii *Jezebel*, że Dunham nie moralizuje i nie chowa się w kontrkulturowej feministycznej niszy, lecz podejmuje grę z mediami głównego nurtu, pokazując głęboką ambiwalencję kobiecego stosunku do erotyki, w której lęk łączy się z pożądaniem, a to, co odrażające, bywa też ekscytujące (zob. Russ 1987).

Problem kontroli nad ciałem i tekstem jest w serialu silnie stematyzowany, przefiltrowany przez wrażliwość głównej bohaterki, którą dręczy, a zarazem ciekawi własna ambiwalencja. Z jednej strony niechęć do rynku; z drugiej – pragnienie sukcesu. Z jednej strony feministyczne ideały; z drugiej – zmysłowa przyjemność czerpana z relacji z wrażliwym ale skłonny do przemocy mężczyzną. Wszystko to zostaje opisane, bo Hannah jest początkującą pisarką. Już z pilota dowiadujemy się, że uważa się za „głos swojego pokolenia”, a przynajmniej „jeden z głosów pokolenia”. Chce publikować, lecz tymczasem pisze tajny dziennik, a jego kradzież i publiczne odczytanie (a właściwie odśpiewanie) fragmentów to jedno z kluczowych zdarzeń pierwszego sezonu (nieco później widz otrzyma dostęp tylko do jednego zdania – a dotyczy ono, co ważne, kobiecej przyjaźni). Drugim dziełem Hanny jest zbiór opowiadań – tu znów pojawia się kwestia praw autorskich, kontroli nad tekstem i płatności za pracę twórczą.

Kwestia kobiecego pisania splata się ściśle z cielesnością, a za symbol tego splotu można uznać często widoczne na ekranie i komentowane w mediach dziwaczne tatuaże Leny/Hannah – cielesne pismo, sygnalizujące pragnienie autentyczności poprzez stylizację na dziewczęcą staroświeckość. Tatuaże te powstały w relacji z przyjaciółką, dwie dziewczyny robiły je równolegle. Ten na plecach przedstawia stare domy, ilustracje z *Eloise*, klasycznej książki dla dziewcząt; na ramieniu widnieje wizerunek Byczka Ferdynando, bohatera książki dla dzieci, która zachęca do bycia sobą; na nadgarstku wykaligrafowano słowo „staunch” – cytat z kultowego filmu dokumentalnego pt.: *Grey*

Gardens braci Maysles (1975). Centralne postacie tego dzieła to matka i córka, malownicze abnegatki i dziwaczki, które mieszkają razem w rozsypującej się i od dziesięcioleci niesprzątej gigantycznej ruderze, kłócąc się i ciesząc się życiem. Z Leną Dunham łączy je przede wszystkim głęboka pogarda dla kulturowych wyobrażeń o życiowym sukcesie i kobiecej atrakcyjności (ideał ten reprezentuje w filmie ich sztywna i perfekcyjna kuzynka Jacqueline Kennedy Onassis).

Dunham pielęgnuje swój nieco dziwny wizerunek seksownej abnegatki: nie przypomina i nie stara się przypominać modelki, za nic ma wymogi kobiecej „perfekcji”, o których pisze Debora L. Spar (2013). Jej obecność na ekranie jest często naga, erotyczna lub intymna, często też bywa ostentacyjnie „źle” ubrana. Nigdy jednak nie podlega ona zawstydzeniu, co można odczytać jako wyzwanie rzucone współczesnym standardom urody i hollywoodzko-telewizyjnym konwencjom pokazywania kobiecego ciała. Lena/Hannah to kobieta „brzydka” zgodnie z medialnymi standardami, która jednak podoba się nie tylko samej sobie, ale także wielu atrakcyjnym mężczyznom. Jej ciało jest źródłem zmysłowej przyjemności i humoru. Co ważne, serialowa cielesność Leny nie zawsze jest nacechowana erotycznie. W *Dziewczynach* dużo jest nagości codziennej – łazienkowej i sypialnianej. W jednej z najbardziej intymnych i wzruszających scen Lena i Jessa spotykają się w wannie, gdzie razem płaczą, śmieją się i smarkają do wody (sezon 2, odc. 4).

Serial i publiczny wizerunek jego twórczyni można zatem uznać za feministyczny eksperyment wizualny – Dunham nieustannie podważa konwencję filmową, opisaną w legendarnym tekście Laury Mulvey (1975), wedle której kobiety istnieją na ekranie dla męskiej przyjemności wizualnej, alternatywnie fetyszyzowane lub dyscyplinowane, ale zawsze przyciągające męski wzrok. Chcąc istnieć w ten sposób, należy oczywiście kontrolować wagę i tuszować „wady” własnego wyglądu. Tymczasem serialowa Hannah obżera się bezwstydnie słodyczami, pokazuje grube uda, pryszczki, fałdy na brzuchu... i odbywa niezliczone mniej lub bardziej udane przygody seksualne. „Brzydula” podbija męskie serca, to raczej jej klasycznie piękna przyjaciółka Marnie ma nieudane życie seksualne i miłosne. Taka właśnie – proseksualna, całkowicie bezpruderyjna i zbuntowana wobec kultu-

rowych standardów urody – jest wymowa serialu, a także publicznych wypowiedzi Dunham.

3. X, Y czyli *Dziewczyny* w dialogu z *Seksem w wielkim mieście*

Każdy, kto oglądał pilota *Dziewczyn*, pamięta tę zabawną scenę: po długim pobycie w Europie na Brooklynie, gdzie toczy się akcja serialu, przybywa szykowna, swobodna, egzaltowana neurotyczna Jessa (Jemima Kirke) i rozgląda się ciekawie po pokoju Shoshanny (Zosia Mamet), swojej spiętej, ale równie egzaltowanej i neurotycznej przyjaciółki. Jej uwagę przykuwa gigantyczny plakat serialu *Seks w wielkim mieście*. Jessa pyta, co to takiego, a zdumiona jej niewiedzą Shoshanna udziela wyczerpujących wyjaśnień:

Jesteś zabawna, bo zdecydowanie jesteś typem Carrie z aspektami Samanthy i włosami Charlotte; to świetne połączenie (...). Ja natomiast jestem w duszy Carrie, ale czasem wychodzi ze mnie Samantha, natomiast na uczelni bardzo się staram wejść w buty Mirandy (Pilot).

Ta rozbudowana aluzja nie pozostawia żadnych wątpliwości: *Dziewczyny* to pełna humoru, ale też gorzka odpowiedź amerykańskich dziewczyn pokolenia Y (urodzonych w latach 80. i 90.) na *Seks w wielkim mieście*, kluczowy tekst pokolenia X (urodzonych w latach 60. i 70.). Oba te pokolenia – X i Y – są zbyt młode, by pamiętać rewolucję obyczajową lat 60. i szczytowy okres rozwoju ruchu kobiecego z lat 70. Bohaterki obu seriali, podobnie jak ich widzownia, spóźniły się na feminizm. Są jednak jego spadkobierczyniami: konsumują jego zwycięstwa, ale też dźwigają kłopoty związane z wolnością, przerabiają go jako stereotyp. Feminizm to dla nich zestaw tematów i temat żartów, a także, co ważne – adresat niezliczonych pretensji.

Wróćmy zatem do napięcia między postfeminizmem, czyli dominującym dziś w popkulturze sposobem myślenia o płci, a postulowanym tu post-post-feminizmem *Dziewczyn*. Jak już wspomniałam, *Seks w wielkim mieście* uważany jest za paradygmatyczny dla ery postfeminizmu w popkulturze, pełni w jego kanonie kluczowe miejsce obok *Ally McBeal* oraz powieści i filmu o Bridget Jones. Fabuła *Seksu* akcentuje kobiecą niezależność, jest jednak podporządkowana logice romansu – wolność wyraża się w swobodzie poszukiwania przez bohaterki partnerów sek-

sualnych i życiowych. Już sam ten fakt dyskwalifikuje serial jako przejaw wrażliwości feministycznej, mimo obecności silnych i wyrazistych kobiecych bohaterek (Wignall 2008). Kluczowy jest jednak nie tyle stosunek obu seriali do mężczyzn i miłości, co raczej do czasu i historii. Jak podkreślają liczne badaczki, centralną figurą postfeministycznej wyobraźni jest „dziewczyna”, uosobienie nowoczesności, potencjalności, ryzyka, indywidualizmu, energii i historycznej amnezji (Projansky 2007; Tasker i Negra, 2007: 3, 17–18; McRobbie 2009: 54–93; Munford i Waters 2014: 105–32; 107–10). Teraźniejszość zdefiniowana zostaje jako postfeministyczny świat, w którym „dziewczyny” (co prawda, często zresztą nieco podstarzałe, ale uporczywie trzymające się młodości) podejmują autonomiczne, indywidualne wybory, poszukując życiowego partnera. Równościowa problematyka „kobieca” zostaje obśmiana z perspektywy „dziewczyńskiej”, dla której liczy się tylko młodość, tu i teraz. Postfeminizm zawiera spory ładunek żalu do feminizmu, który rzekomo utrudnia „dziewczynom” poszukiwanie miłości, bo z jednej strony zawyża kobiece oczekiwania, z drugiej – podkopuje męskość. Dziewczyny wybierają i wybrać nie mogą, zapominając, że czas – ten najcenniejszy dziewczyniński kapitał – ucieka.

Co ciekawe, żal miesza się tu jednak z wdzięcznością – i to właśnie odróżnia postfeminizm od *backlashu*. Angela McRobbie pisze o „podwójnym uwikłaniu”: z jednej strony postfeminizm traktuje spuściznę feminizmu jako oczywistość należąca do sfery, którą Gramsci określił mianem „zdrowego rozsądku”, z drugiej jednak jest on nieustannie podkopywany, ośmieszany, wręcz znienawidzony (2009: 12). O ideałach feminizmu wspomina się tylko po to, by natychmiast zepchnąć je do sfery rzeczy przeszłych, niemodnych, niepotrzebnych i nierynkowych. Tam też trafia każda wypowiedź, która stara się feminizm ożywić – jest to zapewne główne niebezpieczeństwo, któremu stawia czoło Lena Dunham.

Jej serial to próba podjęcia z tym paradygmatem polemicznego dialogu. Lena Dunham i jej bohaterki (zwłaszcza Hannah) to „dziewczyny”, które nie godzą się na nieuchronność postfeministycznej logiki. *Dziewczyny* z erudycją i dowcipem nawiązują do swoich poprzedników – seriali o kobietach i granicach ich wolności, a także do historii kobiet i historii feminizmu w USA. Już sam tytuł jest przecież cytatem, bo „dziewczyny” to

raczej konwencja kulturowa niż grupa społeczna. Począwszy od ostentacji liternictwa i barw stosowanych w tytule, serial wciąż sugeruje, że „dziewczyńskość” to ideologia i maskarada. Znajdujemy się nie tyle w świecie dziewczyn, co w nasiąkniętym kulturowymi aluzjami świecie „dziewczyn” – wzorca i wizerunku, który stanowi ważny element zbiorowej wyobraźni Amerykanów począwszy od lat 50. „Dziewczyna” to wolność, potencjalność, spontaniczność i przedmiot męskiego pożądania. To pełna energii „GO GIRL!”, niewinna i sympatyczna „girl next door”, zbuntowana przedstawicielka kontrkulturowych „GRRRRLS”, seksowna i zawsze chętna, by obnażyć się przed kamerą bohaterki telewizyjnej produkcji *Girls Gone Wild* czy wreszcie pracownica klubu go go (*girls girls girls*). Bohaterki Dunham świetnie te wszystkie wzorce znają. Cytują i parodiują swoje poprzedniczki z wcześniejszych seriali i wciąż na nowo wchodzą z nimi w dialog i konflikt. Ich celem jest w gruncie rzeczy wreszcie przestać być „dziewczyną” i zacząć prawdziwe, czyli dorosłe życie.

Dunham obnaża samotność, smutek i upokorzenia, jakie niesie kultura seksu bez zobowiązań (tzw. *hook-up culture*) i kult wiecznie przedłużanej młodości. *Dziewczyny* powtarzają życiowy scenariusz bohaterek *Seksu w wielkim mieście*: są wyemancypowanymi singielkami, które – ze zmiennym powodzeniem – szukają szczęścia w Nowym Jorku. Tyle tylko, że w *Dziewczynach* jest brzydziej, szarzej i smutniej, a seks często bywa nieudany, wręcz upokarzający. Gdzieś w tle obu seriali jest niepokój, że „młodość” to pułapka, a bycie „dziewczyną” oznacza niemożność stworzenia stabilnego związku, zapuszczenia korzeni. Ten niepokój organizuje liczne fabuły postfeministyczne, ale w *Dziewczynach* przeradza się on chwilami w panikę, zagrażającą przetrwaniu depresję lub wręcz autodestrukcję. Lena Dunham nie przypadkiem nazywana jest królową lęków (*queen of angst*). Różnica tkwi w diagnozie przyczyn: w produkcjach postfeministycznych wina za brak stabilizacji przypisywana jest wyłącznie sferze obyczajowej, kobiety są ofiarami nadmiaru własnej wolności i męskiej dezorientacji zwanej czasem kryzysem męskości. Ich samotność bywa też interpretowana jako scheda po feminizmie. Tymczasem w *Dziewczynach* diagnoza jest dużo bardziej złożona, przedłużona młodość w dużej mierze wynika z sytuacji na rynku pracy, a egzystencjalny lęk dotyczy także mężczyzn

(męskie postacie są tu zresztą ciekawsze niż w poprzednich serialach).

O ile Carrie i jej przyjaciółki poprawiały sobie humor, kupując absurdalnie drogie buty, o tyle Hannah i jej serialowe siostry borykają się z chronicznym brakiem funduszy: z finansową zależnością od rodziców, z pracodawcami, którzy proponują im niekończące się bezpłatne staże lub z dnia na dzień dają wypowiedzenie, posługując się przy tym korporacyjno-psychologiczną nowomową („to nie zwolnienie, to nowe otwarcie w twoim życiu”). Fabuła serialu to jedno wielkie pasmo zawodowych i finansowych porażek: bezowocne żebry u rodziców, praca bez perspektyw w biurze lub kawiarni, nieudane próby zaistnienia jako pisarka (Hannah) czy piosenkarka (Marnie), czy wreszcie dwuznaczne moralnie życie na koszt kolejnych kochanków (Jessa). Pod koniec 3. sezonu Hannah „sprzedaje duszę” miesięcznikowi *GQ*, pisząc tam artykuły sponsorowane i dziwi się, że zapłacono jej prawdziwe pieniądze: „O Boże! Chyba zapomnieli odjąć podatek! To niewiarygodne! To ja tyle zarabiam tygodniowo? To więcej niż mój czynsz!” (sezon 3, odc. 08). Radość trwa jednak krótko, bo Hannah jest w stanie wytrwać w korporacyjnej fabryce słów zaledwie kilka tygodni, po czym znów zostaje „dziewczyną”, której nie stać na czynsz. Witajcie w świecie po krachu finansowym 2008 roku.

4. Post-postfeminizm czyli komplikacja

Przynależność do pokolenia po feminizmie, a zarazem po krachu finansowym z 2008 roku nie czyni bohaterek *Dziewczyn* kobietami sukcesu odpornymi na feminizm. Zamiast apoteozy konsumpcji mamy zmaganie z ekonomiczną rzeczywistością; zamiast ironicznego dystansu do ruchu kobiecego – powrót do wszystkich kluczowych wątków feministycznej krytyki patriarchy. Rzecz jednak w tym, że za każdym razem powtórka z „women’s lib” zawiera arcyciekawy element komplikacji i ambiwalencji. Dotyczy to takich tematów, jak molestowanie w pracy, cielesność i pornografia, męskość, niezależność finansowa, kobieca przyjaźń, relacje z matką, itp. O kwestii cielesności pisałam już wyżej, teraz granicę się tu do dwóch przykładów: aborcji i relacji z mężczyznami.

Wątek niechcianej ciąży Jessy, która zresztą okazuje się pomyłką (sezon 1, odc. 2), zostaje podjęty w perspektywie „pro

choice”, ale przy jednoczesnym podważeniu samej kategorii „choice”, czyli możliwości dokonania swobodnego wyboru. Dostępność legalnej i bezpiecznej aborcji jest potraktowana jako coś cennego, ważna zdobycz ruchu kobiecego. Przerwanie niechcianej ciąży to sytuacja, w której szczególnie potrzebne okazuje się siostrzeństwo – lojalność i wsparcie innych kobiet. Jednocześnie jednak serial podaje w wątpliwość wiele pewników i klisz używanych przez obie strony debaty o aborcji. Hannah podsumowuje rzecz następująco:

Mówi się, że aborcja to wielka sprawa, ale czy te sprawy są rzeczywiście aż tak istotne? (...) I co ona właściwie miałyby zrobić, urodzić dziecko, a następnie zabrać je ze sobą do pracy, gdzie zajmuje się cudzymi dziećmi? To nierealistyczne.

Hannah ma rację: planowana aborcja nie jest tu żadną traumą ani nawet czymś specjalnie istotnym czy przełomowym w życiu Jessy. Zabieg to coś, co się po prostu zdarza, bo okazuje się konieczne. Jednak nie ma tu mowy o żadnym „wyborze”, przeciwnie, ramy sytuacji wyznacza jego brak. Jessa pragnie mieć dziecko, ale jej życiowa sytuacja całkowicie taki scenariusz wyklucza. Mimo akcentów komediowych, cała ta historia naznaczona jest głębokim smutkiem i świadomością ekonomicznych i egzystencjalnych granic wyboru. W gruncie rzeczy, omawiany odcinek dotyczy roli kontekstu i przypadku w kobiecym życiu.

Drugi ważny przykład post-postfeministycznej komplikacji to sposób traktowania w serialu relacji erotycznych. Podsztyta silną ambiwalencją, a zarazem wyraźnie feministyczna perspektywa widoczna jest w sposobie prowadzenia wątków miłosnych i konstruowania męskich postaci, przede wszystkim Adama (Adam Driver), który stanowi dziwaczne połączenie przemocy i czułości, talentu i abnegacji, ambicji i autodestrukcji. Związek Hanny i Adama, rozpisany na niemal całe pierwsze dwa sezony, pełen jest kryzysów, traktowanych jako okazje do feministycznej analizy związku między władzą a miłością. Relacja heteroseksualna nie jest i nie może być symetryczna, nawet jeśli jej uczestnicy wierzą w równość – jej kontekst stanowi społeczna struktura jednoznacznie zdiagnozowana jako struktura patriarcalna. Adamowi jest w życiu łatwiej, a istotnym zagrożeniem dla związku jest wszechobecna pornografia, która nasycza nie tylko przestrzeń wokół nich, ale także ich własną wyobraźnię. Cały

wątek organizuje bolesne napięcie między pragnieniem bliskości a lękiem przez zależnością, przy czym, co ważne, uczucia te dotyczą obu stron. *Dziewczyny* skutecznie zatem unikają charakterystycznej dla postfeminizmu przewidywalnej struktury fabularnej, w której główna bohaterka poszukuje mężczyzny, a w roli przeszkody występuje spuścizna feminizmu (kryzys męskości, nadmierna wolność kobiet). U Dunham przeciwnikiem głębokich relacji między kobietą a mężczyzną okazuje się raczej głęboko uwewnętrzniona norma patriarchalna. Komplikacja polega jednak na tym, że ta norma (przede wszystkim splot między władzą, przemocą i pożądaniem) jest zarazem źródłem cierpienia i przyjemności. Efektem jest nie tylko ambiwalentny przekaz polityczny (jak pokazują powyższe przykłady, post-postfeminizm to jednak niezupełnie to samo, co odświeżony feminizm), ale także fabularne zawilości, które trudno z góry przewidzieć.

Komplikacja dotyczy także estetyki serialu, opartej moim zdaniem na pewnym paradoksie czy napięciu. Z jednej strony serial jest autorefleksyjny, pełen intertekstualnych odniesień, daje się odczytać w kategoriach postmodernizmu, z drugiej – jest uderzająco surowy w warstwie wizualnej, wręcz naturalistyczny, zafascynowany codziennością, jej chaosem, niekonkluzywnością, brzydotą. Za przykład intertekstualności niech nam posłuży wspomniana wyżej aluzja do *Seksu w wielkim mieście*, ale u Dunham jest ich oczywiście więcej (na przykład w jednym z epizodów bohaterki oglądają razem wspomniany wyżej kultowy feministyczny serial *Mary Tyler Moore Show*). Z drugiej strony, Dunham w kolejnych odcinkach pokazuje nam relacje władzy i dominacji; świat przedstawiony serialu to pole nieustannej walki o przetrwanie. To właśnie naturalizm najmocniej odróżnia *Dziewczyny* od *Seksu w wielkim mieście*, a buduje pokrewieństwo między *Dziewczynami* a *Homeland* czy *The Wire*. Owa „surowość” i „autentyczność” służą nie tylko wzmocnieniu realizmu. Jest to estetyka ostentacyjnie samoświadoma, samo-się-komentująca i pełna nawiązań do wcześniejszych konwencji.

Zaryzykuję tezę, że połączenie naturalizmu z postmodernizmem ma wymiar polityczny: *Dziewczyny* należą do generacji seriali, które proponują krytyczne spojrzenie na splot władzapieniądze-obraz, czyli na dyscyplinującą rolę wizualności w dobie późnego kapitalizmu. Żyjemy w świecie obrazu i jest to świat,

w którym sfera wolności jest coraz bardziej ograniczona. Władza rozgrywa się właśnie w sferze reprezentacji, a polityczne seriale nowej generacji zdają się nieustannie to zjawisko komentować (skrajny przykład to oczywiście *House of Cards*). Dotyczy to także sfery płci i stosunku do feministycznej historii, a raczej jej publicznego wizerunku, zmanipulowanego i strywializowanego w dobie postfeminizmu.

* * *

W często przywoływanym wstępie do antologii tekstów feministycznych tak zwanej trzeciej fali (tej z lat 90.) *To Be Real*, ikona drugiej fali Gloria Steinem z irytacją stwierdza, że „potrwa to jeszcze trochę, zanim feministki przestaną postrzegać feminizm jako gigantyczną matkę, która jest odpowiedzialna za niemal wszystko, podczas gdy patriarchat zyskuje dozgonną wdzięczność za drobne ustępstwa, na jakie się godzi” (1995: xix). W *Dziewczynach* ta upragniona zmiana wreszcie nastąpiła. Kobiety z pokolenia Y to już nie córki, ale wnuczki feministek z pokolenia baby boom – może dlatego ich stosunek do feminizmu jest dużo bardziej akceptujący niż ich poprzedniczek. O ile bowiem pokolenie X to apolityczne postfeministki lub przedstawicielki trzeciej fali, nie do końca udanego projektu odbudowania feministycznej tożsamości w kontekście postfeministycznej maskarady, o tyle kobiety z generacji Y – tak przynajmniej sugeruje Dunham – mogą sobie pozwolić na zrzucenie ironicznych masek.

Bibliografia:

- Crocker Lizzie, 2014, *The Vogueification of Lena Dunham*, „The Daily Beast”, <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/01/21/-the-vogue-ification-of-lena-dunham.html> [dostęp: 26.08.2014].
- Dockterman Eliana, 2014, *Lena Dunham Slams Jezebel for Publishing Her Un-Retouched Vogue Photos*, „The Time”, <http://time.com/9227/lena-dunham-on-jezebel-and-the-vogue-photos/> [dostęp: 26.08.2014].
- Faludi Susan, 2013, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, tłum. Anna Dzierzgowska, Warszawa.
- Graff Agnieszka, 2011, *Od feminizmu do McBealizmu... i z powrotem*, w: *Świat bez Kobiet*, Warszawa.
- Lena Dunham Addresses Criticism Aimed At Girls*, 2012, NPR, <http://www.npr.org/2012/05/07/152183865/lena-dunham-addresses-criticism-aimed-at-girls> [dostęp: 26.08.2014].

- Levy Ariel, 2006, *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*, London.
- Marghitu Stefania, Conrad Ng, 2013, *Body Talk: Reconsidering the Post-Feminist Discourse and Critical Reception of Lena Dunham's Girls*, „Gender Forum” 45, <http://www.genderforum.org/-issues/special-issue-early-career-researchers-i/body-talk-reconsidering-the-post-feminist-discourse-and-critical-reception-of-lena-dunhams-girls/> [dostęp 26.08.2014].
- McRobbie Angela, 2009, *The Aftermath of Feminism*, Los Angeles, London.
- Mulvey Laura, 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” tom 16, zeszyt 3, s. 6–18.
- Munford Rebecca, Waters Melanie, 2014, *Feminism and Popular Culture: Investigating the Postfeminist Mystique*, New York.
- Russ Joanna, 1987, *Pornography and the doubleness of sex for women*, „Jump Cut” no. 32, [http://www.ejumpcut.org/-archive/onlinesays/\[C32folder/JoannaRussDoubSex.html](http://www.ejumpcut.org/-archive/onlinesays/[C32folder/JoannaRussDoubSex.html) [dostęp: 26.08.2014].
- Salecl Renata, 2013, *Tyrania wyboru*, przeł. Barbara Szelewa, Warszawa.
- Simmons Bill, 2014, *B.S. Report: Lena Dunham*, „Grantland”, <http://grantland.com/hollywood-prospectus/b-s-report-lena-dunham-2/> [dostęp: 26.08.2014].
- Spar Debora L., 2013, *Wonder Women. Sex Power and the Quest for Perfection*, New York.
- Steinem Gloria, 1995, *Foreword*, w: *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism* xiii–xxviii, red. Rebecca Walker, New York.
- Tasker Yvonne, Negra Diane, 2007, *Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture*, w: *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham.
- Walter Natasha, 2012, *Żywe lalki. Powrót seksizmu*, tłum. Elżbieta Smoleńska, Warszawa 2012.
- Wignall, Alice, 2008, *Can a feminist really love Sex and the City?*, „The Guardian”, <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2008/-apr/16/women.film> [dostęp:26.08.2014].

Joanna Hebda

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie

Szaleństwo, kobieta, postmodernizm. Wokół *Miasteczka Twin Peaks* i *Aniołów w Ameryce*

Abstrakt:

Dzieło Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peaks* oraz serial oparty na głośnej sztuce Tony'ego Kushnera *Anioły w Ameryce* mogą się wydawać zgoła odrębnymi tworcami, podejmującymi inne tematy. Oba te seriale jednak mają swoje punkty wspólne oraz dwie podobne do siebie postaci kobiece: Audrey Horne i Harper Pitt.

Obie kobiety, wychowywane w małych, patriarchalnych, społecznościach, próbują się wyrwać spod dyktatu tradycyjnej roli dyktowanej im przez patriarchalne społeczności. Są także uważane za szalone, przez co funkcjonują raczej na obrzeżach swojej grupy. Dodatkowo, dzięki swojemu statusowi szaleńca, funkcjonują w fabułach seriali jako postaci widzące więcej, przenikające powłokę spowijającej ich życia hipokryzji lepiej niż inni bohaterowie, którzy, przerażeni nagle zmieniającym się światem, chowają się za przestarzałymi społecznymi konstruktami.

Słowa kluczowe:

Miasteczko Twin Peaks, *Anioły w Ameryce*, gender, szaleństwo, Audrey Horne, Harper Pitt

W nowym stuleciu wszyscy będziemy szaleni.

– Bezdonna Kobieta, *Anioły w Ameryce*

Od czasów antycznych szaleństwo kobiet było łączone z ich seksualnością. Wyraz *histeria* (przez lata synonim kobiecego obłądka) wywodzi się od greckiego terminu określającego łono (Gilbert, Gubar 2001: 2030) i aż do wieku XVIII to, co określamy jako zaburzenia osobowości, było łączone z ruchami macicy (Foucault 1987: 138). W czasach wiktoriańskich, kobieca rozwiązłość była wciąż leczona w szpitalach psychiatrycznych przy użyciu tak drastycznych środków jak amputacja łechtaczki (O'Connor 1997: 48). Potrzebowano dużo czasu oraz pojawienia się takich zjawisk

jak psychoanaliza czy ruch feministyczny, by zrozumieć że to, co nazywano szaleństwem, było tak naprawdę efektem presji społeczeństwa patriarchalnego.

„Jestem Audrey Horne i zawsze dostaję czego chcę!” krzyczy bohaterka *Miasteczka Twin Peaks*, próbując poznać prawdę o ojcu, Laurze Palmer i Jednookim Jacku, dusząc Emory’ego kablem od odkurzacza. Jest to jednak końcówka sezonu, podczas którego Audrey przeszła długą drogę od szalonej córki lokalnego biznesmena do pewnej siebie młodej kobiety. Postać Harper Pitt z *Aniołów w Ameryce* podlega podobnej metamorfozie: na początku jest nieszczęśliwą, uzależnioną od valium gospodynią domową, a w ostatnich scenach jawi się nam jako osoba wystarczająco silna i niezależna, by opuścić męża i wsiąść w samolot, wyposażona jedynie w kartę kredytową i małą walizkę.

Co jest ważne, obie pochodzą z małych, patriarchalnych społeczności i obie zawsze „robiły coś złe, stałe jakiś fałszywy krok” (jak Joe opisuje Harper kiedy ją poznał w Utah). Audrey nie należy do społeczności Twin Peaks zarówno z powodu swojego bogactwa (do szkoły podwozi ją limuzyna), jak i dziwnego, nawet szokującego zachowania – nie kryje się z paleniem, tańczy w przedziwny sposób, potrafi być bardzo bezpośrednia i otwarcie flirtować z mężczyznami; takie zachowania nie mają prawa istnieć w miasteczku za dnia, choć nocą nastają w nim zupełnie inne prawa, co możemy zobaczyć w *Twin Peaks: Ogniu krocza za mną*. Harper natomiast nie pasuje do stereotypu mormonki: jest neurotyczna, ma halucynacje, rozmawia otwarcie o seksie i nie jest posłuszna swojemu mężowi, wręcz przeciwnie – to Joe konsultuje z nią wszystkie życiowe decyzje i to on wydaje się być zagubiony, kiedy jego żona znika czy ostatecznie go opuszcza. Nie widzimy bohaterki w jej społeczności mormońskiej, ale możemy się domyślać jak była ona postrzegana w Salt Lake City, skoro nawet w Nowym Jorku jest postacią oryginalną. Z czasem zauważamy, że stany psychiczne Audrey i Harper mają swoje korzenie w ich pragnieniu wyrwania się z prowincji, w których żyją i zobaczenia wielkiego świata. To ono stoi za fascynacją bohaterki *Miasteczka Twin Peaks* Dale’em Cooperem i to ono sprawia, że mormonka marzy o wycieczce na Antarktykę oraz że decyduje się na przeprowadzkę na zachód.

Audrey natomiast widzimy w miejscu pochodzenia, jej bezpośrednim otoczeniu. Twin Peaks to małe miasteczko odizolowane od reszty świata, gdzie wszyscy zarabiają na życie ciężką pracą, z purytańskimi tradycjami wciąż znacząco wpływającymi na styl życia i system wartości. Większość znaczących społecznie pozycji oraz ważnych stanowisk zajmują mężczyźni (burmistrz, szeryf, policjanci, biznesmeni, lekarze). Kobiety są ofiarami przemocy psychicznej i fizycznej ze strony mężczyzn (przykłady: Shelley, Laura, Josie czy Norma), ale pozostaje ona ukryta w czterech ścianach. Te kobiety, które odważają się na zdobycie jakiegokolwiek siły i niezależności, a nawet na wkroczenie na męskie terytorium (Catherine czy Nadine) są uważane albo za złe, albo szalone. Na początku, Audrey nie pasuje do społeczeństwa przez swoje dziwne, dziecinne zachowanie rozpuszczonej i udrczonej bogatej nastolatki. Szybko jednak widzimy, że przez to, że była izolowana, stała się ona jedną z niewielu odważnych i silnych kobiet w Twin Peaks. To ona zachęca Donnę do przyjrzenia się sprawie śmierci Laury i to ona ryzykuje wycieczkę do Jednookiego Jacka (inną kwestią jest to, czy w pełni rozumie zagrożenie, jakie ona ze sobą niesie). Potem, w drugim sezonie, widzimy jej metamorfozę w dorosłą kobietę, wchodzącą w świat biznesu.

Izolacja i samotność to stany, których doświadcza również Harper w Nowym Jorku, zamknięta w mieszkaniu, gdy Joe jest w pracy, cierpiąca na halucynacje. Jej jedynym towarzyszem jest radio. Mąż doradza jej, by wychodziła, ale ona nie ma gdzie pójść ani kogo spotkać, ponieważ zna tylko jego. Harper mogła być izolowana wcześniej, w Utah, ponieważ jej zachowanie nie przystawało do mormońskich standardów. Kobieta pragnie towarzystwa i miłości partnera, ale zamiast tego dociera do szokującej prawdy o jego homoseksualizmie. Audrey zakochuje się w Dale'u Cooperze, dla niej reprezentancie wielkiego świata i „prawdziwego życia”, ale on nie odwzajemnia uczucia. Według Jacqueline O'Connor, szaleństwo Blanche Dubois z *Tramwaju zwanego pożądaniem* jest zakorzenione, między innymi, w jej panieństwie i ciągłym poszukiwaniu męskiego opiekuna (1997: 50), potrzebie wywołanej przez patriarchalny model kobiecości. Podobne objawy widzimy u obu omawianych postaci – Audrey modli się do Coopera, by wyostał ją z kasyna, a Joe jest jedynym wsparciem dla Harper. Agent FBI dobrze radzi sobie z sytuacją, oferując dziewczynie przyjaźń oraz pomagając jej dorosnąć i odnaleźć

swoją drogę w życiu. Joe, nie potrafiąc pomóc żonie, sprawia, że pograża się ona jeszcze bardziej w swoim szaleństwie, z kulminacją w postaci ucieczki na „Antarktykę”. Jej ból emocjonalny może również wynikać z faktu, że nie posiadają oni dzieci, a społeczeństwo się ich od nich domaga – Harper cały czas mówi o ciąży. Na początku serialu widzimy, jak mormoński styl życia wciąż wpływa na małżeństwo, uniemożliwiając im funkcjonowanie w zgodzie ze sobą. W finale jednak bohaterka dorasta i nabiera pewności siebie na tyle, by opuścić męża i rozpocząć samodzielną egzystencję.

Okoliczności, w których Harper i Audrey zaczynają się dziwnie zachowywać, wiele mówią. Bohaterki reagują w ten sposób na brak uwagi ze strony najbliższych (Harper) lub zwyczajnie z nudów (Audrey). Druga z bohaterek ma wszelkie objawy histrionicznego zaburzenia osobowości: ciągłą potrzebę uwagi, uwodzicielskość, poszukiwanie nowości. Dwa razy występuje ona jako Królowa Kier: za pierwszym razem, wybiera ona kartę sama z talii Czarnej Róży, za drugim postać wybiera za nią Windom Earl, gdy szuka on Królowej, która stanie się ofiarą w jego szachowej rozgrywce z agentem Cooperem. W kulturze funkcjonuje jedna znana Królowa Kier, postać z *Alicji w Krainie Czarów*, symbol kobiecej hysterii i furii. Palenie, bezpośredniość, zachowanie w stosunku do Dale’a i figle Audrey wskazują na osobowość histrioniczną. Zaraz po zachęceniu Donny do zajęcia się śmiercią Laury, zaczyna ona swój dziwny taniec na środku kawiarni – jej szaleństwo może być również sposobem na skupienie na sobie uwagi i poszukiwaniem rozrywki; te powody mogą również stać za jej niebezpieczną eskapadą do Jednookiego Jacka. Jest więc wątpliwe, czy tak naprawdę dorasta ona po powrocie do Twin Peaks, czy może po prostu czuje się dobrze w roli, która stawia ją na pierwszym planie. W przeciwieństwie do Laury, pani Palmer czy Coopera, nie ma ona niesamowitych wizji i spotkań, nie jest medium, ani nie ucieka od rzeczywistości w fantazje i marzenia. Inaczej jest w przypadku Harper, której halucynacje są niezaprzeczalne i która sama je wywołuje, biorąc duże dawki valium. Jej ucieczki są odpowiedzią na zachowanie Joe i jego brak pociągu do niej, jest ona kobietą, na którą nikt nie zwraca uwagi, a jej pogarszający się stan zmusza ludzi wokół do zainteresowania się nią.

Obydwie kobiety, mimo iż są postrzegane i prezentowane jako szalone, widzą uderzająco więcej niż „normalni” bohaterowie. Harper odkrywa homoseksualizm Joe w halucynacji, wie także lepiej od niego, co jest dla niego dobre; Audrey łątwo przenika przez maski innych ludzi – ta cecha pomaga jej w manipulacji nimi. Czy są one Pytiami, dostrzegającymi więcej w swoich wizjach? Czy może Hamletami, udającymi obłąd, by widzieć i słyszeć więcej? Ich przeszłość i obecne życie wskazują na silne prawdopodobieństwo, że naprawdę mają problemy psychiczne. Jednak mogą one (a przynajmniej Audrey) udawać bardziej niezrównoważone niż naprawdę są – przez większość czasu ich procesy myślowe są rzeczowe, nawet bardziej niż pozostałych postaci. Z drugiej strony, paradoksalnie, szaleńcy myślą bardzo logicznie. Co więcej, są oni często portretowani w kulturze jako ci najbliżsi prawdy. W *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* Michel Foucault tak pisze o roli Szaleńca w średniowiecznych farsach i facecjach:

Obłąd pogrąża każdego w ślepym zagubieniu, natomiast obłąkany każdemu stawia przed oczy należną mu prawdę: w komedii, gdzie wszyscy oszukują się nawzajem i okłamują samych siebie, wariat przedstawia komedii stopień drugi, czyli oszustwo oszukane; bezrozumnym z pozoru językiem idioty mówi słowa rozumne, rozwiązujące komedię komizmem: zakochanym prawi o miłości, młodym o prawdzie życia, nędzę rzeczywistości głosi pysznym, zuchwałcom, szalbierzom (Foucault 1987: 26).

Zarówno w *Aniołach w Ameryce*, jak i *Miasteczku Twin Peaks* ludzie skrywają wiele rzeczy, oszukując innych, udając że są dobrymi obywatelami, że mają idealne rodziny. Harper i Audrey są zwolnione z przestrzegania powszechnych zasad społecznych dzięki swojemu obłądowi: zwalnia on je z ulegania konwensom, przez co mogą one pokazać swoje prawdziwe oblicza i odkrywać sekrety innych.

Podróż Harper (te wyobrażone i ta prawdziwa) mogą być postrzegane na pierwszy rzut oka jako uniki. Najpierw ucieka od nieszczęśliwego dzieciństwa, potem od złego małżeństwa, homoseksualizmu Joe i, w końcu, od niego samego. Jednak może to być postrzegane jako próby samowyleczenia siebie: w XVIII wieku, długa morska podróż była jednym ze sposobów terapii obłąkanych (Foucault 1987: 21-22). To w czasie lotu do San Francisco

(w świecie *Aniołów w Ameryce* ukazanego jako niebo) widzimy ją szczęśliwą, mówiącą o duszach naprawiających dziurę ozonową. Jej stan jest ściśle powiązany ze stanem Harper – to nie tylko modny ekologiczny akcent sztuki Kushnera, ale także metafora uczuć bohaterki, ukuta przez jej nadaktywną wyobraźnię. Robiła to już wcześniej – w trakcie spotkania z Royem Joe opowiada starszemu koledze o tym, że jego żona nie mówi o swojej patologicznej rodzinie, ale o potworach, mordercach i katastrofach. Dodatkowo, podróż jest dobrze znaną przenośnią dorastania i wolności. Harper uwalnia się od męża i, w efekcie, staje się dorosła, nawet jeśli bierze ze sobą duży zapas valium.

Dzieciństwo Audrey także wydaje się problematyczne – cyniczny ojciec, pasywna matka, upośledzony intelektualnie brat. Jej relacja z Benjaminem wydaje się być najbardziej traumatyczna – w jednym z odcinków mówi jej, że stracił córkę już dawno temu. Dziewczyna mści się na nim w dziecinny sposób, znęcając się nad jego pracownikami i niszcząc ważne negocjacje biznesowe. Godzi się z ojcem (odgrywając scenkę „córkę marnotrawnej”, która pokazuje, że nauczyła się od niego kilku sztuczek) tylko po to, by pomóc Cooperowi w śledztwie i zdobyć miłość agenta. Dopiero po tym, jak zostaje uratowana przez ukochanego, widzimy, że kocha Benjamina mimo jego uwikłania w śmierć Laury i posiadania Jednookiego Jacka. Nie wiemy, jak wyglądały ich relacje przed zabójstwem Laury, ale widzimy, że rodzina Horne'ów funkcjonuje źle oraz że cynizm i bezwzględność Bena w biznesie wpływają także na jego życie prywatne. Fakt, że Audrey zakochana jest w Cooperze podpowiada również, że szuka ona starszego, doświadczonego mężczyzny, który mógłby się nią zaopiekować, w przeciwieństwie do nieobecnego ojca.

Tony Kushner i David Lynch dali nam wiele wskazówek co do powodów zaburzeń emocjonalnych Harper i Audrey. Jednak nie są one jedynymi postaciami w analizowanych serialach, które cierpią na obłąd – świat wokół nich osuwa się w szaleństwo. W *Aniołach w Ameryce* nadchodzi nowe stulecie, a sprawy nie mają się dobrze: nowa, nieznana zaraza zabija ludzi, polityka i prawo USA są zepsute, anioł zstępuje na Ziemię, by przygotować nowego proroka. W *Miasteczku Twin Peaks* morderstwo Laury Palmer, które już samo w sobie wystarczająco wstrząsnęło społecznością miasta, jest jedynie początkiem o wiele gorszych wydarzeń, tak jakby ktoś otworzył puszkę Pandory.

W *Aniołach w Ameryce* wyraźnie widać strach przed rokiem 2000 i jego następstwami, który narastał pod koniec XX wieku. Nowe tysiąclecie to data symboliczna, powiązana z wieloma złymi skojarzeniami (apokalipsa, zarazy, itp.), stulecie następujące po prawdopodobnie najgorszym dla ludzkości okresie: wojen światowych, Holocaustu, faszyzmu i komunizmu oraz po ogromnym skoku technologicznym. Kushner ukazuje Amerykę lat 80. z wyraźną obawą o przyszłość. Prawo już nie służy do ochrony ludzi, jest tylko narzędziem politycznym, a jego przedstawiciele nie potrafią obronić nawet siebie i najbliższych, jak widzimy na przykładzie Joe. Nowa, straszliwa choroba, AIDS, rozprzestrzenia się szybko, a mimo to jest ignorowana, ponieważ dotyczy ludzi ze społecznego marginesu – niechcianych, nietolerowanych, dla wielu nieistniejących. Republikanie, źródło wszelkiego zła u Kushnera, chcą znów przejąć rządy w kraju. Anioł zstępuje na Ziemię i żąda od ludzkości zatrzymania postępu, ale wybrany przez niego prorok nie pasuje do standardu – jest umierającym gejem, odmawiającym przyjęcia przypisanej mu roli.

Fabula *Miasteczka Twin Peaks* nie jest umiejscowiona w konkretnym roku, ale serial powstał w tym samym okresie, w którym premierę miała teatralna wersja *Aniołów w Ameryce*: na początku lat 90. XX wieku. W serialu Davida Lyncha dostrzegamy ten sam strach i mroczną wizję świata – złe duchy, drastyczne morderstwa, biznesmeni łamiący prawo na co dzień. Na pierwszy rzut oka miasteczko wydaje się odizolowane od wielkiego, złego świata, otoczone pięknymi lasami i górami. Wraz z morderstwem Laury i dochodzeniem Coopera okazuje się jednak tak samo, a nawet bardziej, zdeprawowane jak wielkie metropolie. Staje się sceną walki Dobra ze Złem, w której ostatecznie wygrywa to drugie. To dekonstrukcja amerykańskiego mitu o życiu z dala od cywilizacji, wykreowanego przez Henry'ego Davida Thoreau. Zło jest tam, gdzie są ludzie, jest ono częścią naszej natury i przybrało na sile w poprzednim stuleciu. Podobnie ludzkość zaprezentował William Golding we *Władcy much*. Grupa chłopców buduje społeczność po tym, jak ich samolot rozbił się na bezludnej wyspie. Ponieważ, zgodnie z mitem „czystej kartki”, dzieci uważa się za niewinne, czytelnik oczekuje po bohaterach książki stworzenia utopii – jednak, po obiecujących początkach, ich „państwo” staje się bezlitosną dyktaturą i dochodzi do rozlewu krwi. Zło jest zakorzenione w człowieczeństwie.

W *Miasteczku Twin Peaks* przedstawiciele prawa nie są wzorowymi policjantami. Opierają swoje śledztwa na mitach, snach i wizjach. Nawet pragmatyczny szeryf jest pod wrażeniem opowieści Coopera o Tybecie, a niesamowite wydarzenia w mieście dotyczą i jego, doprowadzając do czasowego szaleństwa. Ale czy wizje i sny są tylko irracjonalnymi projekcjami podświadomości, niczym innym? Harper twierdzi, że iluzje są recyklingiem naszych doświadczeń, mówi to jednak podczas spotkania z Priorem w jej halucynacji. Cooper, mówiąc o snach, tłumaczy procesy neuronowe zachodzące w mózgu, które produkują obrazy podczas gdy śpimy, ale kończy swój wywód słowami: „nikt nie wie dlaczego wybieramy akurat te obrazy”. W obu serialach wizje i sny, nawet te najbardziej absurdalne i surrealistyczne, pojawiają się po to, by odsłonić prawdę o rzeczywistości. Dla postmodernistów (a możemy nazwać *Anioły w Ameryce* i *Miasteczko Twin Peaks* postmodernistycznymi) naukowa wizja świata jest tylko jednym z możliwych postaw, dowody naukowe są nic nie warte, jeśli przeczy temu praktyka, nie ma czegoś takiego jak prawda obiektywna. Prior naprawdę widzi anioły, Mike i Bob istnieją.

W swojej przemowie do aniołów Prior mówi o koszmarach XX wieku – są one także powodem strachu przed nadchodzącym rokiem 2000. Po dwóch wojnach światowych i nagłych przemianach społecznych, jakie w ich wyniku nastąpiły, tradycja i stary system wartości stały się bezużyteczne, ale nie pojawiło się nic, co mogło je zastąpić, tworząc próżnię i wrażenie, że świat osuwa się w szaleństwo. W *Aniołach w Ameryce* Bóg opuścił świat w 1906 roku, a za wszystkie późniejsze tragedie można winić jego nieobecność. Rzeczywiście, po Holocauście teologowie zmagają się z pytaniem „gdzie był wtedy Bóg?”. Dla wielu ludzi pytanie to pozostaje otwarte. Nasza kultura mierzyła się już z podobnym wyzwaniem – według Foucaulta, pod koniec gotyku znaczenia stojące za symbolami były tak liczne i pogmatwane, że nie mogły być odczytane bez rozległej wiedzy. Ścisła sieć gotyckich znaczeń rozluźniewała się, niejasne znaki stały się figurami z koszmaru. Dodatkowo, średniowiecze, trwające przez stulecia, dobiegało końca i pojawiały się pierwsze idee renesansu, zaczynając nowy rozdział dla ludzkości. Stary system był zepsuty, absurdalny i potrzebował zmiany (1987: 29-30). W tym okresie nastąpił wzrost przedstawień szaleńców w kulturze, z obrazami Hieronima Boscha jako czołowym przykładem. Po II wojnie światowej, potrze-

ba zmiany była ogromna, stary świat po prostu przestał istnieć. Prior jest tego metaforą – dziedzic starej rodziny, śmiertelnie chory, mający, umierający bez potomka. Podobną postacią jest Roy, Republikanin biorący udział w najbardziej kompromitujących wydarzeniach w historii Stanów, teraz żałosny, zwijający się z bólu, tracący wszystko, na czym mu zależało – jest on, jak mówi Belize, prawdziwą Ameryką.

Czy Harper ma rację, twierdząc, że wyobraźnia żywi się rzeczywistością? W *Miasteczku Twin Peaks* widzimy, że wizje i sny ludzi uważanych za szalonych stają się realne. Pod koniec drugiego sezonu okazuje się, że wydarzenia ze snu Coopera z początku serialu odbyły się w naprawdę istniejącym miejscu, że postaci, które spotkał naprawdę zasiedlają Czarną Chatę. To, co widz (i, na początku, bohaterowie) uważa za symboliczne, okazuje się prawdziwe. Z drugiej strony, wyobraźnia kreuje rzeczywistość. Dla Harper świat halucynacji nie jest kłamstwem, a jedynie alternatywą – wie, kiedy ma zwiady, akceptuje to, ale traktuje je jako prawdziwe życie. Dwoje obcych sobie ludzi ma sny i wizje na te same tematy, jak widzimy w przypadku żony Joe i Priora czy Coopera i pani Palmer. Są one czymś więcej niż tylko projekcjami umysłu, skoro odsłaniają nieznaną prawdę o rzeczywistości. W obu serialach (i w całej twórczości Lyncha) granica między fantazją i prawdą jest zatarta, niewyraźna – w tej sytuacji nie umiemy odróżnić normalnego od nienormalnego, racjonalnego od irracjonalnego. Tak naprawdę odbiorca nie powinien próbować rozgraniczać tych sfer – w fikcji nie istnieje coś takiego jak „rzeczywistość”, to tylko próba racjonalizacji narracji przez publikę. Ten zabieg, zwany fabulacją, jest jedną z kluczowych cech postmodernizmu.

Dlaczego więc to Audrey i Harper są tymi szalonymi? Czy to dlatego, że nie chowają tego, co inni zostawiają za zamkniętymi drzwiami? Czy to dlatego, że mówią, co myślą? Ludzie wokół nich to mistrzowie udawania. Joe ukrywa swój homoseksualizm nawet przed najbliższą mu osobą, jego żoną. W *Twin Peaks* każdy ma jakiś sekret. Nikt nie wie (albo wszyscy udają, że nie wiedzą) o tragedii Laury, fakcie, że Shelley jest bita przez męża czy o prawdziwym ojcu Donny. To znaczące, że, tak jak już pisałam wcześniej, to kobiety są ofiarami tych sekretów. Tylko Audrey mówi o swoim życiu i emocjach, wszyscy wiedzą o jej zauroczeniu Cooperem. Lubi także dowiadywać się o rzeczach, które inni

ukrywają – podgląda gabinet ojca przez dziurę w ścianie, dowiaduje się jak dotrzeć do Jednookiego Jacka. Harper także nie skrywa swoich uczuć. Prawie każda rozmowa Pittów dotyczy jej emocji, ponieważ jej nadwrażliwość jest głównym powodem jej uzależnienia. Kiedy dowiaduje się prawdy o seksualności Joe, mężczygo by ją wyznał – woli ją usłyszeć, niż udawać, że nic nie wie, w przeciwieństwie do Hannah, która w rozmowie z synem zupełnie ignoruje jego wyznanie. Zarówno Harper, jak i Audrey są bezpośrednio, uczciwe i lubią odkrywać sekrety innych. Są lustrami odkrywającymi przed ludźmi wokół niewygodne prawdy, ich zachowanie jest otwartą manifestacją tego, co inni starają się ukryć. Allan Ingram twierdzi, że „jeśli szaleństwo mówiło coś o normalnym życiu i było komentarzem na temat samego siebie, to szaleńcy mogli zaoferować ważne wskazówki do zrozumienia siebie i świata racjonalnego” (cyt. za O'Connor, 1997: 26). Ale, jak doskonale widzimy na przykładzie Twin Peaks, „normalni” nie chcą rozumieć, zajrzeć pod powierzchnię, ponieważ rzeczy skrywane pod spodem nie są takie, jakie powinny być. Audrey wydaje się należeć do świata wokół niej bardziej niż Harper – używa sztuczek i manipulacji, by osiągnąć to, czego chce, i zawsze dopina swego. Używa tego w dobrym celu – by rozwiązać zagadkę śmierci Laury i wyleczyć ojca z obłądzenia. Gdy jest to konieczne, raczej poświęca siebie zamiast oddelegowywać innych.

„Świat kręci się tylko naprzód” – ta kwestia, przewijająca się przez *Anioły w Ameryce*, jest ironicznym komentarzem na temat strachu przed nowym milenium i obwiniania postępu o to, co złego zdarzyło się w XX wieku. Nie można cofnąć czasu i naprawić starych błędów, możemy jedynie starać się tworzyć lepszą, szczęśliwszą przyszłość. Jednak idealisci, pragnący zmian, skupiają się na wielkich ideach zamiast działać oraz nie zważają na najbliższych, raniąc ich (jak widzimy w przypadku Louisa i Joe). Przyszłość należy od osób takich jak Prior, Belize i Harper – może nie do końca normalnych, ale uczciwych, posiadających jakąś moralność. Boga nie ma, a anioły są bezradnymi bez jego wskazówek biurokratami, więc musimy wziąć sprawy we własne ręce.

Sztuka Kushnera osadzona jest w bardziej przyziemnym świecie przedstawionym niż serial Lyncha – mamy konkretny czas i miejsce. W *Miasteczku Twin Peaks* nie mówi się o religii, a jedynie o chodzeniu do kościoła, które jest bardziej wydarzeniem towarzyskim niż wyrazem uczuć religijnych. Hipokryzja

rządzi tą społecznością. Walka odbywająca się w lasach jest bardziej abstrakcyjna i uniwersalna – to bitwa między Złem i Dobrem. Wciąż jednak odbywa się pod koniec XX wieku, jakby w 2000 roku miał nadejść Armagedon. Serial pełen jest mistycyzmu i wierzeń okultystycznych. W większości religii wierzy się w to, że siły Dobra wygrywają, Lynch pokazuje że nie musi tak być – w latach 90. XX wieku zwycięża Bob, a najszlachetniejsze postaci cierpią najbardziej, wliczając w to Coopera, uwięzionego najprawdopodobniej na zawsze w Czarnej Chacie. Nigdy też nie widzimy Białej Chaty.

Szaleństwo Harper to efekt jej traumatycznego dzieciństwa i nieudanego małżeństwa, sfer czysto osobistych, podczas gdy świat wokół może być jeszcze naprawiony. Kiedy w końcu przewycięża swoje problemy, jest wyleczona. Audrey natomiast żyje w świecie pozbawionym nadziei, bez możliwości poprawy. Kiedy radzi sobie ze swoimi problemami, stwory z puszki Pandory niszczą powierzchownie idylliczne miasteczko. Obłęd rozprzestrzenia się jak choroba zakaźna, jak AIDS w *Aniołach w Ameryce*, jak trąd w średniowieczu. Porównanie nie jest przypadkowe – w Europie Zachodniej stare leprozoria były przekształcane w więzienia i domy dla obłąkanych po eliminacji tej choroby. Przez złe warunki sanitarne tych obiektów stały się w XVIII źródłem wielu chorób, które przechodziły na znajdujące się w pobliżu miasta. Wkrótce szaleńcy i ich domy zostały uznane za źródło zła.

Te struktury pozostaną po wygaśnięciu trądu, po niemal całkowitym wytarciu z ludzkiej pamięci postaci trędowatego. Praktyki wykluczenia pojawiają się na nowo, często w tych samych miejscach po dwóch albo trzech wiekach nad podziw do tamtych podobne. Ubodzy, włóczędzy, skazani, obłąkani podejmą dawną rolę Łazarza i przyjdzie nam zobaczyć, jakiego po tym odrzuceniu należało się spodziewać ocalenia dla nich i dla tych, którzy ich odpychają. Z zupełnie nowym znaczeniem, w bardzo odmiennej kulturze przetrwają formy – zwłaszcza nadrzędna forma bezwzględnego rozdziału, będącego społecznym odłączeniem, ale reintegracją duchową (Foucault 1987: 20).

Zarówno Harper, jak i Audrey są wyłączone ze społeczności, ich najbliżsi próbują je ukrywać. W *Miasteczku Twin Peaks* żadna obłąkana osoba nie trafia do ośrodka, są one trzymane w swoich domach, w stanie umysłowym, będącym tajemnicą poliszynela. Rodzina Harper zaprzecza jej szaleństwu – Hannah i Joe

nie uważają jej choroby za wystarczająco poważną, by szukać dla niej leczenia czy nawet przyznać, że coś jest nie tak.

Powodem wykluczenia analizowanych w tej pracy bohatererek może być także ich płeć. Obydwie są silnymi osobowościami, zagubionymi, ale wiedzącymi, czego pragną od życia i nie obawiającymi się po to sięgnąć. W społecznościach patriarchalnych, z których się wywodzą, taka postawa u kobiety jest nieakceptowalna i każda próba osiągnięcia niezależności musi być ukarana (jak widzimy w przypadku Shelley Johnson). Nawet w bajkach mamy silny kontrast między pasywną, miłą i bezradną Księżniczką (aniołem) i aktywną, wredną i silną Złą Królową (potworem) (Gilbert, Gubar 2001: 2024). Najlepszym przykładem tego rozgraniczenia jest Laura Palmer – za dnia królowa balu, pomagająca potrzebującym, w nocy biorąca narkotyki prostytutka. Siła i niezależność wiedźmy są widziane jako zagrożenie, ponieważ wkracza ona na tradycyjnie męskie terytorium, nie jest więc „prawdziwą” kobietą (Wittig 2001: 2016). Często jest niezamężna (albo ma męża „pod pantoflem”) i bezdzietna, nie wypełnia więc swojej tradycyjnej kobiecej roli. Nie robią tego też Audrey i Harper. Panna Horne aktywnie próbuje zwrócić na siebie uwagę agenta Coopera, a potem wkracza w męskie dziedziny śledztwa i biznesu. Harper jest stroną silniejszą w małżeństwie, jest fatalną gospodynią domową i nie ma dzieci, nie uważa się też za materiał na matkę. Anioł wygrywa z potworem tylko z pomocą męskiego opiekuna – Audrey i Harper przestają szukać opieki mężczyźni i decydują się na niezależność. Dla swoich społeczności jednak są wiedźmami, tak samo jak Catherine i Nadine. Szaleństwo może być maską, za którą się chowają (lub są chowane), by ustalić swoje miejsce w społeczeństwie. Obłąkanie jest wytłumaczeniem dla bycia silniejszą od mężczyźni. Może to być też efekt alienacji przez resztę ludzi, z tych samych powodów.

Ich wyobraźnia także jest zagrożeniem – nie czekają cierpliwie na przyjazd mężczyzny, który rozwiąże ich problemy, biorą sprawy w swoje ręce, a nawet odważają się kierować się swoim osobistym dobrem. W epoce romantyzmu, jedynie sto lat wcześniej, zbyt bujna wyobraźnia była uważana za niebezpieczną nie tylko dla kondycji umysłowej kobiety, ale także dla jej życia. W tamtych czasach (czego pozostałości widzimy w analizowanych serialach, szczególnie w *Miasteczku Twin Peaks*) kobiety powinny być kruchymi, ładnymi przedmiotami, same więc spro-

wadzały na siebie choroby. Taki nacisk społeczeństwa patriarchalnego powodował (i nadal powoduje) nie tylko histrioniczne zaburzenie osobowości, ale także anoreksję (szczególnie u młodych dziewcząt) i agorafobię (w przypadku gospodyń domowych zamkniętych w domach) (Gilbert, Gubar, 2001: 2030-2031). Dwoistość Laury także jest spowodowana tym naciskiem – jej tragedia nie może być ujawniona, więc reaguje na nią zmieniając zupełnie osobowości.

We wstępie do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Michel Foucault twierdzi, że rozum i szaleństwo są od siebie zależne, ponieważ jedno definiuje drugie. Ale jak powinniśmy traktować szaleńców, jeśli świat wokół nich także jest nienormalny? W postmodernistycznej rzeczywistości *Aniołów w Ameryce* i *Miasteczka Twin Peaks* nie istnieje coś takiego jak rozgraniczenie racjonalności i irracjonalności, realności i wyobraźni, normalności i nienormalności. Wszystko jest możliwe, wszystko może okazać się prawdziwe, ponieważ nie ma obiektywnej prawdy. Paradoksalnie, postaci takie jak Audrey i Harper stają się tymi najbardziej racjonalnymi – ich szaleństwo nie polega na nieprawidłowym odbiorze rzeczywistości, widzą ją o wiele lepiej niż ich otoczenie. Polega ono na tym, że widząc świat i ludzi takimi, jakimi są, bez powierzchownej iluzji wytworzonej przez społeczeństwo, nie są w stanie go zaakceptować. Będąc zbyt uczciwymi i wrażliwymi, próbują skryć się w swoich fantazjach, by uniknąć nacisku otoczenia, Audrey tańczy jak w transie, a Harper bierze valium i osiąga to, czego pragnie w halucynacjach. Ich powrót do rzeczywistości nie oznacza całkowitego włączenia się do społeczeństwa – wciąż się wyróżniają, ponieważ nie tracą swojej autentyczności. Lynch jednak nas przestrzega: są dobrzy i źli szaleńcy, tak samo jak jest biała i czarna magia. Windom Earl jest czystym złem, obłąkanym geniuszem, niebezpiecznym z powodu swojej inteligencji. Na końcu przegrywa z mocami o wiele silniejszymi od niego, ale to samo spotyka Coopera. Przyszłość może należeć do osób takich jak Harper, jak przedstawia to Kushner. Może być jednak także domeną złych duchów.

Filmografia:

Anioły w Ameryce, 2003, reż. Mike Nichols, scen. Tony Kushner, USA.
Miasteczko Twin Peaks, 1990-1991, reż. David Lynch, USA.
Twin Peaks: Ogniu kroczył za mną, 1992, reż. David Lynch, USA.

Bibliografia:

- Foucault Michel, 1987, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Helena Kęszycka, Warszawa.
- Gilbert Sandra M, Gubar Susan, 2001, *From: „The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination”*, w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. Vincent B. Leitch, London, s. 2023-2035.
- O'Connor Jacqueline, 1997, *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of Tennessee Williams*. Bowling Green.
- Wittig Monique, 2001, *One is Not Born a Woman*, w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. Vincent B. Leitch, London, s. 2012-2023.

Aleksandra Jakóbczyk-Gola

Akademia Humanistyczna w Pułtusku

Uniwersytet Warszawski

***Downton Abbey* jako wyraz angielskiej tęsknoty za kategorią malowniczości i wzniosłości**

Abstrakt:

Artykuł dotyczy relacji między obrazowaniem, kształtowaniem scenerii, postaci serialu *Downton Abbey* a brytyjską estetyką XIX wieku. Poszukiwane będą swoiste *residua* neohistoryzmu w początkach XX wieku w Anglii prezentowanej w serialu. W szczególności ważne tu będą pojęcia malowniczości i wzniosłości. Serial *Downton Abbey* ukazany został w artykule jako opowieść pełna wewnętrznych aporii. Najważniejsze jest napięcie między tym, jakie są oczekiwania wobec człowieka zanurzonego w kulturze brytyjskiej, a tym, czego człowiek sam od niej potrzebuje. Napięcia dotyczą też relacji pokoleń, płci, relacji między służbą a arystokracją, czy też wspólnotami – brytyjską i amerykańską. Wszystkie te zagadnienia stanowią mikrohistorie, widziane przez pryzmat pamięci kulturowej, zanurzone w konfliktach światowych – katastrofa Titanica, I wojna światowa, ruchy socjalizujące, emancypacja kobiet, nastroje w przededniu II wojny światowej.

Słowa kluczowe:

malowniczość, wzniosłość, serial brytyjski, *Downton Abbey*,

Serial Juliana Fellowesa, pomysłodawcy i głównego scenarzysty *Downton Abbey*, nadawany jest przez stację ITV od 26 września 2010 roku. Polscy widzowie mogli go oglądać od 16 kwietnia 2011 roku na kanale TVN Style, następnie od 4 marca 2013 w TVP 1. W 2011 r. został wpisany do Księgi Guinnessa z powodu rekordu, jakim była najwyższa ocena krytyki za rok 2011. Dotychczas powstało pięć serii *Downton Abbey*. Już pierwsza seria wzbudziła niemałą sensację na brytyjskim rynku medialnym. Obraz otrzymał wiele nagród i często był do nich nominowany.

Główny wątek opowieści, jaka toczy się w angielskiej posiadłości Downton Abbey, stanowi relacja pomiędzy światem panów, zamieszkujących krainę „nad schodami”, a światem służby, która żyje w obszarze podziemia, piwnic, suterenu i budynków gospodarczych. Wszystko tutaj toczy się w ustalonym od pokoleń porządku. Każdy musi realizować powierzona mu rolę. Idea serialu opiera się jednak na ciągłym jej przekraczaniu i stawianiu w kontrze wobec wymagań, jakie stawiają przed bohaterami wybrane przez brytyjską wspólnotę wartości. Warto, analizując losy postaci serialu, odnieść się do koncepcji Pierre’a Bourdieua. Idea praktyk kulturowych w jego rozumieniu dotyczy właśnie relacji między konwencją a improwizacją (Bourdieu 2007: 167-286). Wydaje się właśnie, że chodzi tu o tego rodzaju aporię – napięcie między tym, czego oczekuje się od człowieka, a tym, czego człowiek wymaga od danej kultury.

Zresztą dużo też w *Downton Abbey* innego rodzaju napięć i opozycji. Mimo pozorów ładu i harmonii – to rzeczywistość pełna wewnętrznych dramatów. Gra pozorów staje się źródłem tym większych tragedii. Najważniejsze są te momenty, kiedy przeciwne strony tych aporii muszą się poddać konfrontacji. Kiedy staną twarzą w twarz i muszą zmierzyć się ze swoją odrębnością. *Downton Abbey* prowadzi ciągłą grę z tym, co charakterystyczne dla kultury brytyjskiej. Często odziera ją z maski i pokazuje nagą, grając niejednokrotnie ze stereotypami. Nierzadko nawet ośmiesza wybierane przez tę wspólnotę wartości i wzory kulturowe.

Spotykamy się w tym serialu z oczywistym konfliktem pokoleń. Kolejne generacje rodu Crawleyów mieszkają wspólnie w Downton Abbey. Często muszą się mierzyć z wartościami i postawami, jakie ugruntowały pokolenia poprzednie. Konflikt ów widziany jest w sposób szczególnie wyraźny w relacjach między Robertem Crawleyem – hrabią Grantham i jego żoną Corą a ich trzema córkami – Mary, Edith i Sybil, z których żadna nie spełnia pokładanych w nich nadziei. Także owdowiała matka hrabiego Grantham – Violet Crawley prowadzi trudną rozgrywkę z synem i synową. Wspominane uprzednio napięcie między światem panów i służby pozwala na obejrzenie tych dwóch warstw jakby w krzywym zwierciadle – wewnętrznym odbiciu. Panowie oglądani są oczami służby, a służba z punktu widzenia panów. Kolejnym obszarem napięć jest spotkanie dwóch płci.

Kobiety i mężczyźni pełnią w świecie *Downton Abbey* odmienne role, ale często muszą się wymieniać swoimi zadaniami, co staje się przyczyną konfliktu. Lady Edith uczy się prowadzić samochód. Lady Mary staje się dziedziczką posiadłości, a owdowiały Tom Branson, mąż lady Sybil, wychowuje swoją małą córkę. Następną płaszczyzną zderzenia jest spotkanie dwóch wspólnot – brytyjskiej i amerykańskiej oraz różne odpowiedzi na to spotkanie. Niektórzy się asymilują, godząc się na inkulturację, jak Cora, a niektórzy pozostają w wyraźnej postawie kontrakultury, jak jej matka.

Wreszcie bodaj najistotniejszym przedmiotem napięć dla wszystkich postaci i przedstawianych obrazów jest kwestia dialogu między tradycją a współczesnością. A w zasadzie – prezentacja różnych sposobów widzenia historii. Koncepcja twórcy serialu Jamesa Fellowesa zakłada operowanie równocześnie dwoma perspektywami historycznymi. Wydaje się, że bieg historii, wydarzenia, jakie wstrząsają w tym czasie Europą – katastrofa Titanica, I wojna światowa, ruchy socjalizujące, emancypacja kobiet, nastroje w przededniu II wojny światowej, czyli perspektywa szeroka – oglądane są jakby w mikroskali – przez pryzmat poszczególnych bohaterów. Widzenie historii to w serialu *Downton Abbey* nie tyle sfera wydarzeń, co właściwie przestrzeń pamięci i pamiętania.

Pamięć i pamiętanie

Tym samym warto odnieść się w tym przypadku do koncepcji pamięci wspólnot, jaką proponuje Jan Assmann. Pierwsza wizja – mikroskala historyczna – odwołuje się do koncepcji pamięci biograficznej widzianej jako odmiana pamięci komunikatywnej (Assmann 2009: 84). Idea ta zakłada tworzenie bezpośredniej relacji pomiędzy poszczególnymi członkami wspólnoty. Dotyczy pamięci najbliższych wydarzeń, przekazywanych najczęściej w sposób oralny lub wtórnie piśmienny. Zawsze jest to przekaz bardzo indywidualny i wycinkowy. Serial *Downton Abbey* zachęca do wzięcia na siebie odpowiedzialności za losy wspólnoty, a w zamian oferuje właśnie możliwość stworzenia opowieści, swojej historii. Daje szansę na wpisanie w karty wielkiej historii.

Kwestia biograficznego widzenia historii bardzo dobrze uwidacznia się w postaciach bohaterów wojennych i ich indywidualnych doświadczeniach związanych z tym wydarzeniem.

W zasadzie ten moment oglądany jest równocześnie z kilku perspektyw. Przede wszystkim ciekawa jest historia Matthew Crawleya – bohatera wojennego, który aktualizuje wzór brytyjskiego śmiałka, patrioty, który poświęca swoje zdrowie i niemal życie za wolność kraju. Jakby odbiciem w krzywym zwierciadle tych wydarzeń jest opowieść o Thomasie Barrowie – lokaju, który staje się żołnierzem wbrew swej woli, a następnie sam przestreliwuje sobie rękę, aby stać się inwalidą wojennym i otrzymywać rentę, odznaczenia i móc wrócić z frontu.

Inaczej też widziana jest wojna z perspektywy kobiet. Ich opowieść to przede wszystkim dzieje kobiet zaangażowanych: Lady Sybil, która zostaje pielęgniarką oraz matki Matthew, która stara się aktywnie pracować na rzecz najuboższych. Z drugiej strony, znów na zasadzie odwróconej perspektywy, omówiona zostaje postawa kobiet z posiadłości Downton, które początkowo nie zgadzają się na to, aby w domu zorganizowana szpital. Nie potrafią zrezygnować ze swojej wygody nawet w obliczu tak rosnących potrzeb całego społeczeństwa.

Natomiast druga z wizji pamięci operuje zupełnie innym językiem obrazowania. Wiąże się z koncepcją pamięci kulturowej, której zadaniem jest transponowanie faktycznie zapamiętanej treści w mit (Assmann 2009: 85). Jest to rodzaj manipulacji pamięcią i próba stworzenia właściwej dla całej wspólnoty wizji przeszłości. Jej celem jest skonstruowanie wspólnej płaszczyzny kulturowych odniesień. Wspomniane już wydarzenia związane z postacią Matthew Crawleya czynią zeń niemal ikonę bohaterstwa – traci on władzę w nogach w wyniku otrzymanej rany. Taką samą funkcję pełni William Mason, lokaj, który zostaje ranny razem z Matthew. Ale w tym przypadku jego los kończy się tragicznie. Na łożu śmierci bierze ślub z pomocnicą kucharki, Daisy. Jego śmierć staje się symbolicznym wyrazem tęsknoty za utraconą młodością, za skończonymi nadziejami i marzeniami. Takie obrazowanie tych dwóch postaci zdaje się czerpać z retorycznych figur pamięci, niemal mnemonicznych *imagines agentes*, i przenosi nas w inny wymiar odbioru przekazu. Postaci dwóch bohaterów stają się silnie działającymi obrazami, które wiążą się z wyraźnie określonym kulturowo systemem znaczeń i ich zadaniem jest go przywoływać oraz aktualizować w nowej sytuacji historycznej. Obrazy kreowane przez Fellowesa nigdy nie są obojętne emocjonalnie, dlatego tak wyraziście mają przy-

pominać wizje przeszłości i wiązać je z terażniejszością. Można w tym przypadku mówić o swego rodzaju semiologicznej rzeczywistości wspólnych komunikatów, zgodnie z koncepcją współczesnego mitu zaproponowaną przez Rolanda Barthesa (Barthes 1970: 28-29). Barthes zwraca zresztą uwagę właśnie na funkcję obrazu kultury popularnej jako doskonałego medium do komunikowania nowoczesnych wyobrażeń i konstruowania opowieści o danej kulturze.

Obok pamięci związanej z ludzkim działaniem, z dynamiką, pojawia się także pamięć statyczna, pamięć zamknięta, jak w szkatule, w przedmiocie. Trochę podobnie, jak w twórczości literackiej Stefana Chwina, świat oglądany jest w *Downton Abbey* bardzo często przez pryzmat przedmiotu. Można mówić, podobnie jak w odniesieniu do tego pisarza, o przypisywaniu przedmiotom znaczenia nośników historii. O traktowaniu ich niemal w kategoriach zabytku muzealnego. Warto przyjrzeć się chociażby czołówce serialu, która właśnie pozwala pojawić się napisom wśród bibelotów, sztuczków, wazonów, mebli i całego wyposażenia wnętrza bogatego Downton. Wszystkie przedmioty są tu ważne – troszczy się o nie, pielęgnuje. To one niosą w sobie znamiona minionych wydarzeń i dlatego są tak cenne.

Tutaj każdy z przedmiotów dźwiga w sobie indywidualny bagaż sensu. W myśl klasyka antropologii strukturalnej Claude'a Lévi-Straussa – nic w kulturze nie może pozostać próżne, wolne od znaczenia (Lévi-Strauss 2001: 147-152). W ten sposób przedmiot staje się semioforą. Jest to pojęcie wprowadzone przez Krzysztofa Pomiana dla określenia obiektów wartościowych z kulturowego punktu widzenia, uznawanych w danej społeczności za nośniki znaczeń, przy jednoczesnym zachowaniu ich funkcji użytkowej lub z jej wyłączeniem (Pomian 2006: 32). Badacz akcentuje niemal nabożny stosunek do przedmiotu w kulturze. W świecie *Downton Abbey* funkcjonuje właściwie rytuał przedmiotu. Są one ciągle dopieszczane przez służbę, polerowane, gdyż stanowią wyznacznik prestiżu. Każdy element życia wiąże się tu z konkretnymi przedmiotami oraz z powiązanymi z nimi zachowaniami. Często obserwujemy ujęcia pomagania w kuchni, usługiwania do stołu, porządków. Przedmioty w rękach lokajów: naczynia, lichterze, wędrują po schodach, przemieszczając się ze świata służby do świata panów.

Są też oczywiście semiofory zupełnie wyjątkowe, traktowanie faktycznie jako eksponat muzealny. Hrabia Grantham zbiera zabytkowe tabakierki. Zadaniem jego pokojowego – najpierw Thomasa Barrow, później Johna Batesa, jest codzienne dbanie o wygląd kolekcji. Jedna z tabakierek zostaje skradziona i staje się źródłem konfliktu – służba podrzuca ją sobie nawzajem, starając się znaleźć coraz to nową ofiarę i szukając sposobności, aby oskarżyć o ten czyn kogoś innego. Tabakierka wraca jednak na miejsce i może cieszyć oko hrabiego jako najdroższy fragment jego zbiorów. Ten wątek kolekcjonerstwa, widziany oczyma Krzysztofa Pomiana, dotyczy także wielu innych elementów wystroju domu, które zachowują często już niemodny charakter, ale mają znaczenie jako nośniki tradycji i trwałości rodziny.

Ciekawymi semioforami, funkcjonującymi jakby na przeciwnym biegunie kulturowym, stają się także wynalazki. Są to przedmioty, które w sposób znaczący zmieniły kulturę i zmieniły także życie w Downton. Taką nowością staje się chociażby telefon. Jego obecność przekształca możliwości komunikacyjne. Stanowi on momentami niemal intruza kulturowego, choć młodsze pokolenie bardzo szybko docenia jego możliwości. Starsze natomiast, szczególnie majordomus Carson, pozostaje mu niechętnie. Podobnie rzecz ma się z lokówką. Najpierw Anna, pokojówka Lady Mary, wypróbowała ją na swoich włosach, a dopiero potem zaczyna jej używać do układania włosów pani. Jednakże najbardziej pełną figurą, największym nośnikiem znaczenia jest sam dom.

Malowniczość i wzniosłość

Centrum świata *Downton Abbey* stanowi sama posiadłość. Rzadko mamy do czynienia ze scenami, jakie dzieją się poza tym miejscem. W zasadzie, podobnie jak w antycznej tragedii, obserwujemy tu zasadę zachowania arystotelesowskiej jedności miejsca. Akcja serialu toczy się w zamku Highclere, który znajduje się w pobliżu Hampshire. Zamek wybudowany został na miejscu wcześniejszego, średniowiecznego pałacu biskupa Winchester, będącego w posiadaniu tego terenu od VIII w. Od 1679 jest to siedziba rodziny Carnarvon. W latach 1839-1842 zamek został przebudowany przez Sir Charles Barry'ego, architekta Parlamentu w Londynie, przedstawiciela eklektyzmu historyczne-

go¹. Neogotycki styl, jaki nadał architekt zamkowi Highclere, wiąże się z popularnym w XIX wieku dążeniem do poszukiwania stylu narodowego. Określanie swojej tożsamości kulturowej przez styl architektoniczny stało się romantyczną próbą poszukiwania tradycji i ciągłości danej wspólnoty. Dla Anglii niezwykle ważny w tym kontekście okazał się właśnie gotyk (Omilánowska 1998: 146-152). Przypisywano temu stylowi określone wartości moralne, które korespondowały ze sformułowanym przez Brytyjczyków ładem aksjonormatywnym, opartym na honorze, tradycji, zachowaniu formy, poczuciu własnej wartości, wielkości, wzniosłości.

Posiadłość Downton reprezentuje styl historyzmu. Wielu badaczy określa go jako kierunek nietwórczy i eklektyczny. Wydaje się jednak, że problem nie leży tu w tworzeniu, ile w odtwarzaniu, w kolejnej aktualizacji. Wartością samą w sobie staje się nie tyle nowoczesne spojrzenie na architekturę, ale możliwość stworzenia dialogu z tradycją. Pełni on zatem bardziej funkcje społeczne niż artystyczne. Początkowo opierał się na przeciwstawieniu klasycyzmowi (czy też neoklasycyzmowi, jak chce tego Hugh Honour) (Honour 1972: 5), prezentując zupełnie inne spojrzenie na badania nad przeszłością. Mają one być zdecydowanie bardziej naukowe. Pozwoliło to także na określenie historii własnej wspólnoty i na próbę rekonstrukcji jej dziejów. Jednocześnie historyzm jest wyrazem romantycznych tendencji łączenia tęsknoty za tym, co dalekie z wyrazem tych samych wartości w naturze (Goethe 1981: 67). Kreśląc pejzaż historyczny w serialu *Downton Abbey* da się zaobserwować swojego rodzaju *residua* neohistoryzmu w początkach XX wieku.

Jednym z jego przejawów było odwołanie się do XVIII-wiecznej koncepcji estetyki brytyjskiej, która silnie oddziaływała na późniejsze rozumienie i widzenie piękna, szczególnie w odniesieniu do piękna architektury (Ruskin 1989: 504). Ze względu na jej założenia celem właścicieli siedziby rodowej było stworzenie miejsca przyjemnego, arkadyjskiego *locus amoenus*, ale takiego, które spełniało by także funkcje produkcyjne, ekonomiczne. Ten aspekt jest bardzo czytelny w Downton, które co i rusz boryka się z problemami finansowymi. Najpierw jego wybawcą staje się

¹ <http://downtonabbey.pl/highclere-castle-prawdziwe-downton-abbey/>,
<http://www.highclerecastle.co.uk> [dostęp: 15.11.2014].

Matthew, który proponuje nowoczesne formy zarządzania posiadłością, następnie Tom – szofer, mąż Sybil, który zostaje nowym zarządcą, a wreszcie sama Lady Mary. Natomiast, aby wzmocnić aspekt estetyczny, pozostający w ścisłym związku z ekonomicznym, nieraz kształtowano teren wokół domu. Wznoszono specjalne wzgórza, z których roztaczał się zachwycający widok, a nieodzownym elementem ogrodu bywały wszelkiego rodzaju wodotryski. Poza tym w najbliższym otoczeniu powinien znajdować się zbiornik wodny, naturalny lub sztuczny, albo chociaż powinna płynąć rzeka lub strumień. Wtedy dom mógł się przeglądać w tafli wody.

Warto zatem, biorąc pod uwagę owo zainteresowanie percepcją domu, wrażeniem, jakie budzi otoczenie, poszukać w czasach neohistoryzmu konsekwencji koncepcji malowniczości, która święciła tryumfy w myśli estetycznej XVIII wieku w Wielkiej Brytanii. Jak dowodzi Adam Grzeliński: „Brytyjska estetyka została w XVIII wieku zapoczątkowana pracami A.A.C. Shaftesbury’ego i Josepha Addisona. Shaftesbury jako pierwszy wskazał na specyfikę doświadczenia estetycznego, odmiennego od bezpośredniego doznania zmysłowego, odwołując się do pojęć zmysłu wewnętrznego (*inward sense*) oraz bezinteresowności jako warunku tego doświadczenia” (Grzeliński 2007). Koncepcja bezinteresowności dotyczy zagadnienia neoplatonickiego widzenia idei dobra, prawdy i piękna. Zakłada też rozdział między widzeniem moralnym, etycznym, a takim, które opiera się jedynie na przyjemności płynącej z kontemplacji zjawisk. Stąd też pojawia się kolejna dwutorowość w postrzeganiu angielskiej siedziby arystokracji i jej otoczenia na przełomie XIX i XX wieku. Z jednej strony widziana jest w kontekście miejsca nastawionego na autonomię produkcyjną, na samowystarczalność oraz na budowanie tradycji i zasad moralnych, z drugiej zaś jest miejscem bezwarunkowo pięknym, postrzeganym i kontemplowanym. Francis Hutcheson, rozwijając shaftesburiańskie pojęcie zmysłu wewnętrznego, odróżnił zmysł moralny i zmysł piękna (Grzeliński 2007). Estetyka brytyjska zajmowała się nie tylko kategoriami piękna i wzniosłości, ale usiłowano wyodrębnić także takie wartości jak malowniczość czy nowość. Warto zauważyć, że brytyjscy estetycy z reguły doszukiwali się wartości estetycznych w naturze, uznając, że istota dzieła sztuki sprowadza się do ich odtworzenia.

Kwestia percepcji przedmiotu w odniesieniu do percepcji natury staje się ważnym, tematem w badaniach estetycznych w połowie XVIII wieku. Staje się to równocześnie tematem zainteresowania podejmują Edmunda Burke'a, autora traktatu estetycznego *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* oraz Davida Hume'a.

W latach 1757 i 1759 ukazują się kolejno dwa wydania *Dociekań* Burke'a, drugie z nich, poszerzone o *Wstęp o smaku*, powstało właśnie jako polemika z teorią estetyczną Hume'a (Grzebiński 2001: 14). Sprzeciw wobec teorii zmysłu wewnętrznego, który podniósł Burke, równie dobrze należy odczytywać jako sprzeciw wobec teorii Shaftesbury'ego i Hutchesona, którzy takim pojęciem się posługiwali, jak i w pewnej mierze jako sprzeciw wobec teorii Hume'a (Grzebiński 2001: 15). Burke sprowadza doświadczenie estetyczne do percepcji zmysłowej, operacji wyobraźni oraz osądu, dzięki któremu można porównać doświadczenia i wydać ocenę porównawczą. A zatem wyodrębniona przez Burke'a władza naturalnego smaku, właściwego wszystkim ludziom, pozwala na ocenę piękna przedmiotu ze względu na zmysłową przyjemność i miłe uczucia, których jest źródłem. Natomiast smak wyuczony, ukształtowany przez doświadczenie i nawyk, pozwala na wydanie oceny względnej (przedmiot może być nie tylko piękny czy wzniosły, ale również piękniejszy czy wznioślejszy niż inne) (Grzebiński 2007).

Ludzie Oświecenia, przeciwstawiający pięknu wzniosłość, chcieli wyrazić, że uczucia budzone przez wzniosłość, które są głównie uczuciami „podziwu i lęku”, są różne od uczuć cechujących przeżycie piękna, bo te są „uczuciami przyjemnymi i wesołymi” (wedle koncepcji Reida), są uczuciami „wzruszenia i tkliwości” (według Burke'a) (Grzebiński 2007).

Podobnie w świecie wykreowanym w serialu *Downton Abbey* wszelkie związki z naturą traktowane były w kategoriach piękna – odbierane zmysłowo, kontemplowane. Wiązano je także z kobietą. Wskazane na początku napięcia dotyczą także relacji między pojęciami z przestrzeni estetyki. To płeć piękna staje się nośnikiem tej idei i do niej stosuje się pojęcie malowniczości – doskonale je odbiera i współgra z otoczeniem. Lady Edith chociażby szukając wypoczynku zawsze rusza do ogrodu. Lady Mary często widzimy zadumaną na ławce lub w momencie polowania. W opozycji – domowi przypisuje się zdecydowanie pojęcie

wzniosłości, a uczucia „podziwu i lęku” raczej identyfikowane są w serialu z postaciami męskimi. Oczywiście we wnętrzu domu te dwie kategorie się przeplatają. Wszystko, co kulturalne, sztuczne, artystyczne, wytworzone uważane jest raczej za wzniosłe, ze względu na związki z tradycją, na kwestię zachowania pamięci i na swoją funkcję semioforów. Równocześnie także za piękne, budzące uczucia „wzruszenia i tliwości” ze względu na estetyczny i kontemplacyjny charakter przedmiotu, który był oceniany właśnie przez pryzmat swojego wykonania i wartości.

Zakończenie

Świat serialu *Downton Abbey* to świat końca kultury. Świat, który wypadł z wiązań, jak mówi o nim Hamlet Szekspira. Właśnie mamy tu do czynienia z niemal manierystyczną koncepcją widzenia świata, jak w wizji Ernsta Roberta Curtiusa, który zakłada wciąż powtarzający się manierizm u schyłku każdego z okresów kultury (Curtius 2009: 10, passim). I w tym przypadku przewartościowały się wartości proponowane przez dawne normy angielskiej wspólnoty. Tradycyjne zachowania i postawy nie funkcjonują już prawidłowo w nowoczesnym świecie. Każdy musi się zmierzyć ze zmianami, jakie niesie nowy świat, groza wojny, przełomy społeczne, walka pokoleń i płci. *Downton Abbey* to właściwie tęsknota za minioną epoką. Za czasem, kiedy wszystko toczyło się wedle ustalonych wzorów. Tęsknota za życiem pełnym piękna i ideałów. Tęsknota za malowniczością i wzniosłością.

Bibliografia:

- Assmann Jan, 2009, *Pamięć kulturowa*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków, s. 59-99.
- Curtius Ernst Robert, 2009, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. Andrzej Borowski, Kraków.
- Barthes Roland, 1970, *Mit dzisiaj*, w: *Mit i znak: eseje*, tłum. Jan Błoński, Warszawa, s. 62-92.
- Goethe Johann Wolfgang, 1981, *O niemieckiej architekturze*, w: *Wybór pism estetycznych*, red. Tadeusz Namowicz, Warszawa, s. 67-80.
- Grzeliński Adam, 2001, *Angielski spór o istotę piękna. Teorie estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*, Toruń.

- Grzeliński Adam, 2007, *Zagadnienie sprawdzianu smaku w filozofii Davida Hume'a*, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article489> [dostęp: 15.11.2014].
- Honour Hugh, 1972, *Neoklasycyzm*, tłum. Wiesław Juszcak, Warszawa.
- Lévi-Strauss Claude, 2001, *Antropologia strukturalna*, tłum. Krzysztof Pomian, tom II, Warszawa.
- Omilanowska Małgorzata, 1998, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, Warszawa, s. 144-155.
- Pomian Krzysztof, 2006, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin.
- Ruskin John, 1989, *Kamienie Wenecji*, tłum. Irena Żera, Zofia Doroszo-wa, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, Warszawa, s. 478-487.

Wiktoria Kiwior

Uniwersytet Wrocławski

Obraz świata nastolatka na podstawie wybranych seriali dla dzieci i młodzieży

Abstrakt:

Serial stanowi ważny element kultury popularnej, która obecnie staje się naturalnym środowiskiem funkcjonowania młodego człowieka, a więc także miejscem edukacji oraz istotną agendą socjalizacyjną. Kanały tematyczne dla młodych widzów oraz seriale skierowane do nastolatków poniżej 16 roku życia to wciąż stosunkowo nowe zjawisko, wymaga więc bliższego poznania. Artykuł poświęcony jest przedstawieniu wyników jakościowej analizy treści i zawartości seriali skierowanych bezpośrednio do młodych widzów w celu nakreślenia obrazu świata, jaki został w nich wykreowany. Analizie poddano najczęściej oglądane przez dzieci i młodzież do 16 roku życia kanały telewizji, takie jak *Disney Channel* czy *Nickelodeon*, oraz ich najpopularniejsze produkcje serialowe: *Hannah Montana*, *Violetta*, *Taniec rządzi* oraz *iCarly*.

Słowa kluczowe:

mass media, kultura popularna, serial młodzieżowy, programy młodzieżowe, jakościowa analiza treści

Serial od początków swojego istnienia postrzegany był jako rozrywka przyjemna, lecz błaha, a czas poświęcany na jego oglądanie jako stracony, pozbawiony potencjału kształtującego odbiorców. Obecnie można to przekonanie poddać w wątpliwość. Wraz ze zmieniającym się wymiarem rzeczywistości społeczno-kulturowej zmiany ulegają bowiem źródła socjalizacji oraz nauki. We współczesnej pedagogice pojęcie edukacji uważa się za znaczeniowo najszersze w stosunku do kształcenia i wychowania oraz definiuje jako „ogół oddziaływań, które służą formowaniu się zdolności życiowych człowieka” (Rubacha 2003: 24-29). Jak pisze Witold Jakubowski „trudno nie zauważyć, że współcześnie tożsamości – indywidualne i zbiorowe – formowane są w nowych przestrzeniach społecznych, które często powstają na

gruncie nowoczesnych mediów” (Jakubowski 2013:154). W dzisiejszych czasach ogromna część wiedzy o świecie czerpana jest z doświadczenia zapośredniczonego przez środki masowego przekazu, które nie tylko oddziałują na kształtowanie się tożsamości jednostek, ale też na porządek relacji społecznych (Bernasiewicz 2009: 9). Życie codzienne przepełnione jest treściami edukacyjnymi. Takie założenia znajdujemy w koncepcji uczenia się przez całe życie, która dzieli procesy uczenia się na: formalne – tradycyjne instytucje edukacyjne, prowadzące do osiągnięcia potwierdzonych umiejętności, nieformalne – obok głównego nurtu edukacyjnego, na przykład w miejscu pracy, w ramach działań społeczeństwa obywatelskiego czy podczas pogłębiania zainteresowań oraz nieformalne, które naturalnie wypływają z funkcjonowania w życiu codziennym i niekonieczne są celowe (Jakubowski 2011: 69-70). Edukacja nieformalna jest wobec tego procesem całościowym, przebiegającym w sposób ciągły, w którym zdobywamy wiedzę i doświadczenie, a który jest zjawiskiem nieintencjonalnym i niezorganizowanym (Jakubowski, 2013: 154). Stanowi ona naturalną część codziennego życia i funkcjonowania w środowisku społecznym, a przy tym dotyczy większości sfer działania jednostki.

Edukacyjny i socjalizacyjny potencjał kultury popularnej

Kultura popularna oraz mass media są nieodłącznym elementem życia codziennego młodych ludzi. Dzisiaj media to nie tylko rozrywka, to również ważna przestrzeń nabywania wartości, norm, wzorów zachowań, czy wzorów osobowych, a więc miejsce o potencjale nie tylko edukacyjnym, ale również socjalizacyjnym. Jak pisze Krzysztof Arcimowicz:

Teza, że środki masowej komunikacji wpływają w pewnym stopniu na poglądy i zachowania odbiorców, jest obecnie aksjomatem. W świecie nasyconym mass mediami doświadczenie przeżyte miesza się z nowym rodzajem doświadczenia – doświadczeniem zapośredniczonym. Media – obok rodziny, grupy rówieśniczej i szkoły – są jednym z najważniejszych czynników oraz kontekstów formowania tożsamości (Arcimowicz 2013: 15).

Co więcej, mówimy dzisiaj o przesunięciu socjalizacyjnym, w efekcie którego kultura popularna stała się przestrzenią pośredniczącą pomiędzy jednostką a światem społecznym (Bernas-

siewicz 2009: 59-60). Warto dodać, iż kultura popularna może przybrać kształt czynnika socjalizacji zarówno pierwotnej, jak i wtórnej. Bohaterowie mass mediów mogą stać się dla dziecka „znaczącymi innymi”, odgrywając w przyswajanych przez niego wartościach i wzorach osobowych szczególnie istotną rolę.

Równie duże znaczenie można przypisać mediom w procesie socjalizacji wtórnej młodego pokolenia, przedstawiając wizję obszarów obiektywnej rzeczywistości i pełnienia nowych ról społecznych. Dla pedagoga jest to niezmiernie istotna kwestia, ponieważ według Zbyszka Melosika „młodzież traktuje dzisiaj formalną edukację jako zło konieczne”, autorytetu nie stanowią już także rodzice, nauczyciele, czy inne osoby z najbliższego środowiska społecznego (Melosik 2007: 68-69). Jak pisze Mirosław Gałuszka, kultura popularna stanowi obecnie przestrzeń inspiracji i identyfikacji, kreuje styl życia, oddziałuje na światopogląd i sposób postrzegania rzeczywistości, a także tworzy aspiracje ukazując społecznie pożądane cele i drogi ich osiągnięcia, nie pozostaje także bez wpływu na kształtowanie się tożsamości młodych ludzi (Gałuszka, 1996: 20).

Pojawienie się mediów i rewolucja, jaką ze sobą przyniosły, wpłynęły bowiem nie tylko na życie pojedynczego człowieka, ale na związki, zależności i struktury tworzone przez całe społeczeństwa, a obecnie na cały globalny „okablowany” świat. Dzięki mediom i środkom komunikacji świat stał się „mcluhanowską globalną wioską” (Siemieniecki 2007: 29).

Dzisiaj mass media stanowią nie przestrzeń przekazywania informacji czy miejsce rozrywki, ale są aktywnymi „aktorami” życia społecznego. Przekazując informacje, jednocześnie dokonują ich kreacji, wpływając na uznawane powszechnie wartości i normy społeczne. Media masowe to również nieprzebrane źródło biograficznych skryptów i narracji, które są kluczowym narzędziem budowania tożsamości. Jej tworzenie w rzeczywistości postmodernistycznej to opowiadanie własnego życia za pomocą kodów zaczerpniętych z kultury (dziś w szczególności kultury popularnej). Ze względu na to, iż media stanowią ważną przestrzeń edukacji oraz są źródłem narracji budujących tożsamość, ich znajomość oraz ciągłe poddawanie krytycznemu namysłowi jest niezwykle istotne.

Młodość to niesłuchanie dynamiczny okres dorastania i zmian w sferze biologicznej, psychologicznej i społecznej. Warto więc śledzić jej obraz kreowany w mediach. Należy przyjrzeć się preferowanemu stylowi życia i wartościom, wyznaczanym młodym ludziom przez media. Przedstawieniu obrazu młodzieży warto poświęcić uwagę także z innych względów. Dzięki niemu zaobserwować można główne trendy, jakie mogą mieć wpływ na kształt przyszłego społeczeństwa. Obecnie, jak pisała Susan Sontag, żyjemy w erze „ludzi opatrzonych”, a nie „ludzi czytanych”, (Sontag 2009), szczególnie ważne jest więc poddanie analizie tego, czego uczą się młodzi ludzie za pośrednictwem mediów. W ponowoczesnym świecie chaosu wartości, braku wyraźnych reguł i zasad to ze środkami przekazu młody człowiek ma kontakt najczęściej, to one kształtują jego obraz świata. Jednym z takich mediów jest telewizja, która wciąż cieszy się popularnością, szczególnie w Polsce, gdzie dostęp do innych form rozrywki jest stosunkowo drogi. Telewizja nie wymaga wysokich kompetencji kulturowych, jest łatwo dostępna i stosunkowo niedroga. Jako medium ma największą liczbę odbiorców, a zatem w największym zakresie kształtuje wyobrażenia o świecie i jego problemach (Łaciak 2013: 11, Arcimowicz 2013: 101).

Cykliczność jest jedną z charakterystycznych cech kultury popularnej, dlatego też serial stanowi jedną z najważniejszych kategorii telewizyjnych (Łaciak 2013: 11). Wiesław Godzic definiuje serial jako narracyjną formę telewizyjną, która prezentuje regularnie epizody, zawierające symultanicznie rozgrywane się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. Wyróżniamy różnego rodzaju seriale, między innymi opery mydlane, telenowele, telenowele dokumentalne oraz fabularne seriale i miniseriale. Ten sam autor podkreśla, iż seriale mogą pełnić funkcje edukacyjne (prezentować różne postawy wobec problemów życia codziennego i sposoby ich rozwiązywania) (Godzic 2004: 37-39). Zwraca się uwagę na prospołeczny charakter większości seriali – zawsze prezentowały one najbardziej aktualne problemy życia społecznego i przełamywały wiele tabu. Seriale stanowią nie tylko źródło narracji i opowieści o życiu, ale są też źródłem współczesnych zmityzowanych wyobrażeń, ponieważ dostarczają odbiorcom prawd niezmiennych w postaci ciągle powtarzanych historii o miłości, rodzinie, szczęściu, kreując w ten sposób świat wyobrażeń i sensów wspólnych dla wszystkich widzów (Arci-

mowicz 2013: 126). Jeżeli seriale współkształtują świadomość zbiorową, pełnią funkcję edukacyjną, stanowią źródło narracji i mitów, warto zastanowić się, jakie wartości, normy i wzory zachowań propagują.

Serial przeżywa obecnie swój prawdziwy rozkwit. Nigdy jeszcze nie było tak wiele zróżnicowanych tematycznie produkcji. Cieszy się on również coraz większym zainteresowaniem badawczym. Naukowcy przeprowadzają analizy dotyczące treści, recepcji seriali oraz ich widzów. Czy wiemy jednak, jak wygląda serialowy świat dzieci i nastolatków? Jak dotąd tego typu produkcje obdarzono niewielkim zainteresowaniem. Kanały tematyczne dla młodych widzów oraz seriale tworzone specjalnie dla nastolatków poniżej 16 roku życia to stosunkowo nowe zjawisko, wymaga więc ono bliższego poznania. Kanały, o których mowa, zaprojektowane zostały specjalnie z myślą o młodej widowni. Powinny zatem zawierać cenione przez nią wartości, co może pozwolić na wyodrębnienie najważniejszych cech charakterystycznych młodego pokolenia. Ponadto mają one ogromną skalę oddziaływania, są więc ważnym nośnikiem treści kulturowych i społecznych dla kształtującej się tożsamości młodego człowieka. Serial musi w pewnej części odwzorowywać rzeczywistość, ale jednocześnie jest istotnym elementem jej kreowania oraz nadawania znaczeń, a obecnie staje się pewnego rodzaju rytuałem porządkującym codzienne funkcjonowanie. Dlatego też niezmiernie istotne jest przyglądanie się serialom oglądanym przez młodzież. Moim głównym celem jest jakościowa analiza treści (osadzona w perspektywie krytycznej) seriali skierowanych bezpośrednio do młodych widzów, aby określić, jak konstruują one oraz przedstawiają świat nastolatka.

Historia programów i seriali dla dzieci i młodzieży jest bardzo bogata, również w naszym kraju. Programy te początkowo miały wyraźny charakter edukacyjny i dydaktyczny. W Polsce od 1956 roku emitowała je telewizja publiczna (Sosnowska: 150). Warto tu wspomnieć chociażby *Teleranek, 5-10-15* czy *Zwierzyniec*. Bogata była również oferta serialowa zorientowana na młodych odbiorców. Można rozróżnić dwa typy seriali skierowane do różnych grup wiekowych. Młodszy odbiorcy mogli oglądać już od lat 60. takie produkcje jak: *Stawiam na Tolka Banana*, *Szaleństwo Majki Skowron*, *Janka*, *Maszyna zmian*, *Siedem życzeń*, *Tajemnica Sagali*, itp. Powstawały też seriale dla mło-

dzieży licealnej i starszej: *Pamiętnik nastolatki*, *Klasa na obcyszach* czy *Egzamin z życia*. Historia angielskojęzycznych (USA, Kanada, Wielka Brytania) seriali młodzieżowych jest jeszcze bogatsza, począwszy od historycznych już produkcji dla dzieci, na przykład *Czy boisz się ciemności?*, *Dziewczyna z komputera*, przez seriale muzyczne jak *Glee* czy też te związane ze światem nadprzyrodzonym, aż po seriale dla młodzieży starszej jak *Luza-ki i Kujony*, *Jezioro marzeń*, *Beverly Hills 90210* czy nowsze już *Kochane kłopoty*, *Plotkara*, *Skins*. Seriale związane ze zjawiskami nadprzyrodzonymi są obecnie niezwykle popularne, a ich poprzednikami są *Buffy: Postrach wampirów* czy *Roswell: W kręgu tajemnic*. Bardzo popularnym rodzajem serialu są także sitcomy (komedie sytuacyjne). W tradycji amerykańskiej tych skierowanych do młodzieży można odnaleźć bardzo wiele, na przykład *Sabrina, nastoletnia czarownica* czy analizowana przeze mnie *Hannah Montana*. Ostatnie dekady wskazują na rozszerzanie się oferty programów tematycznych skierowanych do różnych grup odbiorców, przenoszenie się tego typu rozrywki do sieci internetowej, a w naszym kraju zanik programów dziecięcych i młodzieżowych w telewizji publicznej (Sosnowska 2013: s. 170). Oferta programowa została skierowana również do kategorii wiekowej poniżej 16 roku życia. Ten okres to czas niezmiernie ważny w życiu każdego młodego człowieka. Wówczas to następuje przejście ze świata dziecka do świata nastolatka.

Jednak w Polsce w ostatnim czasie oferta serialowa i programowa skierowana do młodych ludzi jest bardzo ograniczona, a dominację na rynku uzyskują zagraniczne kanały tematyczne. Programy skierowane do młodej widowni nie mają już charakteru wyraźnie dydaktycznego, mają stanowić przede wszystkim rozrywkę, co nie oznacza, iż pozbawioną potencjału edukacyjnego. Kanały tematyczne dla tej grupy wiekowej to wytwór stosunkowo nowy. Pierwszą taką stacją tematyczną było *Disney Channel* powstałe w 1983 roku, a obecnie emitowane w przeważającej części świata. Na rodzimym podwórku możemy znaleźć kilka kanałów tematycznych dla młodej widowni, które oprócz anonimowanych produkcji bajkowych emitują również seriale młodzieżowe: *Disney Channel* (od 2006 roku), *Nickelodeon* (od 2008 roku) *Teletoon+* (od 2011 roku) oraz *AXN Spin* (od 2012 roku).

Seriale młodzieżowe dostępne na kanałach tematycznych cieszą się dużym zainteresowaniem i gromadzą sporą liczbę widzów, dlatego też postanowiłam uczynić je przedmiotem moich refleksji. Według badań firmy *Nielsen Audience Measurement*, najchętniej oglądanymi kanałami tematycznymi w latach 2012-2013 wśród osób powyżej 4 roku życia były *Disney Channel* oraz *Nickelodeon*. Natomiast seriale posiadające największą widownię w 2013 roku to: *Violetta* (244 tysiące), *Taniec rządzi* (186 tysiące) oraz *iCarly* (ok. 172 tysięcy) (mk 2013), dlatego też postanowiłam wykorzystać te właśnie produkcje w swoich badaniach. Wybór padł także na serial *Hannah Montana*, który, jak uznałam, zapoczątkował popularność seriali dla młodzieży oraz był wyświetlany na antenie publicznej telewizji na kanale TVP 1 od 2008 roku (*Disney Channel* wciąż emituje odcinki serialu). Biorąc jednak pod uwagę, iż wszystkie seriale są dostępne w Internecie, nie można dokładnie oszacować liczby widzów, która zetknęła się z wymienionymi produkcjami.

Moim celem jest rekonstrukcja obrazu fundamentów świata, a więc – hierarchii wartości, aspiracji, stylu życia, pasji oraz jego funkcjonowania w świecie społecznym – rodzinie, szkole, najbliższym otoczeniu. Zamiarem analiz jest także przedstawienie postaci nastolatka i jego otoczenia, czyli ukazanie świata w wymiarze materialnym. Badania zostały zrealizowane za pomocą jakościowej analizy treści, która opiera się na zasadach podobnych do tych obowiązujących w analizach historycznych i polega na wyciąganiu wniosków z zawartych w dokumentach informacji, to znaczy na jak najdokładniejszym odczytaniu treści dokumentów oraz subiektywnym ich zinterpretowaniu. Badacz usiłuje dotrzeć zarówno do tego, co chciał wyrazić nadawca, ale też dąży do odkrycia informacji niejawnych, ukrytych, chce dokonać odczytania treści zawartej „między wierszami”. Czasami treści ukryte mogą być źródłem nawet bardziej istotnych informacji (Maszke 2008: 258) Analiza treści stanowi również technikę analizy dokumentów obrazowych, za pomocą których można dowiedzieć się, jakie są społecznie uznawane wartości, jak są definiowane, i jak ujmowane są problemy społeczne. Filmy, programy telewizyjne czy seriale można uznać za świadectwa swoich czasów, ukazują one bowiem, jak społeczeństwo definiuje wartości kultury i podchodzi do problemów społecznych (Konarzewski 2002: 170).

Ogromna popularność seriali dla młodszej widowni rozpoczęła się wraz z pojawieniem się serialu/sitcomu muzycznego *Hannah Montana* w 2006 roku. Do czasu emisji ostatniego, 4. sezonu, *Hannah Montana Forever* w roku 2011, produkcja osiągała rekordy popularności zarówno w USA, jak i w Polsce oraz w innych państwach, gdzie możliwe było oglądanie Disney Channel (Disney Channel dociera do 166 krajów, a emitowane jest w 34 językach¹). Kompania Disney stworzyła całościowy produkt przynoszący milionowe dochody, a oprócz serialu powstawały także płyty ze ścieżką dźwiękową, trasa koncertowa oraz kinowa wersja serialu i niezliczone ilości produktów marketingowych sprzedawanych i promowanych na całym świecie. Każda mała dziewczynka chciała być, tak jak Hannah, wielką gwiazdą oraz mieć wszystkie związane z nią gadzety. Sprzedając serial, jego twórcy sprzedają jednak coś więcej. Cytując wypowiedź jednej z twórczyń serialu *Magda M*:

Chcemy, kreując świat przedstawiony i bohaterów z ich historiami, stworzyć *feeling* wokół serialu, a nie sprzedawać bluzki w groszki. Fakt, iż ludzie chcą mieć to, co zobaczą w telewizji dla jednych jest czymś, a u drugich taka postawa budzi zdziwienie. A dlaczego tak jest trzeba zapytać widzów (Chamczyk 2011: 67).

Hannah i jej świat stał się tym samym pierwszym obiektem moich badań. Miley Stewart to na pierwszy rzut oka przeciętna nastolatka wychowywana razem z bratem jedynie przez ojca. Ma jednak sekret, o którym wie tylko jej najbliższa rodzina i przyjaciele – prowadzi drugie życie jako ogromnie popularna nastoletnia muzyczna gwiazda. Na co dzień jest zwykłą czternastolatką, a ukrywanie drugiej tożsamości wiąże się z wieloma perypetiami.

Kiedy zakończyła się emisja *Hannah Montana*, pałeczkę najbardziej popularnego serialu przejęła argentyńska produkcja *Violetta* stworzona przez *Pol-ka Producciones* we współpracy z oddziałami *Disney Channel*. Serial zadebiutował w 2012 roku, natomiast w Polsce emitowany jest od lutego 2013 roku na kanale Disney Channel. Doczekał się 2 sezonów, a 3. jest niecierpliwie oczekiwany przez fanów. Miarą popularności Violetty jest

¹ http://www.disneyabctv.com/division/index_worldwide.shtml [dostęp: 11.02.2014].

także ilość gadżetów skierowanych do młodych ludzi. Dziewczynki tym razem zakochały się w hiszpańskich piosenkach serialowych, które często wspólnie śpiewają. Tytułowa bohaterka wychowywana jest przez ojca, a talent muzyczny odziedziczyła po zmarłej wiele lat wcześniej matce. Nastolatka jest nieświadoma tego, jak bardzo jest uzdolniona, ponieważ ojciec, z obawy, iż pójdzie ona w ślady matki-wokalistki, ukrywa jej przeszłość. Kiedy Violetta kończy 16 lat, wraca z ojcem do rodzinnego Buenos Aires, gdzie trafia do prestiżowej szkoły muzycznej *Studio 21*, uciekając tym samym ze złotej klatki zbudowanej przez ojca milionera. W szkole poznaje rówieśników równie zainteresowanych tańcem i śpiewem, którzy stają się dla niej przyjaciółmi i zacięłymi przeciwnikami oraz swoją ciotkę, która pomaga jej odkryć talent. Wydarzenia w życiu Violetty krążą wokół pierwszych miłości i adoratorów walczących o jej serce oraz wokół rywalizacji z najpopularniejszą dziewczyną w szkole i jednocześnie czarnym charakterem – Ludmiłą.

Dużą popularnością cieszy się w naszym kraju również serial *Taniec rządzi* (*Shake it up!*), który premierę miał w roku 2010 w USA na kanale Disney Channel, a w Polsce można go było oglądać na Disney Channel Polska od 2012. Trzynastoletnie przyjaciółki Cecilai (Cece) i Raquel (Rocky), obie wychowywane jedynie przez matki, od dziecka marzyły o karierze tancerek. Los daje im szansę i szybko zostają zaangażowane do lokalnego programu tanecznego *Shake it up! Chicago*. Ostatni serial, *iCarly*, to produkcja proponowana przez kanał Nickelodeon (w latach 2007-2012), od 2009 roku dostępna w Polsce. Serial doczekał się 7 sezonów, które były emitowane również przez TVP1 (w latach 2011-2012). Przebojowa trzynastolatka Carly, mieszkająca ze starszym bratem, razem z przyjaciółmi Sami i Freddy'm, nagrywa własny program internetowy, z realizacją którego wiąże się wiele przygód.

Świat serialowego nastolatka

Serialowy nastolatek żyje w świecie, który jest miejscem przyjaznym, kolorowym i pełnym różnorodnych możliwości oraz szans na odniesienie spektakularnego sukcesu. Taki sposób ukazania rzeczywistości młodych ludzi powoduje, iż produkcje te wydają się wytworem przejściowym pomiędzy uproszczonym światem bajek a serialem dla dorosłych. Styl życia części głów-

nych bohaterów również przypomina bajkę. Nastoletnia Hannah Montana mieszka w przeszklonym domu z ogrodem położonym na plaży w Malibu. Natomiast córka milionera, Violetta (ma do dyspozycji lokaja, kierowcę, gosposię i prywatnych nauczycieli), zamieszkuje sporą, ogrodzoną posiadłość w dobrej dzielnicy Buenos Aires. Pozostałe bohaterki, mimo iż nie są bajecznie bogate, nie stykają się z biedą czy brakiem pieniędzy na nowe, kolorowe ubrania, dodatki czy kosmetyki. Jedynie Cece i Rocky, tańcząc w programie *Shake it up!* zarabiają swoje pierwsze pieniądze, które następnie wydają w całości, a ostatecznie ponoszą niemiłe konsekwencje swojej lekkomyślności. Docelową grupą odbiorców analizowanych seriali są dziewczęta, wobec czego dominują również stereotypowo przypisywane im kolory (różowy, fioletowy). Poruszane w serialach kwestie także są typowo „dziewczęce”: stroje, makijaż, pierwsze zauroczenia, taniec, gwiazdy kina i muzyki. Świat nastoletnich bohaterów różni się od codzienności większości polskich nastolatków, seriale wydają się więc pełnić funkcję eskapistyczną, ich rolą jest przenieść małego widza na pogranicze kolorowego świata bajki i nieograniczonych szans, gdzie możliwe jest zostanie gwiazdą muzyki pop lub programu tanecznego w wieku lat dwunastu. Bohaterowie większości seriali pragną zostać celebrytami, marzą o byciu sławnym. Dobrze oddaje to fragment piosenki z serialu *Violetta*: „Chcę wielką gwiazdą być i w blasku fleszy lśnić, tańczyć chcę i śpiewać i proszę się nie gniewać”.

Poza dążeniem do osiągnięcia sukcesu w którejś z dziedzin show biznesu, właściwie trudno jest dostrzec inne plany i cele życiowe nastolatków. Niewiele jest postaci, które prezentują inne wzory planowania życia i kariery. Nauka jest czymś nudnym i stanowiącym przeszkodę w realizacji pasji i zainteresowań. Kiedy Hannah i jej brat muszą jednego popołudnia uczyć się w domu, robią wszystko, aby urozmaicić sobie czytanie podręczników – grają w golfa czy jeżdżą na deskorolce w trakcie nauki.

Obowiązującym wzorcem atrakcyjności jest młode, szczupłe, wysportowane ciało. Nie dziwi zatem dbałość bohaterów o strój, makijaż, każdy element wyglądu, choć taki wizerunek nie wymaga od nich większego wysiłku. Wyjątkiem jest tu serial *iCarly*, w którym trzynastolatki przypominają swoich rówieśników w świecie realnym. Produkcja Nickelodeon różni się

tu od Disneyowskiej wytwórni księżniczek. Bohaterki seriali produkowanych przez tę ostatnią wytwórnię wydają się być księżniczkami dla trochę starszych dziewczynek – perfekcyjne w swoim wizerunku, wyidealizowane, niczym lalki wychodzące z witryn sklepowych wprost do prawdziwego życia (Walter 2012: 12-13). Serialowe nastolatki, zarówno dziewczęta, jak i chłopcy, niezmiernie dbają o swój wizerunek, który powinien podkreślać atrakcyjność seksualną oraz wyraźnie zaznaczać kobiecość lub męskość. Trudno dostrzec wyraźne różnice między dziewczynkami a dorosłymi kobietami. Mocny makijaż i wyzywające stroje to zwykłe elementy *image'u* nastolatków.

Można stwierdzić, iż obraz młodych bohaterów seriali jest przeseksualizowany, co według Raportu Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego oznacza, iż wartość osoby wynika jedynie z atrakcyjności seksualnej lub zachowania, wykluczając inne jej cechy. Osoba jest dopasowywana do normy, zgodnie z którą atrakcyjność fizyczna oznacza bycie seksownym, co niesie ze sobą uprzedmiotowienie seksualne. Seksualizacja posiada kilka aspektów. Jest to narzucanie dzieciom seksualności dorosłych, propagowanie w społeczeństwie nieosiągalnego wyglądu fizycznego oraz bycia seksownym. Seksualność jako cecha oceniana jest wyżej niż inne wartości, co niesie ze sobą uprzedmiotowienie, szczególnie dziewcząt, pod względem seksualnym. Zostaje także zniesiona różniąca między dorosłymi a dziećmi. Dziewczynki wyglądają jak dorosłe kobiety, a kobiety stylizowane są na małe dziewczynki (Raport Amerykańskiego Stowarzyszenia Psychologicznego na temat seksualizacji dziewcząt, opublikowany przez Stowarzyszenie Twoja Sprawa na podstawie American Psychological Association, *Task Force on the Sexualization of Girls*, 2010).

Serialowe postacie również zdają się przypominać bohaterów produkcji animowanych. Są raczej schematycznie zarysowane, rzadko zaskakują, ich osobowość jest czarno-biała, są one z reguły jednoznacznie dobre lub złe. Zachowanie bohaterów często bywa karykaturalnie przejawione, szczególnie w przypadku serialu *Violetta*. Trzeba jednak pamiętać, że takie ukazanie emocji, gestykulacji i mimiki jest charakterystyczne dla seriali południowoamerykańskich. Zachowanie serialowych czarnych charakterów jest wyolbrzymiane w specjalny sposób, tak jest w przypadku szkolnych rywalek Hannah, które są nazbyt

dziewczęce i słodkie, na przykład szukają kawiarni i kina w środku lasu, gdzie klasa pojechała na obóz. Natomiast Hannah radzi sobie rewelacyjnie z obozowymi wyzwaniem. Rozłożenie namiotu czy rozpalenie ogniska nie stanowi dla niej problemu. Podobnie w serialu *Violetta*: największa rywalka bohaterki ma bardzo silną osobowość, jest popularna, aspiruje do roli szkolnej divy, nosi wyzywający makijaż i stroje, jest złośliwą manipulatorką. Idąc przez korytarz mówi: „Z drogi! Chcemy przejść! Ludzie bez mózgu, talentu i bez stylu – wynocha!” Podobnie partnerka ojca Violetty – jest ona piękną, ale niezbyt mądrą kobietą, a najważniejsze w jej życiu są pieniądze oraz jej własny wygląd, o czym dobitnie świadczą jej wypowiedzi:

Dobrze robisz, robisz to co trzeba, no bo przecież, kiedy coś cię bardzo mocno trapi, tak się właśnie robi. Trzeba to mocno ukryć na samym dnie serduszka, jak zmarszczeczkę dobrym makijażem, kochanie ty moje!; W końcu ktoś, kto chodzi w butach sprzed 10 lat, nie może być dobrym przykładem dla twojej córki. Żeby dotrzeć do duszy nastolatki, trzeba się skupić na jej makijażu.

Seriale dążą do ukazania różnorodności kulturowej i etnicznej, która jest częścią rzeczywistości społecznej nastolatków amerykańskich, ale jest raczej obca polskiej młodzieży. Takie ukazanie różnorodności etnicznej pozwala na zetknięcie się polskich nastolatków z innymi realiami kulturowymi, w których funkcjonują ich rówieśnicy. Konwencja komedii sytuacyjnej pozwala na delikatne przemycanie w bardzo rozrywkowej formie zupełnie odmiennej wizji rzeczywistości. Mimo wszystko główni bohaterowie to, w przeważającej części, białe dzieciaki z klasy średniej lub wyższej. Chociaż Disney od jakiegoś czasu wprowadza różnorodność etniczną do swoich produkcji, można tu wspomnieć chociażby Pocahontas (rdzenna Amerykanka) czy Mulan (Azjatka), to jednak wciąż bardzo rzadko kompania decyduje się na głównego bohatera, który nie jest białym nastolatkiem z klasy średniej. Odstępstwem jest tu serial *Taniec rządu*, gdzie Rocky, jedna z głównych postaci, pochodzi z rodziny afroamerykańskiej. Co ciekawe, rywalki szkolne Hannah i jej przyjaciółki Lilly, mają wyraźnie pochodzenie afroamerykańskie i azjatyckie. Wśród szkolnych kolegów Violetty, która sama jest mieszkanką Argentyny wychowywaną w Hiszpanii, są dzieci pochodzenia między innymi włoskiego i hiszpańskiego.

Seriale młodzieżowe emitowane na kanałach tematycznych dla dzieci i młodzieży w Polsce są zazwyczaj dubbingowane. Język, jaki stworzono na potrzeby emisji seriali, jest potoczny, prosty, sloganowy, zawiera wiele wykrzykników, można wnioskować, iż został on dostosowany do języka, jakim posługuje się młodzież w Polsce, na przykład: „Pierwszy raz mam przyjaciółkę i bujamy się w jednym chłopaku.”

Rodzina i relacje społeczne nastoletnich bohaterów

W serialowym świecie młodych ludzi niewiele jest dorosłych, z wyjątkiem filmu *Violetta*, który podobnie jak południowoamerykańskie telenowele zawiera wiele wątków, szczególnie związanych z problemami sercowymi. Problemy nastolatków zamykają się raczej w ich własnym świecie małych, codziennych kłopotów związanych z dojrzewaniem i wkraczaniem w świat dorosłości. Co ciekawe, żadna z głównych bohaterek nie wychowuje się w rodzinie o tradycyjnym modelu (rodzina nuklearna, rodzice i dzieci). *Violetta* oraz Hannah i jej brat wychowywani są przez ojców ze względu na wczesną śmierć matki. Natomiast Cece i Rocky pochodzą z rodzin samotnych matek, a Carly mieszka z niezbyt odpowiedzialnym bratem-artystą, podczas gdy jej rodzice przebywają w Europie.

Zastanawiająca jest nieobecność postaci matki w trzech analizowanych serialach. Matka stanowi wzorzec dla każdej młodej kobiety, wzór pełnienia różnych ról społecznych, jest także bardzo ważną postacią dla tworzącej się tożsamości młodej dziewczyny. Nastolatki kształtują tożsamość przeciwstawiając się matce lub wzorując się na niej. Brak wprowadzenia postaci matki pozwala uczynić z bohaterki postać dominującą i skupić na niej uwagę jako na głównej postaci kobiecej. Tym samym wiele konfliktów wzbudzają nowe partnerki ojców. Dziewczęta przyzwyczajone do tego, iż cała uwaga skupiona jest na nich, źle znoszą obecność dorosłej kobiety w życiu ojca. Role społeczne w rodzinie są ukazane w opozycji do tradycyjnego podziału ról społecznych. Ojciec Hannah pracuje w domu, wychowuje dzieci, gotuje obiady i skupia się na karierze córki, a także wspiera swoje dzieci w ich większych i mniejszych problemach. Samotna matka Cece jest policjantką i twierdzi, iż ktoś musi pracować, żeby utrzymać dom. W jednym z odcinków Hannah, po odkryciu starych nagrań koncertowych ojca, namawia go,

aby ruszył we własną trasę koncertową. Nie wytrzymuje jednak opieki swojej prywatnej ochroniarz i po tygodniu jedzie odszukać ojca, aby namówić go do powrotu. Wtedy dowiaduje się, iż ojciec dokonał takiego wyboru świadomie i jest szczęśliwy, mogąc opiekować się dziećmi w domu. Jedynie w serialu *Violetta*, produkcji argentyńskiej, role społeczne są bardziej stereotypowe. Bogaty ojciec – biznesmen nie radzi sobie z wychowaniem nastolatki, pozostawiając ją pod opieką prywatnych nauczycieli, gosposi, a później ciotki. Z jego nadopiekuńczości wynika wiele nieporozumień i konfliktów, szczególnie iż Violetta bardzo odczuwa brak matki. Świat nastoletniego serialu stereotypizuje młodych ludzi najbardziej w kwestii wyglądu, mamy natomiast do czynienia z bardzo liberalnym podejściem do ról kobiecych i męskich, bez wyznaczania typowych zadań każdej z płci.

Trudno jest odnaleźć konkretny światopogląd, ideologię czy zestaw norm i wartości, którymi kierują się nastolatki w serialach. Nie mają one potrzeby kontestowania świata, w którym żyją, nie należą do subkultur, nie wykazują potrzeby buntu przeciw zastanej rzeczywistości. Młodzi ludzie czerpią wybrane przekonania, poglądy, wartości, nakazy dotyczące wyglądu z różnorodnych ideologii i subkultur, włączając je bez problemu w zakres własnej tożsamości. Nie stanowi problemu żonglowanie różnymi fragmentami wybranych subkultur, aby codziennie odmienić swoją tożsamość:

- Hej Cami, co to jest?
- Hippis
- Jak to Hippis? Przecież jeszcze wczoraj byłaś popową laską.
- Dzisiaj jestem hippy, a jutro sama nie wiem. Jestem na takim etapie życia, kiedy eksperymentuję, próbuję, szukam siebie. Wiesz co, myślę, że powinieneś zrobić to samo.
- No nie wiem, czy mam ochotę codziennie zmieniać sobie osobowość, Camila.

Wyraźny jest natomiast stosunek młodych ludzi do osób starszych, które często pokazywane są jako niedołążne czy złośliwe, a tym samym lekceważone, o czym może świadczyć wypowiedź kolegi brata Hannah w kierunku przechodzącej obok niego staruszki: „Śmigaj laska z tym balkonikiem i nie podsłuchuj, bo ci się baterie w aparacie wyczerpią”.

Hierarchia wartości nastoletnich bohaterów seriali

Naczelną zasadą, według której tworzona jest serialowa rzeczywistość, wydaje się konsumpcjonizm. Oznacza on nie tylko gromadzenie dóbr, ale zdolność generowania cech, wartości i norm podyktowanych zasadami rynku i ekonomii. Najważniejsze wartości w życiu nastolatków to indywidualność, kreatywność, konkurencyjność, przyjemność, zabawa oraz młodość i kult ciała (Bogunia-Borowska 2006: 83). Bohaterowie seriali w żaden sposób nie kontestują zastanej rzeczywistości, nie mierzą się z obowiązującym zestawem wartości i norm, ich postawę można nazwać konformistyczną. Przyjmują świat takim, jaki jest i doskonale się w nim odnajdują. Odmienność spotyka się z odrzuceniem, na przykład jedna z bohaterek serialu *Violetta* – Camila, która często zmienia wizerunek, spotyka się z brakiem zrozumienia i krytyką ze strony szkolnego czarnego charakteru – Ludmiły.

Istotną wartością w życiu każdego nastolatka jest także popularność, którą zapewnia nie tylko atrakcyjny wygląd, ale posiadanie jednego z talentów (taniec, śpiew) lub prowadzenie własnego programu. Recepta jest prosta – chcesz być popularny - musisz dobrze wyglądać i mieć zdolności, nie zaszkodzi również posiadanie odpowiedniej ilości pieniędzy. Te atuty zapewniają prestiż w młodzieżowym świecie. Popularność wymaga także poświęceń. Ludmiła i Leon, bohaterowie serialu *Violetta*, są parą tylko dlatego, iż oboje dobrze wyglądają i są popularni („Zadziwiasz mnie Leon, wiesz przecież, że to my jesteśmy wzorem dla tej hołoty”). Jedynie Miley/Hannah nie ma takiej potrzeby, jest już przecież znaną młodzieżową gwiazdą, boi się raczej tego, iż przyjaciele przestaną w niej widzieć Miley, kiedy dowiedzą się o jej drugim życiu. Dziewczyna obawia się zatem utraty tożsamości.

Niezwykle istotną kwestią w życiu nastolatka są przyjaciele. Obowiązkowe jest posiadanie najlepszej przyjaciółki od serca, z którą spędza się czas w szkole i każdą wolną chwilę lub też bycie częścią większej paczki przyjaciół. Rówieśnicy to przecież bardzo ważna część życia w okresie dorastania. Kiedy zostają odrzucone wszelkie inne autorytety, to właśnie inni młodzi ludzie są wyznacznikiem akceptowanych norm i zasad zachowania. Hannah otrzymuje ważną lekcję życiową. Dowiaduje się,

jak żyje zwykły nastolatek, kiedy babcia wyróżnia jej brata, nie zwracając na nią uwagi, mimo tego, iż gwiazdka ma wystąpić przed samą królową Anglii.

Mały świat nastoletnich bohaterów jest mocno skoncentrowany na nich samych, ich życia codziennym, szkole, małych codziennych troskach. Serialowi bohaterowie nie stają przed poważnymi dylematami, które mogłyby pokazać proces tworzenia się tożsamości i zmagania się młodego człowieka z rzeczywistością. Jedynym poważnym problemem, z którym muszą się mierzyć, jest brak jednego z rodziców, co oznacza tęsknotę, żal i ból po starciu oraz poczucie osamotnienia i brak wsparcia w najważniejszych momentach życia. Bracia dziewcząt z serialu *Taniec rządzi* wspominają w jednym z odcinków, że ich ojcowie nigdy nie mają czasu i nie dotrzymują słowa. Hannah i Violetta tęsknią za matkami, które nie mogą ich wesprzeć w pokonywaniu wyzwań dojrzwania.

Mimo iż konwencja sitcomu ma zapewniać przede wszystkim dobrą rozrywkę, seriale dla młodych ludzi budowane są na schemacie bajki. Perypetie nastoletnich bohaterów zawsze kończą się odpowiednią puentą czy też morałem. Seriale dla nastolatków nie są tworzone z zamiarem dydaktycznym, mimo wszystko przemycane są w nich pewne treści edukacyjne poprzez problemy, z jakimi stykają się małoletni bohaterowie. Z seriali można się dowiedzieć między innymi, iż wygląd nie jest najważniejszy, chociaż przesłanie to nie jest współmierne do wyglądu bohaterek. Hannah pociesza przyjaciółkę, która musi nosić okulary, natomiast sama nie może znieść jednej niedoskonałości skóry na plakacie reklamowym ze swoim udziałem. W trakcie odsłonięcia plakatu, mówi jednak:

Podczas ostatnich paru dni nauczyłam się jednej ważnej rzeczy. Nikt nie jest doskonały, nawet sławni ludzie. Wygląd to nie wszystko, nie chcę powiedzieć, że się wcale nie liczy, ale są przecież ważniejsze sprawy. Jeżeli pozwolicie, żeby przyszc albo, powiedzmy, dziwne okulary zmieniły wasze życie, będziecie tego żałować i to bardzo.

Jeden z odcinków *Hannah Montany* poświęcony był rywalizacji o jak największą kwotę uzbieraną na rzecz potrzebujących. Wtedy też, obserwując pełną poświęcenia koleżankę, młodzi bohaterowie dowiadują się, co jest najważniejsze w pomaganiu

innym: „Tu przecież nie chodzi o wygrywanie. Ważne, żeby pomóc jakoś innym. Tylko to się tu tak naprawdę liczy” – mówi im mała społeczniczka, mimo że nie udało jej się wygrać rywalizacji. Młodzi ludzie mogą dowiedzieć się z seriali o szkodliwości nadmiaru słodyczy, o tym, iż bycie złośliwym dla innych źle się kończy, a najważniejsze w życiu są rodzina i przyjaźń.

Podsumowując: seriale dla młodzieży poniżej 16 roku życia to produkcje przejściowe pomiędzy światem bajek a serialem dla dorosłych. Schemat ich tworzenia przypomina bajkę, ponieważ perypetie nastoletnich bohaterów zakończone są często morałem i wskazaniem, czego w tym odcinku nauczyli się młodzi ludzie. Świat nastolatków jest kolorowy i pełen możliwości, najważniejszy w ich życiu jest atrakcyjny wygląd, popularność oraz rówieśnicy, a także problemy związane z okresem dojrzewania. Seriale dla młodzieży nie mają jednak ambicji dydaktycznych, są rozrywką, która, stając się częścią codziennego doświadczenia, jest jednocześnie elementem edukacji nieformalnej młodego pokolenia.

Bibliografia:

- Arcimowicz Krzysztof, 2013, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa.
- Bernasiewicz Maciej, 2009, *Młodzież i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*, Katowice.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, 2006, *Dziecko w świecie mediów i konsumpcji*, Kraków.
- Chamczyk Dorota, 2011, *Należy mieć poczucie odpowiedzialności*, rozmowa z Jasiem Kapelą, w: *Seriale przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, s. 61-72.
- Gałaszka Mirosław, 1996, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Łódź.
- Godzic Wiesław, 2004, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków.
- http://www.disneyabctv.com/division/index_worldwide.shtml [dostęp: 11.02.2014].
- Jakubowski Witold, 2011, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków.
- Konarzewski Krzysztof, 2000, *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*, Warszawa.

- Jakubowski Witold (red.), 2013, *Kultura jako przestrzeń edukacyjna*, Kraków.
- Łaciak Beata, 2013, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór*, Warszawa.
- Maszke Albert Wojciech, 2008, *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Rzeszów.
- Melosik Zbyszko, 2007, *Kultura popularna jako czynnik socjalizacji*, w: *Pedagogika. Podręcznik akademicki*, tom 2, Zbigniew Kwieciński, Bogusław Śliwerski, Warszawa, s. 68-95.
- mk, 2013, *Disney Channel liderem wśród kanałów dla dzieci*, *Cartoon Network mocno w dół*, <http://www.wirtualnemedial.pl/-artykul/disney-channel-liderem-wsrod-kanalow-dla-dzieci-cartoon-network-mocno-w-dol> [dostęp: 05.02.2014].
- Raport Amerykańskiego Stowarzyszenia Psychologicznego na temat seksualizacji dziewcząt*, opublikowany przez Stowarzyszenie Twoja Sprawa na podstawie American Psychological Association, 2010, *Task Force on the Sexualization of Girls*, <http://twojasprawa.org.pl/dokumenty/RaportAPA-polski.pdf> [dostęp: 05.01.2014].
- Rubacha Krzysztof, 2008, *Edukacja jako przedmiot pedagogiki i jej subdyscyplin*, w: *Pedagogika. Podręcznik akademicki*, tom 1, red. Zbigniew Kwieciński, Bogusław Śliwerski, Warszawa, s. 21-33.
- Sontag Susan, 2009, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Warszawa.
- Siemieniecki Bronisław (red.), 2007, *Pedagogika medialna*, tom 1, Warszawa.
- Sosnowska Joanna, *Polskie telewizyjne programy edukacyjne dla dzieci i młodzieży – zarys historyczny*, w: *Media w edukacji. Wymiar kulturowy i aksjologiczny*, red. Agnieszka Roguska, Siedlce, s. 149-173.
- Walter Natasha, 2012, *Żywe lalki. Powrót seksizmu*, tłum. Elżbieta Smoleńska, Warszawa.

Andrzej Kotliński

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Rozważania o *Wojnie domowej*

Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest niektórym aspektom serialu Jerzego Gruzy *Wojna domowa* z połowy lat sześćdziesiątych XX w. W tekście wskazuje się i eksplikuje najistotniejsze – *sensu largo* inteligencje – źródła kształtu, wymowy i współczesnej recepcji serialu, podkreślając jego oryginalność, polot, dowcip – i, paradoksalnie, aktualność. Wyrywkowo omawiając kulturowe i społeczne tło wydarzeń i sytuacji, ukazanych w produkcji Gruzy, przedstawia się w artykule niektóre emblematyczne zachowanie bohaterów – niedobitków i PRL-owskich mutantów międzywojennej inteligencji. Podtrzymując tezę Alicji Kisielewskiej, że polskie seriale z omawianego okresu mitologizują rzeczywistość, uznaje się że *Wojna domowa* buduje inteligentką mitologię w stylu buf-fa.

Słowa kluczowe:

inteligencja (warstwa społeczna), PRL, serial, Gruza, humor, *Wojna domowa*.

Jakkolwiek przedmiotem niniejszych rozważań ma być PRL-owski serial z połowy lat 60., nie wznosząca się (w wymiarze społecznym) fala nostalgii za epoką realnego socjalizmu, ani oczywista skądinąd indywidualna tęsknota za czasem własnego dzieciństwa i młodości każe piszącemu te słowa poświęcić je właśnie *Wojnie domowej*. Również nie ideologiczny stupor czy intelektualny lub estetyczny snobizm – niech będzie: moda – nakazujący domagania się reaktywacji barów mlecznych, wskrzeszający tęsknotę za jakością usług sieci sklepów MHD, lub poszukiwań – jako „kultowych” przedmiotów – meblościanek i metalowych foteli z plastikową plecionką, samochodów marki „Syrena”, pralek „Frانيا” i telewizorów „Neptun” skłaniają mnie do zajęcia się dziełem Jerzego Gruzy. Powyższe zastrzeżenia nie zmieniają bynajmniej faktu, że te uwagi będą w znacznej mierze notatkami z podróży sentymentalnej – podróży do źródeł przede

wszystkim osobistej prawdy czasu i prawdy ekranu – ale przede wszystkim świadectwem mojej współczesnej, Anno Domini 2014, recepcji tego serialu. Jestem zdania, że to produkcja współcześnie niedoceniona, i przez medioznawców, filmoznawców, socjologów kultury i w ogóle współczesnych Polaków niesprawiedliwie zapoznana. Uważam *Wojnę domową* za fenomen, brylant na czarno-białym, lecz istotnie, w dosłownym i metaforycznym sensie szarym ekranie polskiej rzeczywistości i polskiej telewizji tamtych lat – ale i na rozmiętym do granic ekranie współczesności lśni ów serial jasnym blaskiem – i jako o fenomenie i brylancie – a też „rarogu” polskiej telewizji – chcę o tym cyklu mówić. Ten status – „dziwnego dziecka” – miał serial zresztą w momencie poczęcia i narodzin; ujrzał światło dzienne jako niechciany, z łaski afiliowany przez lekceważony powszechnie dział dziecięco-młodzieżowy telewizji.

Zrealizowany na przełomie lat 1965-66 piętnastoodcinkowy serial nie był, wbrew dość często powtarzanym opiniom, pierwszą polską realizacją tego rodzaju. Otwiera naszą produkcję serialową nakręcona w 1964, a wyemitowana w 1965 roku, zupełnie chyba już zapomniana, z siedmiu odcinków złożona komedia sensacyjna *Barbara i Jan*. Cykl ów, zrealizowany przez Hieronima Przybyła i Jerzego Ziarnika opowiadał o perypetiach początkującej dziennikarki i doświadczonego fotoreportera. W tytułowe postaci wcielili się Janina Traczykówna (serialowa Barbara Raczykówna) i Jan Kobuszewski (Jan Buszewski). Serial był popularny i lubiany – ale mam wrażenie, że popularne i lubiane było bez wyjątku wszystko, co pokazywała w swym jednym i jedynym wtedy programie polska telewizja. A w ogóle pierwszym serialem, jaki pokazano w TVP była, jak wspomina Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz – zresztą autor muzyki do *Wojny domowej* i potem do wszystkich w zasadzie pamiętanych polskich seriali – amerykańska *Bonanza* (Piotrowski 2011: 287), „familijny western”, jeśli tak można powiedzieć.

Portal *Filmweb* ogłosił listę rankingową stu najpopularniejszych polskich seriali, przy czym klasyfikowane były wszelkie odmiany gatunkowe. Stawkę otwierają *Alternatywy 4* Barei, zamyka ją zaś *U Pana Boga w ogródku* Bromskiego. *Wojna domowa* znalazła się na stosunkowo niezłym 26 miejscu. Wyprzedziły ją między innymi takie produkcje, jak *Boso przez świat* (dwukrotnie klasyfikowany, odpowiednio 7 i 14 miejsce, okre-

ślony jako „dokumentalny”), również „dokumentalne” *Sensacje XX wieku* (miejsce 3) *Alfabet mafii* (miejsce 8), jak przyrodniczy *Saga prastarej puszczy* (miejsce 7), *Kariera Nikodema Dyzmy* (miejsce 13, w rubryce „gatunek” wpisano określenia: „kostiumowy”, „satyra”; to jednak świadectwo niebywałej ignorancji, nieodpowiedzialności czy zgoła głupoty kwalifikatorów: oto wystarczy, by na ekranie pojawił się mężczyzna we fraku lub kobieta w kapeluszu z woalką, żeby zaliczyć serial do „kostiumowych”...), i oczywiście *Czterej pancerni i pies* („przygodowy”, „wojenny”, miejsce 19)¹.

Książka *Kultowe seriale* Piotra K. Piotrowskiego – sentymentalna podróż po najpopularniejszych serialowych produkcjach sprzed lat – innych niż fabularne telewizyjnych filmów w odcinkach nie klasyfikuje. Wśród 21 seriali omówionych w pracy Piotrowskiego *Wojna domowa* znalazła swoje miejsce.

Wojna domowa – i jest to w zasadzie najistotniejsza teza niniejszych rozważań – to serial o inteligentach, zrobiony przez inteligentów, i dla inteligentów przeznaczony, ze wszelkimi owych czynników biograficznych i socjalnych, ideowych i artystycznych – i „targetowych” – konsekwencjami.²

Wojna domowa prezentuje świat – to znaczy Polskę – wy-preparowany, co z perspektywy choćby panów z ulicy Mysiej – tam zaś, przypominam młodszym czytelnikom, mieścił się tzw. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – więc z perspektywy cenzury, przeto interesów komunistycznego państwa, dziwić w żadnym razie nie może. Moją uwagę zwraca wszakże co innego. Sposób preparacji. Klucz doboru najszerzej pojętych elementów, z których zbudowano świat przedstawiony filmu. A przede wszystkim konstrukcja i kreacje serialowych postaci.

Świat seriali telewizyjnych to świat wyobrażeń projekcyjnych, wyidealizowanych, zazwyczaj bliskich pewnej zbiorowości – pisze Alicja Kisielewska w interesującym szkicu *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury* – Przy czym zarówno znaczna popularność polskich seriali, jak ogromny międzyna-

¹ <http://www.filmweb.pl/rankings/serial/poland> [dostęp: 29.03.2014].

² Choć sceptyk może go skwitować określeniem: „urocza ramotka”, i poprze- stać na nim – tyle, że taka jednoznaczna i pełna pobłażliwej wyższości kwalifikacja praktycznie uniemożliwia prowadzenie dyskursu w kierunku, który obrałem.

rodowy sukces *Dallas*, *Dynastii*, czy latynoskich telenowel wskazują, że seriale posiadają pewne cechy o charakterze uniwersalnym, co skłania do lokowania ich w sferze mitu i mitologii. Zdaniem Leszka Kołakowskiego „potrzeba mitu”, oparta na przeświadczeniu o istnieniu „celowego ładu”, ukrytego w codziennych doświadczeniach jest trwale obecna w każdej kulturze. Współcześnie jest ona wykorzystywana i przystosowywana do własnych celów przez kulturę popularną, a zwłaszcza przez telewizję. Egzemplaryczną formą telewizyjnych praktyk mitologizacyjnych jest serial, który przez repetycję telewizyjnie przetworzonych i ułożonych w ciąg narracyjny społecznych wyobrażeń, zaspokaja głód opowieści mówiących o codziennym życiu, a jednocześnie stanowiących wzory uporządkowania otaczającej rzeczywistości, a tym samym uprawomocniających świat życia codziennego. Seriale są więc ważnym elementem jednoczącej wyobraźnię „mitologii popularnej” czy też „naiwnej”, która stanowi źródło stereotypów wyobrażeniowych zbiorowości i współtworzy jej „symboliczne uniwersum” (Kisielewska 2004: 205).

Dalej, przywołując Rolanda Barthesa, autorka przypomina, o czym powyżej już napomknęto, że „serialowa mitologizacja kultury polega na »przekształcaniu rzeczywistości w obraz świata«, czyli jej fałszowaniu”, co prowadzi do tworzenia określonego obrazu rzeczywistości³, „użytecznego z punktu widzenia nadawców, ale też akceptowanego i w pewnym sensie oczekiwanego przez odbiorców zespolonych przez rytuał teleuczestnictwa” (Kisielewska 2004: 205-206).

Otóż właśnie: należy się zastanowić pokrótce, na ile *Wojna domowa* tę jakąś mitologię ustanawia, i na ile w tym „ustanawianiu” jest twórcza, a co w serialu jest być może jedynie nostalgiczną, i w dodatku osłabianą przez dobrotliwą ironię, repetycją? Jak również, do jakiej zbiorowości skierowane są owe „wyidealizowane wyobrażenia projekcyjne”. Spytawszy wprzód oczywiście o owej mitologii zawartość i wymowę.

Oto, powiedzmy to już teraz, jeśli serial *Gruzy* ustanawia jakąś mitologię, to jest to mitologia w stylu buffo. Zdaniem cytowanej Kisielewskiej (2004: 207-209) lata 1960-1990 to okres, kiedy w polskich serialach telewizyjnych właśnie mitologizowano rzeczywistość. Szczególnie ciekawe pod tym wzglę-

³ Podkr. moje – A.K.

dem wydają się autorce polskie lata 60., choć omawiane przykłady seriali z tego przedziału czasowego – *Czterej pancerni i pies* i *Stawka większa niż życie* – dotyczą rzeczywistości II wojny, a nie gomułkowskiej „małej stabilizacji”. (Choć to bezpośrednio nie należy do rzeczy, przypomnijmy *en passant* znaną frazę z piosenki *Telewizja* Jacka Kleyffa, oddającą sposób, w jaki „mitologizowano” wojenne przewagi naszych ludowych żołnierzy: „jak gonili hitlerowca, to mu opadały spodnie”. Tak więc na przykład w jednym z odcinków *Czterech pancernych* Gustlik z hukiem zatrzaskuje pokrywę... kuchni polowej – i esesmańska tyraliera w przerażeniu pada na twarz.) Otóż serial Gruzji tego rodzaju heroicznych mitologii oczywiście nie buduje, będąc cyklem komediowym, i z heroizmem ani wojennym, ani pokojowym – patos wielkiej idei, romantyczny wysiłek odbudowy i budowy, tektoniczne ruchy w przestrzeni społecznej, awans mas itd., itp. nie ma nic wspólnego, będąc, jak go po latach określa sam reżyser, serialem „niepartyjnym”⁴. Która to właściwość w ogromnym stopniu sprawiła, że Gruzie udało się zaangażować do serialu *crème de la crème* polskiego aktorstwa. Irena Kwiatkowska i Kazimierz Rudzki, Alina Janowska i Andrzej Szczepkowski⁵, bez wyjątku, co niniejszym podkreślić chcę jak najmocniej, przedwojenni inteligenci, oprócz znakomitej *vis comica*, wnieśli do serialu „to coś”, co w moim przekonaniu, wykracza ponad najlepsze nawet aktorstwo. Swoje wychowanie – pojmowane w znacznej mierze jako oczywistą a niezbędną kindersztubę – środowisko w którym wzrastali, wykształcenie, wojenne przeżycia, w przypadku wymienionej czwórki artystów tyleż heroiczne, ile dla inteligenckiej młodzieży wychowanej w dwudziestoleciu po prostu typowe⁶ – i, mającący mgliście, do odczytania chyba jednak

⁴ *Per favore, coś na gorąco*. Z Jerzym Gruzą rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” 9.07. 2009.

⁵ Informacje o twórcach serialu, jak również jego obsadę aktorską znajdzie czytelnik w książce Piotrowskiego, op. cit., s. 83.

⁶ Jeśli w powszechnie dostępnych papierowych i internetowych encyklopediach prześledzić biogramy dorosłych wykonawców głównych ról w *Wojnie domowej*, to odnajdziemy w nich kombatanckie – wrześnieowe, konspiracyjne i powstańcze – epizody. Kwiatkowska i Janowska – powstańcze łączniczki – wspaniale zagrają potem dwie przedwojenne inteligentki z konspiracyjnym stażem w *Rozmowach kontrolowanych* Chęcińskiego. Rudzki, podobnie jak ojciec serialowego Pawła, uczestniczył w kampanii '39 roku, a potem występował w oflagowym teatrze...

tylko przez co bardziej uważnych widzów, *excuse le mot*, etos, niech będzie, sprowadzony do przekonania, że pewnych rzeczy po prostu się nie robi, a inne robić po prostu trzeba, niezależnie od okoliczności.

Ojcem założycielem – ale przede wszystkim matką karmicielką, dostarczającą conceptów i budującą atmosferę *Wojny domowej* jest, jak wynika z wypowiedzi reżysera serialu, tygodnik „Przekrój”. Oczywiście nie ten „warszawski”, Najsztuba, Janowskiej (Katarzyny) czy Kurkiewicza – ale „krakowski”, redagowany przez Stanisława Eile w latach 1945-1969. *Wojna domowa*, jak mówi reżyser, „wzięła się z tego, czego Gomułka nie lubił – z »Przekroju«, jedyne go kosmopolitycznego pisma w ówczesnej Polsce, naszego okienka na świat”⁷. „Przekrojowe” myślenie, „przekrojowa” wyobraźnia – musiały być istotnie siłami napędowymi serialu, co zresztą widać w jego detalach. Więc kiedy na przykład Jankowska rozwiązuje krzyżówkę, definicja hasła brzmi: „do niesienia w kagańcu”; takie ekstrawaganckie definicje krzyżówkowych haseł były jednym ze znaków rozpoznawczych tamtego „Przekroju”. „Pies” – podpowiada indagowany na okoliczność syn, lecz pani Zofia uczyła się w młodości literatury ojczystej – i w kratki krzyżówki wpisuje właściwe hasło „oświata”.

Przy okazji proponowanych przez „Przekrój” estetyki i typu poczucia humoru przypomnijmy, że jedną z bardziej dystynktywnych formalnych cech serialu *Gruzy* jest jego „dwuwymiarowość”, fakt, że łączy sekwencje realistyczne z surrealistycznymi „scenkami kartonowymi”, które mają obrazować wewnętrzne przeżycia bohaterów lub wzmacniać ważniejsze przesłania odcinka, a których estetykę porównuje się ze scenografią znaną z *Kabaretu starszych panów*⁸. Przy okazji pochwalić należy twórców serialu za nowatorstwo formalne, które najlepiej widać w odcinku 12. W planie formalnym przeważają właśnie umowne „kartonowe” scenki, a w płaszczyźnie fabularnej „nic się nie dzieje”. Zresztą piosenkę z tego odcinka można uznać za jakiś „prototeledysk”, ze względu na niebywale szybki jak na owe czasy montaż, nieustanny ruch w kadrze i roznegliżowane kobiety. Młody telewidz może też zobaczyć, jak w połowie lat 60.

⁷ *Per favore, ...*

⁸ Por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_domowa_\(serial_telewizyjny\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_domowa_(serial_telewizyjny)) [dostęp: 30.03.2014].

wyglądała tzw. rodzicielska blokada mediów: ojciec Pawła zamyka, stacjonarny oczywiście, telefon w szafie, i zabiera klucz.

Wojna domowa przedstawia historie z życia dwu rodzin. Jankowscy mają 16-letniego syna – Kamińscy czasowo wychowują 15-letnią siostrzenicę, której rodzice się rozwodzą. Tytuł serialu jest – o czym mówi piosenka z czołówki – pseudonimem odwiecznego i mającego, mimo wszelkie różnice historycznych realiów, niezmiennie ten sam przebieg, konfliktu pokoleń. Wybuchająca „co dzień od nowa wojna domowa” to właśnie „wojna pokoleń dwóch”.

Reżyser określił swój serial jako „niepartyjny”. Nie ma w nim przeto żadnych elementów apologii ustroju. Tak jak w *Kabarecie starszych panów*; zresztą obie produkcje wielokrotnie zestawiano, wskazując analogie. Dodajmy nawiasem, że dotyczyło to także obsady W programach *Kabaretu*, nadawanych w latach 1958-1966, występowali m.in. Irena Kwiatkowska, Mieczysław Czechowicz, Wiesław Michnikowski, Edward Dziewoński, Bohdan Łazuka i Jarema Stępowski, obecni wszak również w produkcji *Gruzy*. Nie ma też w *Wojnie domowej*, co oczywiste, krytyki przejawów i „dokonań” realnego socjalizmu. Ot, najwyżej wskazuje się absurdy, uciążliwości i śmieszności bieżącego życia: akcyjność – vide obowiązkowa zbiórka makulatury: nie ma papieru, bo wszyscy go zbierają – kaptcie w szkołach, lekcje PW (potem PO), „marsze kościuszkowskie”, wszechobecna dyktatura danych statystycznych, fetysze w rodzaju tzw. książki życzeń i zażaleń, itd., itp. Chociaż... czy rzeczywiście nie dopatrzymy się w serialu subtelnych, ale przecież uchwytnych złośliwości „pod adresem”?...

„Gdzie jest państwo i prawo?!” – woła więc, niczym Katon, Kamiński na początku 7 odcinka serialu. „Co z polityką?!” – pyta dramatycznie. „Kulis też nie widzę...” – oświadcza zrezygnowany. Żeby takie jednoznacznie antysocjalistyczne pytania i mącielskie konstatacje padały z telewizyjnego ekranu za Gomułki?! Oczywiście za chwilę okaże się, że zirytowany pan domu nie może jedynie odnaleźć egzemplarzy tygodników, które czyta. Ale jego pełne uniesienia okrzyki brzmią dobrze – bardzo dobrze. Również dziś.

W tymże odcinku Anula, która jest, jako przymusowa zbieraczka makulatury, sprawczynią zamieszania z gazetami, zabiera wujowi na makulaturę dwa szczególne dokumenty minio-

nego czasu – jego, niewątpliwie przedwojenne, świadectwo maturalne i rocznik statystyczny z 1938 roku – a gdy zdetonowany Kamiński protestuje, oświadcza mu, że przecież w domu zostaje ten aktualny, z bieżącego roku. I znów: nie może nie uśmiechnąć się telewidz, zdający sobie sprawę z różnic, jakie oba roczniki dzielą ze względu na ich zawartość i rzeczywistą wartość: gdzie są dane, a gdzie propaganda.

W odcinku 8, *Wizyta starszej pani*, pada z kolei dość złowrogo brzmiąca kwestia: „oni już wiedzą, jak to zrobić”. Lecz na pytanie: „jacy oni” – odpowiedzi nie słyszymy, choć przecież znają ją wszyscy.

Odcinek 10, *Zagraniczny gość*, opowiada o przebiegu wizyty, jaką nieznany kuzyn z Anglii, w wieku Pawła, złożył Jankowskiemu w czasie ferii zimowych. W tym odcinku młody Jankowski zabiera swego gościa na autokarową wycieczkę po Warszawie. W mieście straszna śnieżycą; nic nie widać przez oblepione szyby. A zblazowany przewodnik prezentuje wycieczkowiczom najciekawsze miejsca stolicy, odpowiednio je rekomendując. „Oto Plac Na Rozdrożu, najniebezpieczniejsze miejsce dla kierowców w całej Europie”. Albo jeszcze lepiej; w tej informacji mieści się cała propagandowa duma gomułkowskiego PRL-u: „Oto ministerstwo spraw zagranicznych. W tej kamienicy narodził się plan Rapackiego.” A zaraz po tym groteskowym komunikacie – akcja odcinka dzieje się, jak się rzekło, zimą – pojawia się, w osobnej sekwencji, robione latem, przedwojenne fotografie pałacu i parku Łazienkowskiego.

„Łazienki. To jest naprawdę całkiem fajny park. Ale nie teraz. Tylko latem” – tłumaczy ślaniającemu się w porywach wiatru, kulącemu się pod uderzeniami zawiei kuzynowi, Paweł. Ale złe oko, zła wola interpretatora widzi więcej, posuwa się dalej. Istotnie syberyjska śnieżycą, przysłaniająca stanisławowskie piaskowce i marmury w zderzeniu z wcześniejszymi, nostalgicznymi i idyllicznymi fotografiami: czy to doprawdy nic nie znaczy?...

Takich, przez inteligentów przyrzędzonych, i dla inteligentkich podniebień przeznaczonych smakołyków znajdzie zresztą widz w *Wojnie domowej* więcej. I tak na przykład, kiedy do Warszawy zjeżdża z Ciechanowa matka Jankowskiego, pierwszym miejscem do którego każe się zaprowadzić, jest Teatr Wielki. Babcia Pawła to okropna stara progresistka-despotka,

która nieustannie wszystkich poucza i do wszystkiego się autorytatywnie wtrąca, jedno z licznych wcieleń archetypu babci-aktywistki. Ta postać jest zresztą – przynajmniej w moim odbiorze – drwiną z PRL-owskiego scjentyzmu rodem z „Młodego Technika” i Towarzystwa Krzewienia Kultury Świeckiej, z „Przyjaciółki” i tego, co ona sama nazywa „broszurami naukowymi”. Jest oczywiście wielką zwolenniczką kosmonautyki i detergentów. „W Związku Radzieckim mają duże osiągnięcia w uczeniu się przez sen” – oświadcza w pewnym momencie wnukowi – ale zarówno literalna, jak metaforyczna wykładnia tej informacji prowadzi wszak, zwłaszcza w kontekście „tamtych lat”, do efektu komicznego.

A przecież jednak... Nie Pałac Kultury i Nauki jest pierwszym ze świętych miejsc stolicy, które decyduje się odwiedzić zasadnicza bibliotekarka z Ciechanowa, deklarująca, że „trzeba żyć swoją epoką” – lecz właśnie Teatr Wielki. (Gdyby dziś, a Jerzy Gruza mówił w 2009 roku, że czynione są do tego przymiarki, mieszkających w Warszawie przedstawicieli „klasy średniej” odwiedziła babcia z prowincji, zapewne swe pierwsze kroki skierowałaby do „galerii” – „Złote Tarasy” – a nie do filharmonii.)

Przy okazji wizyty starszej pani opowiadający o swych bohaterach autorzy serialu oferują widzom również inne wyrefinowane, wyczuwalne przecież przez inteligenckie podniebienia, smaczki. Kiedy więc niewpuszczeni do opery Jankowscy kręcą się wokół jej gmachu, ich uszu dobiega muzyka. To artyści próbują *Straszny dwór*. Matka Pawła bez trudu podchwytuje melodię arii z kurantem – i zna jej tekst. Czy to ma ją – jest kierowniczką salonu pralniczego – ośmieszać, czy określać? Tak, jak melodia moniuszkowskiej *Przędzniczki*, przecież także dość elitarna, a znakomicie dixielandowo zaaranżowana przez Jerzego Matuszkiewicza, która towarzyszy błakającej się po dziedzińcu niedostępnej budowli rodzinie. Kto miał, kto mógł wtedy tę melodię rozpoznać? Ano nikt inny, jak tylko ci, o których Gałczyński pisał: „ginąca klasa”. Albo jeszcze jeden równie smakowity, i równie symptomatyczny przykład. Paweł z kuzynem z Anglii bawią w Zakopanem. Pod nieobecność syna Jankowski ustawia na podłodze żołnierzyki, i oboje z żoną rozmawiają chwilę o przebiegu bitwy pod Waterloo, i o tym, że historycznych przedstawień nie powinno się zmieniać, choć to kuszące. Przy okazji dowiadujemy się, że szkockie oddziały biorące udział

w odgrywanej w pokoju Pawła batalii to spieszeni kawalerzyści, którym Jankowska osobiście poszyła spódniczki. Troska o prawdę historyczną i pietyzm w traktowaniu historycznych detali przy okazji zabawy żołnierzami – czy można sobie wyobrazić dobitniejszy przykład „inteligentkich fanaberii”? Zresztą inteligenckość, np. „inteligentki wygląd” jest cechą, którą raczej należy ukrywać; kiedy Paweł prosi panią Irenę, by zastąpiła na wywiadówce jego matkę, sugeruje, by na spotkanie udała się w chustce na głowie, a nie w kapeluszu...

Tych smaczków przeznaczonych dla inteligentów i anegdot ilustrujących zachowania inteligentów z przedwojennym rodowodem jest zresztą w serialu bez liku. I tak Kamiński – pierwszy poranek Anuli u wujostwa – w prążkowanej piżamie z paskiem ćwiczy hantlami, a potem ubrany w płaszcz robi przysiadki trzymając się regału. „Czego latasz po mieszkaniu w płaszczu?” – pyta Irena, a on odpowiada: „Bo nie mam szlafroka”⁹. Przedwojenny inteligent woli pokazać się podłotkowi w prochowcu, niż paradować po mieszkaniu w piżamie. Troska o decorum w obszarze porannych ubiorów to doprawdy raczej rzadka cnota w czasach – wiedzę czerpię z filmów obyczajowych z epoki – gdy, bywało, mieszkaniec miasta wkładał piżamę po przebudzeniu, by zasiąść w niej z gośćmi do śniadania. Anula z kolei wychodzi z łazienki i pozdrawiając wujostwo wykonuje przed Henrykiem wdzięczne dygnięcie.

„Czym możemy służyć?” – pyta w 13 odcinku Kamińska, która, wezwana stukaniem, zjawia się z mężem w mieszkaniu sąsiadów. „Kaziu, bądź łaskaw” – zwraca się do męża Jankowska, prosząc, by zaniósł na górę zakupy. Oczywiście – dla niedobitków ukazywanej w serialu grupy społecznej – trosce o elegancję sformułowań – anachroniczną zapewne z dzisiejszej perspektywy – towarzyszy troska o należyte formy koegzystencji. „Paweł, podaj pani krzesło”, albo: „Przywitaj się, mamy gościa” – to naturalne przypomnienia kierowane pod adresem młodego Jankowskiego, gdy w mieszkaniu – zresztą bynajmniej nie z zapowiedzianą wizytą – zjawia się sąsiadka. A pan domu po powrocie z delegacji na powitanie całuje żonę w rękę.

„Gdzie jest babcia?” – pyta w 8 odcinku Jankowska wchodząc do kuchni. „Babcia czyta w pokoju” – informuje Paweł.

⁹Ale w 10 odcinku Kamiński pojawia się już w eleganckiej bonżurce!

„A ty?”. „A ja czytam tutaj”. Babcia i wnuk oddają się zatem, w biały dzień, inteligenckiemu nałogowi. W *Czterdziestolatku*, albo w jakichś *Bulionerach*, choć bohaterowie tego ostatniego serialu mieszkają w penthouse, taka sytuacja byłaby nie do pomyślenia. Młody Jankowski, w tymże zresztą odcinku, nagannemu nawykowi daje ujście pod kołdrą. Czyta przy latarce *Hrabiego Monte Christo*. Naturalna, inteligencka skłonność do lektury, przy równoczesnym zdystansowanym podejściu do lektur szkolnych to jedna z dystynkcji głównych bohaterów serialu Gruzy.

Obie przedstawione w *Wojnie domowej* rodziny to niedobitki – lecz i mutanty – starej inteligencji.. Mutanty – bo rzeczywistość PRL-u, która w czasach, gdy toczy się akcja serialu trwała już 20 lat i zdążyła ich, owych Jankowskich i Kamińskich, co przed wojną złożyli maturę, walczyli w kampanii wrześniowej, przetrwali jedną albo drugą okupację (albo obie), przeżyli Powstanie i lata stalinowskiego terroru – więc rzeczywistość ludowego państwa zdołała ich już, jakbyśmy dziś powiedzieli, sformatować. Tak jak formatowały ich ciasne spółdzielcze mieszkanka w blokach, w których toczą się serialowe wydarzenia – wewnątrz z dokładnością i pietyzmem pokazywane przez twórców serialu, i z niemniejszym pietyzmem dziś oglądane. A przecież, jeśli spod warstwy dobrodusznej ironii, spod maski w stylu buffo dosłuchać się tonu serio – to uznać by można, że *Wojna domowa* jest szczególnym, żartobliwym peanem na cześć właśnie „inteligenckich przesądów” – ot, choćby nawyku czytania, dbania o właściwą dietę, kindersztuby, szczerości w stosunkach rodzinnych, troski o odpowiednie wykształcenie i dobór towarzystwa, niepodążania za doraźnymi modami i indyferentnego stosunku do *sensu largo* majątku; nie wiadomo, żeby Jankowscy czy Kamińscy pragnęli jakichś dóbr materialnych lub oszczędzali na ich zakup; obce im są nuworyszowskie de facto snobizmy („coś swojego”) inżyniera Karwowskiego z *Czterdziestolatka*. I oczywiście troski o imponderabilia, takie jak poprawność – ale i piękno! – funkcjonalnego języka ojczystego. I tak na przykład w 13 odcinku serialu ojciec z surowym wyrazem twarzy poprawia Pawłowi akcent z paroksytonicznego na proparoksytoniczny; teraz – poza wyjątkami – rzecz niesłychanie rzadka, jak się zdaje...

Oczywiście: opowieść o rodzinach Jankowskich i Kamińskich to nie żadne „rodowody niepokornych”. Komediowych seriali pokazujących, spauperyzowaną zresztą, warstwę społeczną

w komiczno-groteskowym wymiarze i *entourage'u* nie kręci się wszak w celu propagowania wzorów do naśladowania. A jednak... W siermiężnych latach gomułkowskiej „małej stabilizacji”, latach wszechobecnego prostactwa i dominacji tych, od których cokolwiek zależało: kontrolerów i ekspedientek, bileterek i portierów – przypomina się nieco późniejszy, istotnie mrozący krew w żyłach, dokument Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* – w owych zatem latach dominacji jawnych, tajnych i dwupłciowych... ornowców naturalne przywiązanie do form i imponderabiliów dla jednych stanowiąc będzie znamię nieznośnego, samobójczego anachronizmu – dla innych wszelako stanie się świadectwem pozbawionej patosu i autoironicznej, przekornej i zarazem naturalnej wierności zasadom „dawnego porządku”.

Ewa Graczyk w 1989 roku – więc istotnie u progu transformacji politycznej i ekonomicznej – opublikowała tekst, który wzbudził naonczas i budzi do dziś mój entuzjazm i zazdrość. Szkic nosi tytuł *Wystawa, czyli przestrzeń zamiast czasu* i jest projektem wielkiej i złożonej ekspozycji etnograficznej – autorka postuluje, by z czasem przekształcić ją w muzeum i zarazem ośrodek badawczy – „pokazującej, jak żyliśmy w Polsce Ludowej w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, za Gomułki i za Gierka” (Graczyk 1989: 19). Propozycja Ewy Graczyk – tak kusząca, tak ważna – jest przecież zaproszeniem do podróży, w którą każdy bodaj świadek tamtych czasów gotów udać się bez namysłu. (Oczywiście serial *Gruzy* jest w moim przekonaniu jednym z najskuteczniejszych wehikułów umożliwiających tę historyczno-sentymentalną ekskursję.) Autorka wymienia i charakteryzuje, chwilami nader szczegółowo, co wzmacnia doniosłość i wagę propozycji, sfery życia, które winny być na ekspozycji reprezentowane. Takie, jak na przykład knajpy i bary mleczne, jak historia strachu – zakazane słowa, tabu, dowcipy polityczne, narzędzia strachu w Polsce Ludowej i nauka języków obcych w owym kraju. Kolejki i zyciorysy. Praca i zamknięte – wojsko, policja, nomenklatura – układy. Oczywiście jednym ze składników naszego wtedy życia – społecznego, kulturalnego, jakiego jeszcze – były również seriale, których znokoma w porównaniu z dzisiejszą ofertą ilość podnosiła niesłycha-

nie ich ciężar gatunkowy sprawiając, że każdy odcinek oczekiwany był z utęsknieniem i komentowany z namiętnością we wszystkich środowiskach. Oto, co, mająca oczywiście świadomość wszelkich ograniczeń, podkreślająca oczywisty subiektywizm własnych wyborów, autorka proponuje. Co selektywnie, nie może być inaczej, przypomina się, marzy się Ewie Graczyk, kiedy chce udokumentować serialową *sensu largo* rzeczywistość PRL-u?

Matysiakowie. W Jezioranach. (to tytuły powieści radiowych w odcinkach – przyp. A.K) *Podwieczorek przy mikrofonie* (to też radiowa, cykliczna, w sobotnie wieczory emitowana audycja rozrywkowa – A.K.). *Stawka większa niż życie. Czterej pancerni. Niewolnica Izaura. W kamiennym kręgu.* Fascynacja, zachwyt, zajęcie – i odwracanie się sympatii, odwrót. Czasem pogarda. Podział gustów: środowiskowy, pokoleniowy, rodzinny (Graczyk 1989: 21).

Oczywiście na tej planowanej wystawie *Wojna domowa* zasługuje w moim przekonaniu na osobną salę projekcyjną.

Serial Gruzy jest nie do przecenienia również w swej cudownej, niepojętej dla widza z 2014 roku niepoprawności politycznej, np. w wyrażanym przez bohaterów przekonaniu, że zwierzę jednak istotnie różni się od człowieka, w entuzjastycznej, wychodzącej z ust przedstawiciela młodego pokolenia informacji, że w wojennym filmie pokazywać się będzie „kropienie Niemców” – nie „hitlerowców” czy „nazistów” – wreszcie – w zdumiewająco, wręcz oburzająco liberalnym stosunku do palenia papierosów. Mam na myśli oczywiście odcinek 3, *Wywiadówka*, kiedy stłoczeni w szkolnej klasie rodzice, których za chwilę będzie się strofować za przewinienia progenitury – bodaj wszyscy – zachłannie palą.

„Wspominam czasy, w których słońce nie powodowało czerniaka, od alkoholu nie dostawało się marskości wątroby, skleroza nie brała się z dobrego jedzenia, seksowi nie towarzyszyło niebezpieczeństwo AIDS i, co najważniejsze, papierosy nie miały związku z rakiem płuc” – pisał w jednym ze szkiców składających się na książkę *Po śniadaniu* Eustachy Ryłski (2009: 129). No właśnie: papierosy. Papierosy w *Wojnie domowej* i w ogóle papierosy „w tamtych czasach”. Obecną, jakże skutecznie wzmacnianą wszelkimi doprawdy środkami prawnymi i propagandowymi „modę na niepalenie”, modę artykułującą się mię-

dzy innymi sloganem: „papierosy są do dupy”, podpartym do-
prawdy arcywulgarnym plakatem – ową zatem modę na niepa-
lenie poprzedzała swoista „moda na palenie”. Która, gdyby ją
ująć w podobny do przytoczonego slogan, wyrażałaby się za-
pewne stwierdzeniem: „z papierosami nam do twarzy”. (Tu
ujawnia się różnica – wielopoziomowa, wieloznaczeniowa – mię-
dzy wrażliwością lat 60. ubiegłego wieku, a wrażliwością „na-
szych czasów”, jak też, przy okazji, onegdajsza i obecna hierar-
chia części ciała, o której warto i wypada mówić publicznie).
Niezliczeni artyści reprezentujący wszystkie dziedziny sztuki –
pisarze byli w tym gronie bodaj nadreprezentowani – bo zresztą
ich wizerunki bez porównania częściej niż dziś pojawiały się
w mediach – a w każdym razie nie ustępowali wtedy aktorom
w publicznym prezentowaniu się z papierosem, fajką lub cyga-
rem – więc artyści, uczeni, mężowie stanu – Iwaszkiewicz z pa-
pierosem w „fifce” i Gomułka z papierosem w „fifce” – zaświad-
czali o tym, że palenie jest „sexy”, że wzmacnia wizerunek męz-
czyzny, właśnie *sex appeal*, potwierdza indywidualność, itd., itp.
Pokoleniowe przywiązanie do kultowego tytoniowego rekwizy-
tu okazuje się na tyle silne, że mój rówieśnik, niepalący nigdy
Marek Bieńczyk, w swej wydanej w 1998 roku książce umieścił,
wystylizowane zresztą na Humphrey`a Bogarta, własne zdjęcie z
papierosem w ustach (Bieńczyk 1998: frontysepis).

Intelligencka „wspólnota śmiechu”; serial nawiązuje do
niej, ale też – bo to przecież PRL – ustanawia ją na nowo, i wysy-
ła silny sygnał fatyczny: halo, jesteście tam jeszcze? Wy którzy
znacie Słowackiego i Moniuszkę, czytacie pod kołdrą i uchylacie
kapelusza przed nastoletnimi panienkami, mówicie „czym mogę
służyć” i kładzicie akcent wyrazowy we właściwym miejscu?
Inteligent z przedwojennym rodowodem bywał w *Wojnie do-
mowej* zabawny i anachroniczny – ale nie był żałosny i godzien
pogardy jak w, prawda, że wcześniejszych, paszkwilach Gałczyń-
skiego, bo w serialu miał przeważnie dystans do samego siebie;
nie traktował własnej osoby i roli ze śmiertelną powagą, jak in-
żynier Karwowski z *Czterdziestolatka*, technokrata z awansu,
a potem członek nomenklatury – i też zresztą mutant, jakaś PRL-
owska wersja Gombrowiczowskiego inż. Młodziaka, wielbiciela

„naukowej organizacji pracy”, mawiającego o sobie „my, fachowcy”, z tym, że Młodziak kształcił się w Paryżu...

I to już przedostatnia z uwag podsumowujących powyższe konstatacje. Otóż jestem zdania, że przy oczywistych różnicach ontologicznych – powieść sensacyjna z jednej, telewizyjny serial komediowy z drugiej strony – da się porównać *Wojnę domową* ze *Złym* Tyrmanda. W obu dziełach mamy do czynienia z mitologizacją rzeczywistości. I w obu dziełach owa mitologizacja nawiązuje do czasów przedwojennych. To, co Tyrmand opisuje w swej powieści, co przedstawia jako wartościowe i pokazuje z sentymentem, co mitologizuje – jest przedwojenne, albo przynajmniej ma wyczuwalną domieszkę „przedwojenności. „Kultowy” ponad wszelką wątpliwość *Zły* i „kultowy” serial Gruzy swą „kultowość” budują na odgrzebanych spod wojennych gruzów fundamentach dawnych wartości, form, nawyków.

Zamykam niniejsze rozważania kwestią którą wypowiada Anula w rozmowie o stosunkach międzyludzkich – a też międzypłciowych. To głos młodości oddany – być może incydentalnie – za dojrzałością, doświadczeniem, wiedzą. Więc również za tym, co przedwojenne. Siostrzenica pani Ireny objaśnia zatem Kamińskiemu istotną przyczynę, dla której „chodzenie ze sobą” dwójga nastolatków trwa krótko. „Taki chłopak [rówieśnik – A.K] to nie ma do powiedzenia tyle, co na przykład wujek. Po dwóch, trzech tygodniach opowie wszystko – i już jest koniec.”

Bibliografia:

Bieńczyk Marek, 1998, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa.

Graczyk Ewa, 1989, *Wystawa, czyli przestrzeń zamiast czasu*, „Autograf”, nr 4, s. 17-27.

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_domowa_\(serial_telewizyjny\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_domowa_(serial_telewizyjny))

[dostęp: 30.03.2014].

<http://www.filmweb.pl/rankings/serial/poland> [dostęp: 29.03.2014].

Kisielewska Alicja, 2004, *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielewska, Kraków, s. 205-221.

Per favore, coś na gorąco. Z Jerzym Gruzą rozmawia Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” 09.07.2009.

Piotrowski Piotr K., 2011, *Kultowe seriale*, Warszawa.

Rylski Eustachy, 2009, *Po śniadaniu*, Warszawa.

Marta Kufel

Uniwersytet Jagielloński

Piłat, Heisenberg i inni – (nie)oznaczoność etyki w *Breaking Bad*

Abstrakt:

Walter White, bohater *Breaking Bad*, wstępując do zbrodniczego półświatka, zaczął posługiwać się pseudonimem *Heisenberg*. Inspiracja zasadą nieoznaczoności Heisenberga staje się użyteczną metaforą opisu prezentowanych w narracji serialu procesów w obrębie kulturowo wyobrażonych norm etycznych. Tytułowe „breaking bad” White’a wyzwala przede wszystkim jego skomplikowaną grę z etyką, która odmawia nadania jej ostatecznego „imienia” pod postacią prawa czy innej formy aspirującej do reprezentacji moralności. Etyka okazuje się w serialu esencją zasady (nie)oznaczoności, ujawniającą się nie w czynach i przypisywanych im wydarzeniach, a w splotach kontekstów w których są one osadzone. Celem artykułu jest opis tak rozumianej „gry z etyką” White’a.

Słowa kluczowe:

etyka, Heisenberg, *Breaking Bad*, moralność, nieoznaczoność

1. Remember my name?

Breaking Bad rozpoczyna się od decyzji nieuleczalnie chorego na raka Waltera White’a, który przed śmiercią postanawia zapewnić byt swojej rodzinie, produkując i sprzedając nadzwyczaj wysokiej jakości metamfetaminę, w związku z czym wstępuje do przestępczego półświatka. „Breaking bad” jest dla serialu tytułowym aktem, który trudno dobrze oddać w języku polskim. Stanowi on punkt „zero” w serialu oraz nieodwracalny zwrot w biografii White’a, jego nieuniknionej gry z przestępczym półświatkiem, a równocześnie – a właściwie przede wszystkim – ucieleśnionej gry z etycznymi normami, wśród których egzystował jako Amerykanin, ojciec rodziny i nauczyciel. Tu jako główną normę należy wskazać dobro najbliższych, które stanowi pierwotną motywację do „breaking bad” White’a. Dodać należy, że punktem wyzwalamym tę grę jest afekt człowieka, który dowiaduje się,

że stoi na progu śmierci. Nie postrzegałabym jednak tego faktu jedynie jako pierwszego i dość uproszczonego impulsu do przekroczenia przez nauczyciela granicy „bad”. Fakt, że White od 1. odcinka napiętnowany jest nieuchronnym wyrokiem śmierci, nadaje interesującej mnie etycznej grze prowadzonej w serialu rysu ostateczności. Dzięki temu proces następujący po „breaking bad”/punkcie „zero” jest przedstawiony widzom w bardzo dużym zagęszczeniu, niczym w soczewce, stając się jeszcze bardziej wyrazistą reprezentacją „etyki w praktyce”.

Wreszcie, warto powiedzieć, że w przedstawiony w serialu proces metamorfozy White’a wpisane jest paradoksalne odwrócenie względem kulturowych narracji „wobec śmierci”, do których jesteśmy przyzwyczajeni – wyrok śmierci w wyobrażonych/idealnych (w dużej mierze religijnych) normach stanowi impuls do wyznania win i naprawy tzw. „złych uczynków”. Tu mamy do czynienia z czymś zgoła odwrotnym – White na progu śmierci, owszem, doznaje przemiany, ale pociąga ona za sobą proces jego samoobjawienia: własnej siły, skuteczności i pełni osobowości, bo White okazuje się być piekielnie skuteczny w swoich działaniach w przestępczym półświatku. I tak stajemy się świadkami przemiany Waltera White’a w Heisenberga.

Wraz z kolejnymi sezonami serialu pierwotna motywacja nauczyciela do wkroczenia w przestępczy półświatek jako strategia ekonomicznego zabezpieczenia rodziny staje się coraz mniej oczywista, a w ostatnim odcinku finałowego sezonu White wyznaje swojej żonie:

Musisz zrozumieć, że wszystko, co zrobiłem... zrobiłem dla siebie. Lubiłem to i byłem w tym dobry. I czułem się... naprawdę żywy¹.

To jego ostatnie słowa przed śmiercią i zarazem ostatni komunikat całego serialu, ale nie traktujmy mylnie tego jako spóźnionego „wyznania winy”, bo White mówiąc te słowa jest już bardziej martwy niż żywy. Ochrona rodziny okazała się usprawiedliwieniem jego dążności do dobrego samopoczucia, o którym opowiada żonie, usprawiedliwieniem zgodnym z ogólnie promowanymi normami etycznymi. „Lubiłem to, byłem w tym dobry, czułem się naprawdę żywy” ... – to w sumie dość banalne, ale mocne słowa. Myślę, że każdy może poczuć ich zniewalającą

¹ Tłumaczenie własne dialogu z serialu.

i wstydliwą moc. Inspirując się myślą Petera Sloterdijka i jego książką *Gniew i czas*, proces przemiany White'a po akcie „breaking bad”, nazwałabym „tymotejskim odrodzeniem”. Sloterdijk za Friedrichem Nietzsche dokonuje krytyki kultury Zachodu zbudowanej na resentymentach, która dominującą etykę chrześcijaństwa i humanizmu oparła na kontroli afektów, wypierając obecny jeszcze w *Iliadzie* tymotejski pierwiastek – jak chociażby epicki gniew Achillesa – rozumiany jako pierwotna energia i samosiła, która pociąga za sobą wielkie czyny, a z której formuje się świat:

Gdzie wybucha gniew, tam mamy do czynienia z pełnym wojownikiem. Poprzez wyruszenie rozgniewanego bohatera w bój urzeczywistnia się tożsamość człowieka z napędzającymi go siłami, o której marzą w swych najlepszych chwilach domatorzy. Także oni, jakkolwiek przyzwyczajeni do odraczania i przymusu czekania, nie zapomnieli o tych momentach w życiu, kiedy rozmach działania zdawał się wypływać wprost z okoliczności. (...) Kto ma w sobie gniew, dla tego skończył się niewyraźny czas. Mgła się podnosi, kontury twardnieją, wyraźne linie prowadzą do celu. Płomienny atak wie, dokąd zmierza (Sloterdijk 2011: 16-17).

Ten cytat bardzo trafnie opisuje odrodzenie White'a, które objawia się chociażby poprzez stopniowo zmieniający się wygląd głównego bohatera, którego charakterystyczny nowy wizerunek stał się dla kultury popularnej już ikoniczny. White jako Heisenberg jest czystym znakiem wyłaniania się jego „samo-formy” z „epoki własnej niewyrazistości” (Sloterdijk 2011: 10-20).

Zachód skazał na banicję tymotejski pierwiastek i rozumiany w tym kontekście egoizm, które tak silnie wybrzmiewają w przywołanych powyżej i opatrzonych niepisany zakazem słowach White'a. Sloterdijk o banicji *thymos* pisze następująco:

Honor, ambicja, duma, wysokie poczucie swojej własnej godności – wszystko to zostało ukryte za szczelną ścianą przepisów moralnych i psychologicznych „rozpoznań”, które w całości zmierzały do tego, aby skazać na banicję tak zwany egoizm. Ustanowiony już wcześniej w kulturach imperialnych i ich religiach resentyment względem Ja i jego dążenia do nadania znaczenia sobie i temu, co swoje, zamiast osiągnięcia szczęścia w subordynacji, przez nie mniej niż dwa tysiąclecia odwodził od zrozumienia, że ów szkalowany egoizm to często tylko naj-

lepsze ludzkie możliwości incognito. Dopiero Nietzsche za-
troszczył się na powrót o przejrzystość w tej kwestii (Sloterdijk 2011: 23).

Tym samym pożegnalne słowa White'a, jak również cała dramaturgia jego przemiany, są sumą tego rodzaju wypartych kulturowo wartości. Bohater z przeciętnego i uczciwego ojca rodziny zmienia się w pragmatycznego, skutecznego, pewnego siebie oraz pełnego sił witalnych przestępcę, stając się „szarą eminencją” półświatka. Choć przez niemal cały serial konsekwentnie twierdzi, że działa w imię swojej rodziny, to chyba każdy widzą *Breaking Bad* szybko zdaje sobie sprawę, że ta motywacja nie jest do końca przejrzysta, co znajdzie swoje uwięźnienie w pożegnalnych słowach White'a do żony.

W kolejnych sezonach serialu bohater stopniowo wykazuje się niemal wszystkimi cechami człowieka przepełnionego *thymos*, jakie referuje w swojej książce Sloterdijk, takich jak ambicja, tu zdobywania coraz większego narkotykowego rynku i wielkich pieniędzy; duma, tu z wysokiej jakości towaru produkowanego przez White'a narkotyku itd. Sumą tych wypartych kulturowo wartości, obok pożegnalnych słów głównego bohatera, jest słynna scena z serialu, w której White słowami „Now, say my name”, każe jednemu z wysoko postawionych przestępców wypowiedzieć swoje, znane już w przestępczym świecie, imię Heisenberg. Oczywiście usłyszysz dobrą odpowiedź, na którą odpowie: „You're Goddamn right!”. Scena wypowiedzenia jego imienia jako gest ujawnienia nieosiągalnego dla wszystkich Heisenberga jest niezwykle wieloznaczna. Jednak w interesującym mnie w tym miejscu kontekście jest ona jawnym wyrazem triumfu White'a i jego nowego wcielenia przepełnionego dobrym samopoczuciem i świadomością własnej potęgi, a zarazem staje się symbolicznym przyjęciem przez niego tej odnowionej tożsamości. Dramaturgiczna moc i skuteczność tej sceny jest jednak – jak mi się wydaje – fundowana na jawnym odkryciu „najlepszych ludzkich możliwości incognito”, jakie przywołuje Sloterdijk, a które w dramaturgii serialu były skrywane za zastępczymi wartościami motywującymi White'a do swoich przestępczych działań. Tym samym akt „breaking bad” nie jest już tylko rozpoznaniem z gatunku dobro/zło, ale dodatkowo wyraża przełamanie kulturowego zakazu ekspozycji tymotejskiego pierwiastka przez jednostki nim obdarzone.

Cena przemiany White'a w cieniu aktu „breaking bad” jest jednak bardzo wysoka – w ostatecznym rozrachunku traci on właściwie wszystko, a jego odrodzenie kosztuje życie winnych i niewinnych. Jednak o finalnej stracie White'a przedstawionej w serialu proponuję myśleć nie jako o narracji ostatecznie utwierdzającej systemową banicję *thymos*, czyli pewnego rodzaju karze poniesionej przez bohatera. Myślenie o finale *Breaking Bad* poza banicją *thymos* jest usprawiedliwione, ponieważ White jako ktoś, kto wszedł w narrację w pewnym sensie jako zmarły, ostatecznie nie może zostać naprawdę dotknięty tą finałową stratą, jakby ciężący nad nim wyrok śmierci paradoksalnie chronił odrodzony w nim pierwiastek *thymos*. A zatem w serialu wyłania się obraz świata i jego etycznych norm zdominowanych resentymentem, gdzie odrodzenie pierwiastka tymotejskiego dopuszczone zostaje na prawach kompromisu jedynie w cieniu ostateczności i katastrofy.

Zamykająca cały serial śmierć White'a wydaje się mieć w tym kontekście wiele obliczy. Alain Badiou definiując człowieka w swojej słynnej rozprawie zatytułowanej *Etyka*, dokonuje radykalnej krytyki postrzegania życia człowieka jako „byciu-ku-śmierci” oraz jako ofiary takiej organizacji świata. W związku z tym pisze znamienne słowa:

Etyka jest nihilistyczna, ponieważ jej ukryta przesłanka głosi, że jedyną rzeczą, która może naprawdę przydarzyć się człowiekowi, jest śmierć. I jest to prawda, o ile zanegujemy istnienie prawd i odrzucimy nieśmiertelne rozdarcie, którego dokonują one w każdej sytuacji. Należy dokonać wyboru między Człowiekiem jako możliwą podporą przypadkowości prawd a Człowiekiem jako byciem-ku-śmierci (lub byciem-ku-szczęściu, co na jedno wychodzi). Wybór ten jest także wyborem między filozofią a „etyką”, albo między odwagą głoszenia prawd a nihilizmem (Badiou 2009: 51).

W filozofii Badiou procesem ochronnym przed takim stanem rzeczy jest – w ogromnym skrócie – głoszenie swoich prawd oraz wierność osobistym procedurom. Wydaje mi się, że White'a taka nihilistyczna śmierć nie dosięga, ponieważ to, co „naprawdę mu się przydarza” nie jest śmiercią w ostatnim odcinku, a wszystkim, co wydarzyło mu się po akcie „breaking bad”. Dlatego w swoich ostatnich słowach może powiedzieć: „Czułem się naprawdę żywy”.

2. Etyka i rzeczy

Powrócę raz jeszcze do konceptu ucieleśnionej gry z etyką White'a, podkreślając w tym miejscu szczególnie właśnie ów aspekt ucieleśnienia. Gdybym miała streścić w jednym zdaniu, czym jest dla mnie ten serial, powiedziałabym, że właśnie reprezentacją ucieleśnionej personalnej gry z etyką po akcie „breaking bad”, w której rzeczywistość czasem niemal natychmiast odpowiada podmiotowi.

W *Breaking Bad* żaden czyn ani wybór głównego bohatera nie jest niewinny, nawet ten, u którego podstaw legły tzw. „czyste intencje”. Wszystkie działania i decyzje White'a „wrastają” w rzeczywistość, prowadząc do często nieoczekiwanych zdarzeń, a ich znaki ujawniają się nie tylko w procesach ludzi/systemów wśród których osadzony jest bohater, ale objawiają się również na poziomie pojedynczych przedmiotów/rzeczy.

W dużym skrócie można powiedzieć, że w *Breaking Bad* prawie każdy element świata podmiotu nosi znamię jego aktywności, zaświadcza o jego procesie i prowadzi nas wprost w epicentrum wydarzeń z nim powiązanych, choć często nie potrafimy ich z początku precyzyjnie nazwać. Niemal wszystkie serie *Breaking Bad* w swojej konstrukcji dramatyzują tę zasadę, za czego znamienny przykład posłużyć może otwarcie 2. sezonu serialu. Pierwsze kadry wspomnianej serii przedstawiają przydomowy basen domu państwa White. Użyte w tym celu czarno-białe ujęcia ukazują kolejno wybrane rzeczy z tego miejsca: kapiącą rurę, napełnioną szklanekę, pełzającego ślimaka. Początkowa cisza tego miejsca przerywana jedynie subtelnymi odgłosami obecnych w nich rzeczy, stopniowo zostaje zakłócona coraz głośniejszymi dźwiękami syren służb alarmowych. Te narastające dźwięki sygnalizują, że poza przestrzenią prezentowanego basenu dzieje się coś ważnego i dramatycznego dla akcji serialu. Finałnie wzrok widza zostaje skierowany na zatopionego w basenie różowego, na wpół spalonego, pluszowego misia. Scena zostaje przerwana czołówką i nie znajduje swojego wyjaśnienia aż do końca sezonu.

A zatem jako odbiorcy serialu niemal każdy jego istotny epizod poznajemy w momencie jego wydarzeniowego epicentrum, równocześnie nie potrafiać nadać mu imienia ani konkretnego znaczenia. Nasza optyka zostaje przesunięta niejako w bok – znajdujemy się przecież w centrum wydarzenia (dźwięk sy-

ren), ale przyglądamy mu się z perspektywy nagromadzonych wokół niego rzeczy. Takie ujawnione w narracji rzeczy zaświadcza­ją na tym etapie o mocy wydarzenia, którego nikt, ani nic nie jest w stanie zatrzymać, a do którego jeszcze nie mamy per­cepcyjnego dostępu. W perspektywie interesującego mnie tematu „etycznej gry” tak ukierunkowane przez narrację *Breaking Bad* – wy­biórcze i przeprowadzone jakby „obok” – spojrzenie na rzecz w epicentrum wydarzenia, buduje w dużej mierze naszą neu­tralność jako jej odbiorcy. Zaczynamy od „godziny zero” z per­spektywy rzeczy – jak ma to miejsce w omówionej przeze mnie scenie – by wraz z następującą w poszczególnych odcinkach re­konstrukcją akcji, prowadzącą nas z powrotem do tego epicen­trum, wykonać symetryczną względem czynów White’a etyczną rekonstrukcję jego procesu, który ujawnia swoje ostateczne i na­prawdę zniewalające oblicze w przedstawionym wydarzeniu.

W przypadku sezonu 2. jest to katastrofa dwóch samolo­tów. Tajemniczy pluszowy miś z basenu okazuje się natomiast pochodzić z jednej z rozbitych maszyn. Widzimy katastrofę, po czym podążamy za torem lotu rzeczy (misia), prowadzącym wprost do basenu państwa White. Tu należy się małe wyjaśnie­nie: w narracji serialu do rozbicia się samolotów doprowadziły pośrednio czyny White’a, który pozwolił umrzeć uzależnionej od narkotyków kochance swojego partnera (trudno ocenić czy pró­bował przez to chronić bardziej swojego partnera przed uzależ­nieniem czy dbać o ich wspólne narkotykowe interesy). Po śmierci dziewczyny, jej pogrążony w żałobie ojciec, na co dzień pracujący w wieży kontroli lotów, przeoczył na radarze zbliżają­ce się do siebie samoloty. W tak skonstruowanym sezonie ujaw­nia się sprzężenie zwrotne „etycznej gry” White’a – jego przy­zwolenie na śmierć narkomanki w imię partykularnych intere­sów wywołuje „odpowiedź” rzeczywistości/świata przedsta­wionego pod postacią wydarzenia, którego esencjonalnym zna­kiem jest pluszowy miś. Ujawnia się w tej scenie, jak i wielu in­nych podobnie skonstruowanych wątkach serialu, niepojęta za­leżność pomiędzy działaniem podmiotu a światem, na który on (nie)oddziałuje. Ponieważ nie ma gwarancji, że to tylko działanie White’a doprowadziło do lotniczej katastrofy, a raczej wpisało się w niebываły splot zależności, po których stronie – możemy powiedzieć znów inspirując się myślą Alaina Badiou – stoi „prawda”:

Skoro podmiot jest *lokalną* konfiguracją procedury, to wydaje się jasne, że prawda jest również nierozróżnialna „dla niego”. Prawda jest bowiem globalna. „Dla niego” oznacza dokładnie: podmiot urzeczywistniający prawdę nie jest jednak z nią współmierny, ponieważ jest skończony, a prawda jest nieskończona. Ponadto, podmiot będący wewnątrz sytuacji może tylko poznawać, to znaczy napotykać składniki czy mnogości prezentowane (liczone za jedno) w tej sytuacji. Otóż prawda jest nieprezentowaną częścią sytuacji. Ostatecznie podmiot może tworzyć język tylko z połączeń między nadliczbowym mianem zdarzenia a językiem sytuacji. W żaden sposób nie jest zagwarantowane, że język ten wystarczy do rozróżnienia prawdy, która w każdym razie jest nierozróżnialna przez same zasoby języka sytuacji (Badiou 2010: 398).

Elementy „globalnej prawdy” obecne w prezentacji etycznego procesu White’a również są konsekwentnie dramatyzowane w *Breaking Bad*. Każde działanie Heisenberga zostaje niemal automatycznie skonfrontowane z rzeczywistością, którą równie silnie co on sam, kreuje także bieg wypadków.

Powracając jednak do etycznego wymiaru działań White’a, po raz kolejny nie chciałabym, byśmy opatrzenie zrozumieli tak przeprowadzoną w serialu opowieść o katastrofie samolotów jako zwulgaryzowaną karmiczną ideę uczynków, które powracają do człowieka. Wydaje się dość oczywiste, że tego rodzaju kulturowe narracje są dziś co najmniej nieaktualne, a jeśli nie, to służą kontroli społecznych popędów.

Interesuje mnie w tym miejscu etyka bardziej w duchu heglowskim, to znaczy polegająca na bezpośredniej decyzji podmiotu. Etyczna rekonstrukcja *Breaking Bad* przedstawia przede wszystkim niebywałe sploty wydarzeń i wzajemność kontekstów objawiających się nawet na poziomie pojedynczych rzeczy – to rzeczywistość, wobec której nawet najmniejsza interwencja podmiotu skandalicznie przerywa jej ciągłość. Uwy pukła to nadzwyczajną istotę decyzyjności każdego poszczególnego człowieka. Wszak „gra” White’a po jego akcie „breaking bad” nie jest – jak już wspomniałam – abstrakcyjną grą. Jest ona ucieleśniona między innymi dlatego, że nie przebiega w relacji z czystą etyczną ideą, a bardzo konkretną etyką – etyką Waltera White’a. Jedną z tez w dziele *Etyka* autorstwa Badiou mówi, że:

Wszelkie człowieczeństwo ma swoje korzenie w rozpoznawaniu za pomocą myślenia jednostkowych sytuacji. Nie istnieje „etyka w ogóle”. Istnieje – ostatecznie jedynie etyka procesu, w ramach którego odnosimy się do możliwości danej sytuacji (Badiou 2009: 35).

Mocna scena katastrofy samolotu z *Breaking Bad* jest przejmującą, poza wszelkim moralizatorstwem, reprezentacją spektrum możliwości takiej „etyki procesu”, w tym wypadku etyki White’a, o której zaświadcza każda poszczególna rzecz tego świata.

3. Koniec epoki Piłata

White, wstępując do zbrodniczego półświatka, przyjął imię Heisenberg. Inspiracją zasadą nieoznaczoności Heisenberga, doskonale unaocznia nie tylko nieuchwytność głównego bohatera, ale staje się też użyteczną metaforą opisu prezentowanego w narracji serialu procesu głównego bohatera w obrębie kulturowo wyobrażonych norm etycznych. Jego skomplikowana „gra z etyką”, często pełna wielu sprzeczności – mimo moich usilnych prób – konsekwentnie odmawia nadania jej ostatecznego „imienia”.

Piłat z tytułu artykułu jawi się jako idealna kontrfigura dla Heisenberga. Wszak Piłat, jako uosobienie prawa, rości sobie przywilej bezkrytycznej reprezentacji przyjętych etycznych norm, w imieniu których działa. Absorbując swoim niewzruszonym autorytetem rzeczywistość i obecne w niej rzeczy, jest totalnie nierelacyjny.

Heisenbergowska zasada nieoznaczoności mówi – co przytaczam w wielkim skrócie i uproszczeniu – że nie można z dowolną dokładnością wyznaczyć jednocześnie położenia i pędu cząstki. Cząstka nigdy nie będzie w stanie, w którym miałyby jednocześnie dokładnie określone położenie i pęd oraz nigdy nie będzie w stanie, w którym jej energię można byłoby wyznaczyć w dowolnie krótkim czasie.

Zasada Heisenberga wyznacza granicę, po przekroczeniu której nie jest możliwe stosowanie pojęć fizyki klasycznej. A zatem nasz poznawczy proces takiej „cząstki” jest zawsze spóźniony, oparty na badaniu jej śladu, ponieważ ona sama zmieniła już swoją lokację. Oczywiście cząstkę rozumiem w tym miejscu metaforycznie jako etyczny komponent, a zasadę nieoznaczoności Heisenberga traktuję, podążając za wskazówkami wpisanymi w serial, jako inspirujący model dynamiki etyki dramatyzowany

w *Breaking Bad*. Etyki, która ujawnia się nie w samych czynach i decyzjach White'a, ale w przypisanych im wydarzeniach, rzeczach, wreszcie splotach kontekstów, w których są one osadzone – niemożliwej do pojęcia odległości pomiędzy rezygnacją White'a z pomocy narkomance, a katastrofą samolotu.

Jednak te wszystkie symptomy „rozpędzonej” po akcie „breaking bad” etyki nie świadczą, że przewyżczyliśmy jej nieoznaczoność i możemy rościć sobie prawo do nadania jej imienia, ponieważ nawet jako odbiorcy przygotowanego dla nas serialu niewiele, jeśli cokolwiek, wiemy o wspomnianej przed chwilą odległości pomiędzy jedną a drugą lokacją „cząstki”. Pod tym względem zawsze jesteśmy spóźnieni. Wszak Piłat rościł sobie takie prawo i skazał na śmierć Mesjasza.

Bibliografia:

- Badiou Alain, 2010, *Byt i zdarzenie*, tłum. Paweł Pieniążek, Kraków.
Badiou Alain, 2009, *Etyka*, tłum. Paweł Mościcki, Warszawa.
Sloterdijk Peter, 2011, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, tłum. Arkadiusz Żychliński, Warszawa.

Czesław Kiński, Jacek Łagun

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Niegrzeczny House – analiza strategii komunikacyjnych Gregory’ego House’a w kontekście teorii (nie)grzeczności

Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza strategii komunikacyjnych Gregory’ego House’a w kontekście teorii niegrzeczności na podstawie jednego odcinka serialu zatytułowanego *Dr House (House MD)*. Analiza obejmować będzie sposoby (inaczej: superstrategie) których używa znany z ciętego języka dr House, aby dopiekać ludziom znajdującym się w jego otoczeniu. Celem artykułu jest też próba odpowiedzi na pytanie, czy jego niegrzeczność jest w większym stopniu bezpośrednia, czy może częściej ucieka się on do sarkazmu i udawanej grzeczności.

Słowa kluczowe:

grzeczność, niegrzeczność, twarz pozytywna, twarz negatywna, sarkazm

1. Wstęp

Przedmiotem naszych badań był wybrany odcinek serialu *Dr House* (FOX 2004-2012). Serial przedstawia historię dr. Gregory’ego House’a, który wraz z zespołem lekarzy diagnozuje przypadki różnych pacjentów. Podejście tytułowego bohatera do pacjentów moglibyśmy nazwać przedmiotowym, ponieważ stanowią oni dla niego kolejne wyzwanie, podobne do zagadki kryminalnej. Obserwując pracę dr. House’a nie powinniśmy się doszukiwać humanizmu, jakiego zwykle oczekujemy od lekarzy. Trudno uciec też od porównania House’a do bohatera opowiadań Arthura Conan Doyle’a – Sherlocka Holmesa. House rozwiązuje przypadki podobnie jak Holmes rozwiązuje swoje sprawy – nie ufając do końca nikomu i opierając się raczej na faktach niż opiniach. Gregory House jest postacią kontrowersyjną z uwagi na swoją jednoznaczną niegrzeczność, a w naszych badaniach chcieliśmy sprawdzić, jakie rodzaje strategii niegrzeczności sto-

suje w swoich interakcjach z innymi ludźmi. Jako przedmiot badań wybraliśmy 7. odcinek 4. sezonu pt. *Brzydala*, z uwagi na fakt, iż możemy zobaczyć w nim interakcje House'a zarówno z zespołem, jak też z dużą grupą innych osób. W odcinku nagrywany jest film dokumentalny, którego głównym bohaterem jest Kenny - nastolatek ze zniekształceniem twarzy. Ma on poddać się operacji rekonstrukcji twarzy, której koszty pokryje telewizja nagrywająca film. Dyrekcja szpitala zgadza się na takie rozwiązanie uważając, że przyniesie ono szpitalowi darmową reklamę.

W związku z tym, że nie wszyscy czytelnicy tego artykułu muszą być fanami serialu, poniżej znajduje się krótkie przedstawienie postaci, mające na celu łatwiejsze zrozumienie zależności i interakcji pomiędzy Gregorym House'em a pozostałymi postaciami serialu:

Cuddy – dyrektorka szpitala, zwierzchnik House'a.

Członkowie zespołu House'a:

Taub – były chirurg plastyczny, niski, pochodzenia żydowskiego.

13 (Trzynastka) – internistka, pod wpływem załamania uwikłana w nałóg krótkich romansów.

Chase – chirurg, wyróżnia się wysokim stopniem moralności.

Kutner – lekarz sportowy, samotnik, z pochodzenia Hindus, wychowany w rodzinie zastępczej.

Terzi – była pracowniczka CIA, przyjęta przez House'a z uwagi na swoją atrakcyjność.

Volakis – radiolog, zdeterminowana do osiągania swoich celów.

Inne postacie:

Kenny – nastolatek ze zniekształceniem twarzy.

Joe – ojciec nastolatka.

1. Teorie grzeczności i niegrzeczności – podstawowe terminy

1.1 Twarz

Podstawowym terminem używanym w teoriach grzeczności i niegrzeczności jest pojęcie twarzy, jako że grzeczność to zachowania mające na celu zachowanie, bądź pozytywny wpływ na czyjąś twarz, a niegrzeczność to takie zachowania świadome lub nie, które atakują czyjąś twarz bądź mają na nią negatywny wpływ. Erving Goffman opisuje „twarz jako pozytywną wartość społeczną, jaką każdy człowiek chce sobą reprezentować przez to jak się zachowuje w kontaktach z innymi” (Goffman 1967: 5). Mówiąc prościej, odnosi się to do tego, jakich form komunikacji

używamy, co i w jaki sposób mówimy, aby być postrzeganymi pozytywnie przez innych. Goffman twierdzi także, że twarz nie jest własnością osoby mówiącej, a jest jedynie jakby „pożyczana” na czas interakcji i może zostać „odebrana” przez społeczeństwo, jeśli osoba biorąca udział w komunikacji nie zachowuje norm przez to społeczeństwo przyjętych. Przykładem niech będzie sytuacja z życia syna jednego z autorów tego artykułu – jego klasa wręczyła czekoladę jednej z nauczycielek z okazji Dnia Kobiet. Obdarowana osoba powiedziała, że w związku z tym chyba nie będzie ich w tym dniu pytać, na co ów młody człowiek odpowiedział: „A jak Pani myśli, dlaczego wręczyliśmy tę czekoladę?”. Powyższa wypowiedź wywołała konsternację i zakłopotanie zarówno nauczycielki, jak i części uczniów. Motywacją tego młodzieńca był niewinny żart. Jednak brak wycucia norm społecznych i zrozumienia, że dystans między uczniem a nauczycielem nie pozwala na takie spoufalanie się, wpłynął na utratę pozytywnego obrazu, jaki miał zostać wzmocniony za pomocą tego żartu.

Nie wszyscy badacze języka, kultury i ludzkich zachowań mają dokładnie takie samo spojrzenie na pojęcie twarzy. Penelope Brown i Stephen Levinson w swojej głośnej i szeroko komentowanej pracy *Politeness. Some Universals in Language Use* (1987) zawężili pojęcie twarzy do oczekiwań odnośnie sposobu, w jaki ma przebiegać interakcja, tak aby nie powodować utraty twarzy, jakie każdy człowiek ma, zaczynając taką interakcję z inną osobą. Zatem, w odróżnieniu od przypadku Goffmana, już nie mamy do czynienia z „pożyczką od społeczeństwa”. Ich zdaniem bezpieczeństwo twarzy w interakcji zależy od równowagi zachowywanej przez interlokutorów za pomocą różnego rodzaju strategii mających na celu zmniejszanie zagrożenia utratą twarzy.

W swojej teorii Brown i Levinson wprowadzili dalszy podział twarzy na twarz pozytywną oraz twarz negatywną. Ta pierwsza to nasze oczekiwania, że to, w co wierzymy i to, co sobą reprezentujemy będzie akceptowane i do pewnego stopnia pożądane przez innych. Twarz negatywna to nasza potrzeba wolności do podejmowania wyborów i działań bez wpływu innych ludzi (Brown, Levinson 1987: 62). Tu jednak, podążając za Derekiem Bousfieldem, przestrzec należy przed pewnymi nieporozumieniami, które taki podział może wprowadzić. Po pierw-

sze, pozytywna i negatywna twarz nie oznacza, że jest ona akceptowalna i nieakceptowalna czy też dobra czy zła. Po drugie, jako że pozytywny i negatywny to antonimy, użycie tych dwóch terminów mogłoby sugerować, że te dwa rodzaje twarzy i skierowanej w jej kierunku grzeczności lub niegrzeczności będą się wzajemnie wykluczać, i niemożliwa jest wypowiedź naraz pozytywnie i negatywnie grzeczna czy niegrzeczna. (Bousfield 2008: 36) Brown i Levinson twierdzą, że tak właśnie jest, ale większość lingwistów studiujących niegrzeczność wydaje się nie zgadzać z tym twierdzeniem. W naszym tekście mamy zamiar zademonstrować przypadki komunikatów, które są jednocześnie pozytywnie i negatywnie niegrzeczne.

Zajmując się zagadnieniem twarzy, nie sposób nie wspomnieć o sugestiach Jonathana Culpepera zawartych w jego rozprawie z 2011 zatytułowanej *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*. Zgadając się w niej, że podział na twarz pozytywną oraz twarz negatywną stosuje się głównie do szeroko pojętej kultury Zachodu, proponuje on nowy podział twarzy, który opisuje to zjawisko w sposób prawdziwy zarówno w przypadku kultur skupionych na jednostce oraz takich, które stawiają społeczeństwo na pierwszym miejscu. Podążając za rozważaniami Spencer-Oatey, Culpeper sugeruje, że można wydzielić trzy podkategorie twarzy: jakości, tożsamości społecznej oraz relacyjną. Ta pierwsza odnosi się do ludzkiej potrzeby bycia ocenianym pozytywnie przez innych w świetle naszych osobistych cech czy dokonań. Za przykład mogą tu służyć nasze chęci, aby pozytywnie postrzegany był nasz wygląd czy wyniki naszej pracy. Twarz tożsamości społecznej obejmuje nie tylko jednostkę, ale całą grupę, a dokładniej rzecz ujmując, grupy i konteksty społeczne, w jakich funkcjonujemy i które chcielibyśmy, aby były pozytywnie przyjęte przez innych. Tak więc twarz tożsamości społecznej to chęć, aby nasza rodzina, grupa zawodowa czy też naród były oceniane pozytywnie przez innych. W końcu Culpeper wyjaśnia, że twarz relacyjna to twarz, która pomimo tego, że funkcjonuje w kontekście grupy, podobnie do twarzy tożsamości społecznej, skupia się nie na identyfikacji z pewną szerszą i często nie do końca opisaną grupą (nauczyciele, fani jakiegoś gatunku muzyki, członkowie jednej grupy religijnej), ale zajmuje się relacjami pomiędzy poszczególnymi jednostkami współistniejącymi i współreagującymi w grupie. W przypadku twarzy relacyjnej

skupiamy się na tym, czy zachowywane są normy współlśtnienia w danej grupie. Niech za przykład posłuży sytuacja, w której jeden nauczyciel zwraca uwagę drugiemu na popełnione przez niego błędy przy uczniach, traktując swego kolegę lub koleżankę w sposób protekcyjnalny. Nawet jeśli bład został popełniony, w takiej sytuacji oczekuje się, że uwaga zostanie zwrócona taktownie, dyskretnie i bez narażania relacyjnej twarzy nauczyciela. Należy dodać, że w przypadku twarzy relacyjnej ważne jest, żeby w interakcję zaangażowane były osoby w jakiś sposób dla niej ważne. W przeciwnym wypadku, z braku relacji twarz relacyjna nie może być narażona (Culpeper 2011: 27-31). Zaprezentowany powyżej podział twarzy na: twarz jakości, twarz tożsamości społecznej i twarz relacyjną jest uniwersalną alternatywą dla skupionego na zachodnim sposobie myślenia podziału na twarz pozytywną i negatywną. Jednakże ze względu na fakt, że i serial *Dr House*, i jego główny bohater Gregory House są głęboko zakorzenieni w wyżej wymienionej kulturze, zdecydowaliśmy się na zastosowanie taksonomii dychotomicznej postulowanej przez Brown i Levinsona.

Oprócz podziału twarzy na pozytywną i negatywną należałoby zwrócić uwagę na fakt, że wspomniany już wcześniej Derek Bousfield (2008) twierdzi, że nie ma interakcji, w którą nie byłaby zaangażowana twarz. Z opinią tą zgadza się też Marina Terkourafi (2007). Oznacza to, że za każdym razem, kiedy ludzie się do siebie zwracają, w ich komunikacie twarz jest brana pod uwagę: albo w kontekście grzeczności, jeśli celem osoby mówiącej jest chronić twarz swojego interlokutora, albo też w kontekście niegrzeczności, jeśli twarz naszego interlokutora atakujemy. Bousfield w odróżnieniu od Terkourafi (2007) twierdzi, że twarz jest brana pod uwagę, zanim rozpocznie się interakcja i osoby biorące w niej udział mają pewne oczekiwania wobec tego, jak interakcja przebiegnie (Bousfield 2008: 39).

Aby przytoczyć przykład ilustrujący ten wywód wystarczy sobie przypomnieć, że w normalnych warunkach, kiedy spotykamy kogoś po raz pierwszy zakładamy, że nie oceni on naszej urody. Jeśli już to nastąpi, to zdecydowanie częściej będziemy oczekiwać komplementu ze strony naszego interlokutora niż sugestii czy bezpośredniego stwierdzenia, że mamy za duży nos czy parę kilo nadwagi. Podsumowując, można tu ponownie przywołać Goffmana (1967), który twierdzi, że jeśli interakcja

przebieganie zgodnie z oczekiwaniami odnośnie twarzy, osoba biorąca w niej udział prawdopodobnie nie zwróci na to większej uwagi. Jednakże, kiedy przebieg interakcji jest gorszy od oczekiwań, wtedy „czujemy się źle”, a kiedy lepszy, wtedy „czujemy się dobrze”. W przypadku Gregory’ego House’a jego rozmówcy wielokrotnie skazani są na to pierwsze.

Bycie niegrzecznym to wpływanie na twarz pozytywną lub negatywną. Osoby badające zjawisko niegrzeczności muszą w związku z tym stawić czoła paru dylematom. Jednym z nich jest to, czy można być niegrzecznym nieintencjonalnie, na przykład w sytuacji, kiedy komplementowane są elementy czyjegoś wyglądu, które ta osoba uznaje za negatywne. Sytuacja taka miała miejsce, kiedy dziadek żony jednego z autorów tego artykułu skomentował wygląd swojej wnuczki słowami: „Dobrze wyglądasz – spasaś się”. Jako człowiek, który ma za sobą doświadczenia wojny oraz rzeczywistości powojennej, wyżej wymieniony dziadek uznaje krągłą figurę za objaw zdrowia i bogactwa. Jednak w rzeczywistości późnych lat 90. ubiegłego stulecia i panujących wtedy (i obecnie zresztą także) kanonów piękna i urody, bycie „spasionym” nie jest uznawane za atrakcyjne. Stąd też pojawia się dylemat w postaci pytania, czy niegrzeczność zawsze łączy się ze świadomym atakiem na czyjąś twarz. Jako że obiektem naszych badań w tym przypadku była serialowa postać doktora Gregory’ego House’a, który stawia sobie wręcz za cel łamanie norm społecznych, dylemat nieintencjonalnego zaistnienia zachowania, które można nazwać niegrzecznymi, możemy w tym przypadku odłożyć na bok i skupić się na tym, jak opisać świadomą i zamierzoną agresję w stosunku do twarzy.

Goffman wspomina o agresywnych działaniach w stosunku do twarzy, jednak ogranicza się do prostego stwierdzenia, że agresja ta ma miejsce głównie wtedy, gdy „osoba wprowadza fakty stawiające ją w pozytywnym świetle podając fakty stawiające innych w negatywny świetle” Goffman (1967: 25), William Cupach i Sandra Metts twierdzą, że napastliwe zachowania to takie, które są „agresywne, wyzywające, zaogniające konflikt i generalnie eskalujące zagrożenie dla twarzy” (Cupach, Metts 1994: 14). Ci sami autorzy stronę wcześniej piszą w swojej pracy, że nie wolno zapominać o tym, że o tym, co jest agresywne, czy zaogniające konflikt decyduje w dużej mierze kontekst, i że w pewnych sytuacjach potencjalnie niegrzeczne zachowania

takimi nie są. Jako ilustrację można podać droczenie się (ang. *banter*). Zjawisko to, mimo że używa się w nim bardzo często języka i strategii służących do zaogniania konfliktu, jest objawem dużej zażyłości osób biorących w nim udział i wskazuje na zrozumienie faktu, że w związku z tym, że jesteśmy sobie bliscy, rozumiemy, że te potencjalnie obraźliwe słowa są tylko i wyłącznie żartem (Leech 1983: 144). Na przykład, często spotykane jest, że znający i szanujący się znajomi grający w koszykówkę czy inny sport zespołowy potrafią zachęcać innych do rozpoczęcia gry słowami: „Dobra pedały, gramy!”, przy czym jasne jest, że nikt nie chce nikogo tym słowami w żaden sposób urazić. W danym kontekście te słowa nie budują agresji, a wręcz przeciwnie – traktowane są jako oznaka sympatii.

Podsumowując problem ataku na twarz należy zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, nie ma zdań czy słów bezwzględnie niegrzecznych i postrzeganie jakiegoś komunikatu jako grzecznego czy nie zależy od kontekstu. Po drugie, można być niegrzecznym bez takich intencji, a wręcz próbując sprawić komuś przyjemność. Jednak większość ataków na twarz jest świadoma i ma na celu agresję, pogorszenie samopoczucia interlokutora i/lub zaognienie sytuacji – co niewątpliwie ma miejsce w przypadku obiektu naszych badań – doktora Gregory'ego House'a. Jest on niegrzeczny na wiele sposobów i używa wielu strategii związanych z byciem niegrzecznym, dlatego zanim przeprowadzimy analizę jego zachowań lingwistycznych musimy wprowadzić pojęcia niegrzeczności bezpośredniej, niegrzeczności pozytywnej, niegrzeczności negatywnej oraz sarkazmu lub grzeczności udawanej.

1.2 Rodzaje niegrzeczności

W swoim artykule zatytułowanym *Towards an anatomy of impoliteness*, przy tworzeniu modelu niegrzeczności Jonathan Culpeper (1966) obiera za punkt wyjścia wspomniane już wcześniej prace Brown i Levinsona (1987). Korzysta z ich podziału strategii używanych do bycia grzecznym na: komunikat bezpośredni, grzeczności pozytywną i negatywną, sugestie oraz powstrzymanie się od wykonania czynności zagrażającej twarzy rozmówcy. Komunikat bezpośredni to przekazanie informacji w jak najbardziej jednoznaczny sposób bez zwracania uwagi na potrzeby twarzy, zazwyczaj wiąże się to z sytuacjami wyższej konieczności

ści (Brown i Levinson 1987: 69). Grzeczność pozytywna odnosi się do strategii używanych do zaspokajania potrzeb twarzy pozytywnej, czyli potrzeb bycia docenianym oraz (przynajmniej częściowego) dzielenia wartości z innymi członkami społeczeństwa. Grzeczność negatywna zaspokaja potrzeby twarzy negatywnej, czyli potrzeby zachowania przestrzeni oraz wolności osobistej (Brown i Levinson 1987: 70). Sugestie są takim rodzajem przekazania komunikatu, który pozwala odbiorcy na więcej niż jedną interpretację, a zatem daje mu szansę na podjęcie akcji w oparciu o dowolnie wybraną interpretację (Brown i Levinson 1987: 69). Wierzmy, że ostatnia z wymienionych powyżej strategii jest samodefiniująca. Culpeper zbudował swój model niegrzeczności w oparciu o te twierdzenia twierdząc, że superstrategie grzeczności mają swoje odpowiedniki w przypadku niegrzeczności (Culpeper 1996: 356). Prowadząc swój wywód, Culpeper wymienia lustrzane w stosunku do teorii grzeczności superstrategie bycia niegrzecznym. I tak pojawiają się:

1. Niegrzeczność bezpośrednia - atak na twarz jest przeprowadzany bezpośrednio, w jasny i niedwuznaczny sposób.
2. Niegrzeczność pozytywna - atak na twarz pozytywną.
3. Niegrzeczność negatywna - atak na twarz negatywną.
4. Sarkazm lub grzeczność udawana - atak wykonywany jest za pomocą grzeczności udawanej w sposób oczywisty lub takiego komunikatu, który w sposób ukryty i niebezpośredni atakuje słuchacza, jednak pozwala mu zrozumieć niegrzeczny przekaz.
5. Powstrzymanie się od grzeczności - mówiący nie wypowiada słów, które w danej sytuacji należałoby powiedzieć, aby być postrzeganym jako grzeczny (Culpeper 1996: 356-357).

2. Analiza strategii niegrzeczności stosowanych przez dr. House'a

Poniżej znajduje się analiza poszczególnych strategii stosowanych przez dr. House'a w oparciu o jeden reprezentatywny odcinek serialu *Dr House*. Pragniemy podkreślić, że zajmowaliśmy się tylko i wyłącznie przypadkami, kiedy Gregory House jest niegrzeczny w stosunku do innych postaci. Nie analizowaliśmy ani reakcji na ataki na twarz rozmówców tytułowego bohatera, ani też przypadków niegrzeczności innych postaci pojawiających się w tym odcinku. Niemniej jednak wierzymy, że takie badanie mo-

głoby prowadzić do ciekawych wniosków i polecamy je uwadze innych badaczy komunikacji międzyludzkiej. Przypadki niegrzeczności House'a zostały podzielone według superstrategii zastosowanych w interakcji. W każdym przypadku podane zostały osoby, do których skierowane zostały komunikaty oraz orientacyjny czas trwania odcinka, w którym pojawiają się te wypowiedzi.

2.1 Niegrzeczność bezpośrednia

Do Kenny'ego (25:30)

HOUSE: Wow, ale jesteś brzydki

[*House spogląda w kamerę szukając potwierdzenia lub reakcji*]

KENNY: Wow. Ale z ciebie dupek. Mam zdeformowaną twarz.

HOUSE: Wiem. Dlatego jesteś brzydki.

2.2 Niegrzeczność pozytywna

Do Cuddy (2:50)

CUDDY: Nastolatek z czaszkową deformacją twarzy, miał przejść zabieg rekonstrukcyjny, kiedy nagle nastąpiło zatrzymanie akcji serca.

HOUSE: Dobrze [*patrzy w obiektyw, nie słucha Chase'a*].

(4:12)

CUDDY: Pewna mała część mnie...

HOUSE: Nie ma małej części ciebie.

(4:30)

HOUSE: Twoje zmuszanie mnie jest intrygujące, ale z drugiej strony, kamery sprawiają, że ludzie grają. Czasem grają ludzi, czasem zachowują się dziwnie, czasem noszą staniki z otworami na sutki.

CUDDY: Zimno tu.

O Cuddy, do ekipy filmowej (05:00)

HOUSE: Wybaczcie. Prywatna sprawa. Ona raz na miesiąc depiluje sobie wąsik, a potem czasami wrastają jej włoski...

Do ekipy filmowej (17:20)

HOUSE: Czy nie przeszkadza wam, że dzieciak umrze, bo wy nie chcecie odłożyć kamery?

Do Tauba (19:50)

HOUSE: Opuchlizna oznacza podwyższone ciśnienie. Za udowodnienie tego dostaniesz złotą Gwiazdę Dawida...

Do Tauba (24:25)

HOUSE: Najlepiej jakąś błyskotką, na przykład 4-karatowym diamentem.

TAUB (*proszącym/ ostrzegawczym tonem*): House.

HOUSE: Twój współpracownik mówi, że odszedłeś z powodów osobistych, ale twoja żona mówi, że straciłeś pacjenta.

TAUB: Ty skurwielu. Rozmawiałeś z moją żoną?

HOUSE: Widzisz, coś mi nie pasowało.

Do Kenny'ego (30:10)

HOUSE: Wiem, że myślisz, że czujesz się lepiej... ponieważ czujesz się lepiej, jednak twój zaufany lekarz rodzinny uważa, że znalazł rozległe uszkodzenie, więc połóż się łaskawie i czekaj, aż będzie ci ciężko oddychać...

Do Joe, o Taubie (32:40)

HOUSE: Jest przekonany, jest pewny. Ja z kolei, w trosce o pańskiego syna, przyprowadziłem osobę zawodowo zajmującą się defibrylacją.

Do Joe (33:40)

HOUSE: Jak to „Dzięki Bogu”? Przecież to Bóg mu to dał.

Do 13 (36:40)

HOUSE: Tak się wstydzę. (*do Wilsona*) Naprawdę jest aż taka ładna?

WILSON: Najwyraźniej.

HOUSE: Ile ludzi nie uratowano z powodu ładnych dziewczyn?

Do ekipy filmowej (37:52)

HOUSE: Możemy udawać, że jesteśmy ponad tym. Możemy wyjaśnić to intelektualnie, ale koniec końców, błyszczące, piękne, sterczące rzeczy są dobre, a brzydki, zdeformowani nastolatki są odrażający.

DARNELL: Pytanie brzmiało: Czy ma pan za złe dr Cuddy, że ingeruje w pana pracę?

HOUSE: Zatem moja odpowiedź nie była zbyt pomocna, prawda?

Do Tauba (38:55)

HOUSE: Wstań, minigierze.

2.3 Niegrzeczność negatywna

Do ekipy (13:40)

HOUSE: Czy kogoś tu bardziej interesuje medycyna, a trochę mniej paparazzi?

(14:19)

HOUSE: Wreszcie ktoś, kto NIE jest tylko piękną buźką.

(15:52)

HOUSE: Macie nieograniczony dostęp do przypadku pacjenta, nie do mojej supergrupy. Spadajcie stąd.

Do Tauba (*wcinając się*) 16:50

HOUSE: A gdzie krwawienie z nosa? Gdzie utrudnione oddychanie? Miałeś rację, że się myliłem. Myliłeś się, że miałeś rację.

Do ekipy (17:20)

HOUSE: Czy nie przeszkadza wam, że dzieciak umrze, bo wy nie chcecie odłożyć kamery?

Do Tauba (24:25)

HOUSE: Najlepiej jakąś błyskotką, na przykład 4-karatowym diamentem.

TAUB (*proszącym/ ostrzegawczym tonem*): House.

HOUSE: Twój współpracownik mówi, że odszedłeś z powodów osobistych, ale twoja żona mówi, że straciłeś pacjenta.

TAUB: Ty skurwielu. Rozmawiałeś z moją żoną?

HOUSE: Widzisz, coś mi nie pasowało.

Do Kenny'ego (30:10)

HOUSE: Wiem, że myślisz, że czujesz się lepiej... ponieważ czujesz się lepiej, jednak twój zaufany lekarz rodzinny uważa, że znalazł rozległe uszkodzenie, więc połóż się łaskawie i czekaj, aż będzie ci ciężko oddychać...

Do Terzi (31:10)

HOUSE: Kiedy ciało robi coś, czego nie powinno, mówimy właśnie o DEFINICJI symptomu.

Do 13 (31:38)

HOUSE: Z drugiej strony, jeśli ma boreliozę, pojawiłyby się inne subtelne wskazówki, jak na przykład wysypka wielka jak tarcza. Ale dzięki za udział w filmie.

Do Kutnera (32:23)

HOUSE: Kolejna szansa, żeby kogoś wysadzić.

2.4 Sarkazm

Do Chase'a (3:02)

CHASE: Pacjent jest poddawany elektrostymulacji serca. Tylko tak możemy podtrzymać działanie jego serca.

HOUSE: Tak, wiemy. Jesteśmy lekarzami.

(3:15)

CHASE: Dopóki nie odkryjemy dokładnej przyczyny blokady serca, musimy oczywiście wstrzymać zabieg rekonstrukcyjny.

HOUSE: (*z niedowierzaniem*) Naprawdę teraz jesteś sobą? Fascynujący przypadek. Spotkamy się, kiedy uratuję jego życie. [*zabiera teczkę od Cuddy*] Szykuj gorącą kąpiel.

Do ekipy filmowej (3:35)

DARNELL: Udawaj, że nas tu nie ma.

HOUSE: A nie wpadniemy wtedy na siebie?

(3:40)

HOUSE: Widzicie, zostałem lekarzem po obejrzeniu filmu *Patch Adams*. Słuchaj, może chciałbyś stanąć przede mną, może z tyłu, sam nie wiem, może filmuj mnie z dołu – wtedy wyglądam bardziej majestatycznie...

DARNELL: (*nie rozumiejąc ironii*) Tak będzie świetnie.

HOUSE: Super. A moje oczy wyglądają lepiej w pomieszczeniach o letniej kolorystyce.

Do Kutnera (6:02)

KUTNER: Będziemy w telewizji?

HOUSE: Kręcę teledysk. Rusz się, szybciej, więcej energii.

Do ekipy filmowej (6:13)

[*House udaje rozczarowanie, wskazując na napis na drzwiach: WSTĘP TYLKO DLA OSÓB UPOWAŻNIONYCH. ZAKAZ WNOSZENIA METALU. SILNE POLE MAGNETYCZNE*]

Do Volakis (6:31)

VOLAKIS [*o Terzi*]: Dlaczego ją zatrudniłeś?

HOUSE: Bo miała więcej doświadczenia w diagnostyce od innych modelek w bikini, nad którymi się zastanawiałem.

Do Tauba (20:20)

HOUSE: Naprawdę chcesz przegrać dyskusję przed kamerami?

Do ekswspółpracownika Tauba (23:40)

EKSWPÓŁPRACOWNIK: (*zdaje sobie sprawę, o co chodzi House'owi*): Nie przyszedłeś tu po poradę, prawda?

HOUSE: Co mnie zdradziło? Zapewne moje idealne stopy?

Do ojca, o Kutnerze (32:40)

HOUSE: Jest przekonany, jest pewny. Ja z kolei, w trosce o pańskiego syna, przyprowadziłem osobę zawodowo zajmującą się defibrylacją.

Do 13 (36:33)

HOUSE: Możesz pokazać kilka palców, żebyśmy sprawdzili, czy nie oślepiłem? Wykluczaliśmy boreliozę parę godzin temu.

Do Terzi (39:45)

HOUSE: Nieźle. Potraktowałem cię niesprawiedliwie. Osądziłem cię przedwcześnie. Muszę naprawić tę sytuację, aby stać się lepszym człowiekiem. Zwalniam cię.

[Uśmiech Terzi zmienia się w szok kiedy zdaje sobie sprawę, o czym mówi House. Volakis nie wie, o co chodzi].

HOUSE: Chcesz wyskoczyć na obiad?

[Terzi patrzy się na niego, nie wiedząc o co chodzi. Foreman z niedowierzaniem kręci głową]

HOUSE: Może do kina? Serio.

2.5 Grzeczność udawana

Do Tauba (10:15)

HOUSE: A ponieważ nie jesteś dość atrakcyjny, żeby być idiotą, musisz już sobie z tego zdawać sprawę.

(10:35)

HOUSE: Lub JESTEŚ idiotą, co jest możliwe. Niezbyt dobrze wychodzi mi ocena męskiego wyglądu.

Do ekipy filmowej (13:10)

HOUSE: Szkoda chłopaki, że nie wchodzić z tym do kin. Wymiotowanie krwią wyglądałoby super na ekranie. Możliwe przyczyny?

Do Kutnera (13:18)

HOUSE: Dlaczego założyłeś krawat?

Do Volakis (13:30)

HOUSE: Ładna szminka.

VOLAKIS: Dzięki.

[tymi dwoma komentarzami House pokazuje, że zauważa zmianę wyglądu swoich współpracowników spowodowaną pojawieniem się ekipy filmowej w szpitalu]

2.6 Podsumowanie

W tabeli poniżej znajduje się podsumowanie użycia przez House'a poszczególnych superstrategii w stosunku do postaci pojawiających się w tym odcinku serialu.

	Cuddy	Taub	13	Kutner	Chase	Volakis	Zespół House'a	Terzi	Kenny	Joe	Camera crew	Były współpracownik Tauba	Suma
Niegrzeczność bezpośrednia									1				1
Niegrzeczność pozytywna	4	3	1							3	2		13
Niegrzeczność negatywna		2	1	1			2	1		1	2		10
Sarkazm		1	1		3	1		1		2	3	1	13
Grzeczność udawana		2		1		1	1						5

Z analizy wynika, że Gregory House używa wszystkich superstrategii bycia niegrzecznym, jednak od razu widać, że rzadko ucieka się do bycia bezpośrednio niegrzecznym. W tym odcinku najczęściej korzysta z sarkazmu i grzeczności udawanej, które są najmniej bezpośrednimi strategiami i wymagają pewnej inteligencji osoby atakowanej, aby mogła zauważyć atak. Następna w kolejności częstotliwości występowania jest niegrzeczność pozytywna, czyli taka, w której atakowane są ludzkie potrzeby bycia szanowanym, lubianym i akceptowanym przez rozmówcę. Prawie tak samo często stosuje on też niegrzeczność negatywną, która atakuje wolność wyboru osób, z którymi rozmawia. W tej hierarchii można dopatrywać się jednego z powodów powodzenia serialu *Dr House* – tytułowy bohater łamie zasady grzeczności obowiązujące w społeczeństwie, ale często robi to w sposób zawoalowany i rzadko ucieka się do bezpośrednich ataków czy też, dosadnie rzecz ujmując, chamstwa. Warto też zwrócić uwagę, że niektóre wypowiedzi House'a należą zarówno do niegrzeczności pozytywnej, jak i negatywnej, ponieważ nie zawsze daje się je jednoznacznie rozdzielić – za przykład może posłużyć wypowiedź do Tauba w 24-tej minucie filmu. Na przestrzeni tego odcinka zaobserwowaliśmy też, że w stosunku do dwóch osób, z którymi prowadził wiele interakcji (Cuddy i Chase), House stosuje tylko jedną z superstrategii (odpowiednio - niegrzeczność pozytywna i sarkazm). Polecamy to uwadze osób, które mogłyby być zainteresowane dogłębniejszą analizą superstrategii niegrzeczności stosowanych przez House'a na przestrzeni co najmniej kilku odcinków.

Bibliografia:

- Bousfield Derek, 2008, *Impoliteness in Interaction*, Philadelphia and Amsterdam.
- Brown Penelope, Levinson Stephen, 1987, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge.
- Chen Serena, Boucher Helen C., Parker Tapias Molly, 2006, *The relational self-revealed: Integrative conceptualization and implications for interpersonal life*, „Psychological Bulletin”, tom 132, zeszyt 2, s. 151-179.
- Culpeper Jonathan, 1996, *Towards an anatomy of impoliteness*, „Journal of Pragmatics”, tom 25, s. 349-367.
- Culpeper Jonathan, 2011, *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, New York.

- Cupach William R., Metts Sandra, 1994, *Facework*, London.
- Goffman Erving, 1967, *Interactional Ritual: Essays on Face-to-face Behavior*, Garden City, New York.
- Leech Geoffrey, 1983, *Principles of pragmatics*, London.
- Spencer-Oatey Helen D.M., 2002, *Managing rapport in talk: Using rapport sensitive incidents to explore the motivational concern underlying the management of relations*, „Journal of Pragmatics”, tom 34, zeszyt 5, s. 529-545.
- Terkourafi Marina, 2007, *Toward a unified theory of politeness, impoliteness and rudeness*, w *Impoliteness in Language*, red. Derek Bousfield, Miriam Locher, Berlin, s. 45-74.

Weronika Łucyk

Uniwersytet Gdański

Moralność i wspólnota – amerykańska kultura cynizmu na przykładzie serialu *Glee*

Abstrakt:

Artykuł dotyczy współczesnej kultury cynizmu rozpatrywanej w kontekście amerykańskiego serialu *Glee*. Proponowane ujęcie zagadnienia zawiera się w treści samego przekazu telewizyjnego oraz realiów kultury, w której powstał i funkcjonuje. Główna metoda badawcza została zaczerpnięta z rozprawy Richarda Stiversa i wsparta elementami teorii Slavoj Žižka oraz Petera Sloterdijka, dotyczącymi cynizmu i ideologii. Stanowią one podstawę przyjętej w referacie definicji kultury cynizmu – sprzecznej moralności i świadomym dostosowaniu się do ideologicznych założeń rzeczywistości. Cyniczna moralność współczesnej kultury (amerykańskiej, lecz nie tylko) zostaje wskazana na przykładzie struktur fabularnych i narracyjnych serialu *Glee* oraz polityki producentów programu.

Słowa kluczowe:

cynizm, moralność, wspólnota, ideologia, narracja, *Glee*

Coraz częściej kulturę społeczeństw wysoko rozwiniętych, zwłaszcza zachodnich, określa się mianem „kultury cynizmu”. Teorię tę rozwinęto w szeregu publikacji – na potrzeby tego artykułu zostanie przywołana praca Richarda Stiversa *The Culture of Cynicism: American Morality in Decline*, a także elementy powszechnie znanej analizy Petera Sloterdijka zawartej w *Krytyce cynicznego rozumu*. Na cyniczne elementy kultury wskazuje również Slavoj Žižek, który uważa je za formę ideologii, co zostanie pokazane na przykładzie schematów narracyjnych amerykańskiego serialu *Glee* oraz sposobie jego funkcjonowania w kontekście kulturowym. Badania będą bazowały na wybranym materiale fabularnym dwóch sezonów serialu.

Warto pamiętać, że *Glee* nie jest wyłącznie programem telewizyjnym, ale raczej zjawiskiem kulturowym i transmedialnym. To nie tylko serial, ale jeden z niewielu tak szeroko zakrojonych projektów, dla którego film to tylko punkt wyjścia. Amerykańscy producenci stworzyli sieć powiązanych ze sobą produktów znacznie wykraczających poza medium telewizji czy format serialu, a ich polityka doprowadziła do powstania samonapędzającego się przemysłu o nazwie *Glee*. Tak rozumiane *Glee* to oprócz serialu telewizyjnego świetnie sprzedające się utwory muzyczne dostępne przez iStore i aplikacje na iPada, płyty z muzyką konkurujące na listach przebojów z albumami uznanych twórców przemysłu muzycznego, trasy koncertowe w USA, Wielkiej Brytanii i Irlandii oraz bazujące na tym *Glee: The 3D Concert Movie*, reality show *The Glee Project* dla młodych talentów, dające szansę wystąpienia w serialu, gry karaoke, ankiety aranżowane przez stację FOX badające recepcję ich produktu oraz liczne fora dyskusyjne i portale internetowe skupiające twórczość fanów.

Wobec takich przemian – związanych z gatunkiem, medium, formą odbioru – badanie telewizji wymaga przyjmowania wciąż nowego podejścia. Anna Nacher, zastanawiając się nad tą kwestią, powołuje się na amerykańskiego badacza Jasona Mittele, według którego

gatunek telewizyjny powinien być badany jako Foucaultowska formacja dyskursywna – historycznie specyficzne systemy myślowe i sposoby kategoryzacji, definiujące doświadczenie kulturowe w ramach szerszej sieci władzy, często postrzegane jako „naturalne” cechy tekstów, ale wytworzone kulturowo i dążące do ukrycia tego procesu (Nacher 2011: 233-234).

Chciałabym przyrzeć się wybranemu serialowi w podobny sposób, lokując go w ramach kultury i czasu, w którym powstał. Uważam, że współczesna kultura jest kulturą cynizmu, a serial *Glee* stanowi tego świetny przykład.

W obiegowej, powszechnej wersji cynizm wiąże się z grecką szkołą filozoficzną lub postawą lekceważenia norm i zwyczajów. Jednym z ważniejszych postulatów Sloterdijka jest wprowadzenie podziału na kynizm i cynizm. Kynizm to postawa Diogenesa i cyników greckiej szkoły filozoficznej, która stanowi krytykę *status quo* oraz swoim sposobem życia kontestuje usta-

lony porządek wiedzy i władzy, odrzuca go manifestacyjnie poprzez sposób życia. Kynik chce zachować samego siebie, przez śmiech i negację dąży do utrzymania indywidualizmu. Cynik nie jest outsiderem ani gorzkim mędrcom, chce przetrwać i działa z pełną świadomością, tłumacząc sobie, że tak być musi. Sloterdijk tłumaczy, że

na tym w istocie zależy nowoczesnemu cynizmowi: na zdolności do pracy jego reprezentantów – pomimo wszystko, nade wszystko, przede wszystkim (Sloterdijk 2008: 21).

Postulaty zbliżone do teorii Sloterdijka formułuje Žižek. Stawia tezę, wedle której cynizm jest formą ideologii:

Podmiot cyniczny jest całkowicie świadom dystansu między ideologiczną maską a rzeczywistością społeczną, a mimo to nadal opowiada się za maską. (...) zna dobrze kłamstwo tkwiące w ideologii, jest świadom partykularnych interesów kryjących się za ideologicznym uniwersalizmem, a mimo to się ich nie wyrzeka (Žižek 2001: 44).

Tak rozumiany cynizm nie polega na głoszeniu tego, co niemoralne, ale na wprzęgnięciu moralności w niemoralność. Moralność i ideologię przyjmuje jako podstawę rozważań o kulturze cynizmu Richard Stivers. Autor uważa, że dzięki badaniu moralności odzwierciedlającej ideologię danego okresu, można w pełni zrozumieć konkretną kulturę. Podstawowa teza *The Culture of Cynicism: American Morality in Decline* zakłada, że moralność amerykańska zbudowana jest na cynicznym założeniu.

Stivers dzieli moralność na trzy współlegzystujące typy. Moralne zwyczaje tworzą kontinuum z przeszłością i przeszłymi wartościami, które często uległy redukcji z poziomu wyznawanych wartości do zwyczajów klasy średniej. Teoretyczna moralność to wartości wyznawane oficjalnie np. równość czy wolność. Moralność przeżywana obejmuje wartości praktykowane. Stivers wskazuje na cztery filary amerykańskiej moralności przeżywanej: sukces, przetrwanie, szczęście i zdrowie. Tworzą połączone ze sobą wzajemnie konglomerat urastający do rangi mitologicznych symboli wspierający utopię technologiczną. Są przepełnione znaczeniem, pojęcia pokrywają się semantycznie – jedno wynika z drugiego i odwrotnie. Stanowią również bazę dla korpusu innych wartości. Szczęście warunkuje konsumpcja i dostosowanie, zdrowie łączy się z nastawieniem (podejściem)

i kondycją ciała. Sukces należy do kontinuum przetrwania, tak jak przetrwanie jest podstawą dla sukcesu: aby ktoś mógł przetrwać/odnieść sukces, to ktoś inny nie może tego dokonać. Podstawa takiej perspektywy zakłada zatem istnienie różnic społecznych, które kontrastują z ideami wolności i równości wszystkich ludzi – są one nie do zrealizowania. Właśnie w tym rozdźwięku między teoretyczną a przeżywaną moralnością Stivers upatruje cynicznego podłoża kultury amerykańskiej. Cyniczne jest również zredukowanie rzeczywistości do dwóch potęg: dostosowania się i technik manipulacji poddawanych procesowi reifikacji czy naturalizacji.

Powiązanie sukcesu z cechą moralną charakteru jest najbardziej odzwierciedlone w micie *Self-made man*, czyli wcielenia amerykańskiego snu „od zera do milionera” – osoby, która przez ciężką pracę i niezłomną siłę woli dokonuje awansu społecznego, zapewniając sobie bogactwo i sławę. Elementem mitu sukcesu jest wiara, że kluczem do spełnienia jest wewnętrzne nastawienie, czyli pewność siebie i przekonanie o własnym potencjale, a nie realna ocena własnych możliwości – nie wspominając o tak prozaicznych czynnikach jak talent, wiedza czy umiejętności.

Stivers wskazuje również na grupy wsparcia jako kolektywy, które koncentrują się na praktyce i życiu codziennym. Ich celem jest nauka radzenia sobie, dostosowywania się do rzeczywistości. Poprzez psychologiczne techniki radzenia sobie ze sobą samym – czyli manipulowania, zarządzania sobą – jednostka czyni pierwszy krok, by nauczyć się manipulować innymi. Lepsze nastawienie do rzeczywistości ma prowadzić do lepszej życiowej wydajności (Stivers 1994: 94-102). Dodatkowo grupa rówieśnicza funkcjonuje w teorii Stiversa jako nośnik opinii publicznej i politycznych interesów danej organizacji w polu codzienności. Grupa taka tworzy i wzmacnia zdanie opinii publicznej poprzez wcielanie schematów, gdyż przede wszystkim jest wyrazem statystycznej normalności, światopoglądu większości. Stivers twierdzi, że podstawową jej funkcją jest szkolenie członków do działania dla interesów grupy (Stievers 1994: 130). Sukces i przetrwanie zaś nie leżą w geście jednostki – zależą w dużej mierze od ochrony grupy rówieśniczej, podobnie jak czyjeś powodzenie zależy od niepowodzenia kogoś innego, co wyklucza równość.

Cyniczna moralność *Glee*

Akcja *Glee* rozgrywa się w fikcyjnym liceum William McKinley High School w Limie, w Ohio. Bohaterami są członkowie chóru szkolnego *New Directions*, któremu przewodniczy nauczyciel Will Schuester. Twórcy serialu, czyli Ryan Murphy, Brad Falchuk i Ian Brennan deklarują, że z założenia miał on być całkowicie eskapistyczny. Celem było stworzenie postmodernistycznego, familijnego musicalu, zarówno dla młodszych, jak i dorosłych.

Sposób przedstawienia postaci bazuje na stereotypach, zbitkach kulturowych i powszechnych punktach odniesienia. Mimo sporej liczby postaci, bohater jest w gruncie rzeczy zbiorowy, to archetyp osoby społecznie nieodpasowanej. Trzonem są figury startujące z pozycji wykluczenia zarówno w hierarchii liceum jak i hierarchii społecznej, której szkoła stanowi *pars pro toto*. Wśród postaci znajduje się przemądrzała Żydówka Rachel, czarnoskóra, pulchna Mercedes, zniewieściały Kurt, niepełnosprawny fizycznie Artie, wycofana Azjatka Tina. Do wymienionych bohaterów dojdą w kolejnych odcinkach nowe osoby i elementy uwierzytelniające marginalność postaci poprzez: niestandardowy model rodziny, niestandardowy model seksualności (gej Kurt, lesbijka Santana, ciężarna nastolatka Quinn) czy zakłócenia na tle psychicznym (zaburzenia obsesyjno-kompulsywne panny Pillsbury).

Do chóru przyłączają się również osoby startujące z pozycji gwiazdy, które (do momentu wstąpienia do grupy) utrzymują się na szczycie szkolnej hierarchii. Bohaterowie przekonują się jednak, że mimo przyjętej roli nie czują się w niej w pełni swobodnie i odkrywają w sobie chęć wyrażania się poprzez muzykę (Finn, Sam, Puck). Finn, sportowiec i główny nastoletni bohater męski, mówi na początku 1. odcinka: „choć jestem popularny zmagam się z takimi samymi problemami: presja społeczna, trądzik, niepełna rodzina”, co stawia go w pozycji pozostałych sfrustrowanych. Scenarzysta Ian Brennan stwierdził, że:

każdy nastolatek czuje potrzebę, pragnienie czegoś więcej, bycia usłyszonym, zauważonym. Będąc w szkole czułem się trochę nie na miejscu. Myślę, że serial działa dla ludzi w różnym wieku, gdyż to poczucie nieprzystosowania nigdy nie mija (Mastony 2009).

Grupą opozycyjną wobec chóru jest zespół cheerleaderek i drużyna sportowa, czyli *mainstreamowy* wzór tożsamości szkolnej. To ekwiwalent popularności i aprobowanej powszechnie działalności, sankcjonującej model kobiecości i męskości oraz odwołującą się do niego hierarchię uczniów w szkole amerykańskiej. Nie przypadkowo antagonistami chórzystów są sportowcy. Według Richarda Stiversa właśnie sport jest w świetle amerykańskiej kultury dziedziną sukcesu zastępczego. Sport i biznes były ze sobą zestawiane, początkowo rywalizacja sportowa miała być areną poboczną, uzupełniającą próby osiągnięcia sukcesu w świecie biznesu, jednak „sport jest bardziej »realny« dziś niż biznes podobnie jak rzeczywistość dla wielu stała się tym, co pokazuje telewizja” (Stivers 1994: 40).

Autorzy serialu przedstawiają zatem grupy wywodzące się z dwóch filarów moralności i normatywności opisywanych przez Stiversa. Jedną charakteryzuje odniesiony sukces, a drugą chęć przetrwania w szkolnej rzeczywistości. Warto mieć na uwadze, że chórzyści są piętnowani przez resztę społeczności szkolnej, zwłaszcza wymienionych drużyn, co odzwierciedla ruch ścierania się dwóch elementów systemu: by jedni mogli być u szczytu, inni muszą być na dole hierarchii społecznej. Co ciekawe, członkowie chóru traktują siebie samych jako ludzi drugiej kategorii z uwagi na przydzielone miejsce w społeczności szkolnej. Przypomina to działanie schematu interpelacji. Według Althussera:

jednostka jest interpelowana do zostania (wolnym) podmiotem po to, aby podporządkowała się dobrowolnie rozkazom Podmiotu, a zatem po to, aby (dobrowolnie) zaakceptowała swoje upodmiotowienie, a więc po to, aby „dokonała całkiem sama” gestów i aktów swego ujarznienia (Althusser 2011).

Postaci godzą się na złe traktowanie, przyjmując, że tak być musi, taki jest system kastowy w szkole, którego nie podważają. Althusser uważa, że szkoła jest głównym i najważniejszym z Ideologicznych Aparatów Państwa. Zostaje wymieniona na pierwszym miejscu z uwagi na swój czasowy zasięg i rozmach:

(...) żaden ideologiczny aparat państwowy nie dysponuje przez tyle lat posłuchem (i – chociaż ma to najmniejsze znaczenie – bezpłatnym) obowiązującym przez 5 lub 6 dni w tygodniu po 8

godzin dziennie wszystkie dzieci kapitalistycznej formacji społecznej (Althusser 2011).

Szkoła uczy zachowań uznawanych za normę, wpaja konkretne umiejętności i naucza moralności, przez co nakłania do przyjęcia i akceptacji pewnego porządku czy zgody na określony system wartości. Szkoła stanowi też przestrzeń ścierania się grup rówieśniczych, które odgrywają rolę – według Stiversa – nośnika opinii publicznej oraz wyznacznika normalności. Jeśli bohaterowie są traktowani przez szkolnych kolegów jako gorsi, to uznają to za normalny element kultury, w której funkcjonują. Wskazuje to na dwoistą, cyniczną moralność i ideologiczność, którą personifikują w wypadku *Glee* również sami uczniowie.

Śpiew funkcjonuje w *Glee* jako sposób przepracowywania problemów w wymiarze fantazji. Muzyczna i teatralna warstwa, oprócz atrakcyjności audiowizualnej, pełni rolę mitu kompensacyjnego. Todd McGowan pisze, że:

w psychoanalizie fantazja jest wyobrażonym scenariuszem, który wypełnia luki w ideologii. Innymi słowy, to sposób, w jaki pojedynczy podmiot wyobraża sobie wyjście z sytuacji niespełnienia, którego doświadcza jako członek danej struktury społecznej (McGowan 2008: 46).

Na poziomie fabularnym warstwa muzyczna zostaje wprost usankcjonowana jako wymiar fantazji. Już w 1. odcinku Finn bowiem oznajmia, że śpiew jest formą poszukiwania odpowiedzi na niespełnienie. Uczniowie chóru mają szukać piosek odzwierciedlających zadany przez nauczyciela temat. Większość z nich odnosi się bezpośrednio do losów bohaterów, ich cech osobowości czy czegoś, z czym sobie nie radzą. Tym sposobem np. ambitna, maniakalnie pragnąca sławy Rachel zaśpiewa utwory kanoniczne dla aktorek pierwszoplanowych czy *Don't Rain on My Parade* jako wyraz ukrytego strachu przed nijakością nieidola, a Puck wybierze *Having My Baby* jako formę przepracowania frustracji związanej z ukrywaniem faktu, że jest ojcem dziecka Quinn (do połowy 1. sezonu formalnie rolę ojca pełni Finn). Serial prezentuje zatem bohaterów w ramach grupy rówieśniczej, która stanowi jednocześnie grupę wsparcia, o której pisał Stivers. Uczniowie wraz z nauczycielem pomagają sobie wzajemnie w dostosowywaniu się do rzeczywistości.

Głównym marzeniem większości postaci jest zmiana statusu w ramach szkolnej hierarchii. Bohaterowie chcą być postrzegani jako osoby należące do głównego nurtu – zależy im na masowej popularności mimo świadomości, że jest ona chwilowa i nic nieznacząca w obliczu indywidualnego kryzysu bohaterów. Przykładowo Quinn straciła pozycję przez ciążę i odnalazła wsparcie w kolegach z chóru, jednak po porodzie chce za wszelką cenę zostać królową balu i marzy o koronie. Cyniczna postawa ujawnia się w tym, że pomimo zdobytego doświadczenia i wiedzy na temat mechanizmów tworzenia bezsensownej hierarchii, Quinn chce powrócić na szczyt. Mimo świadomości sytuacji opowiada się za ideologiczną maską, o której pisał Žižek. Bohaterka zdaje sobie sprawę, że jej pragnienie korony jest puste, a popularność chwilowa i dająca złudne poczucie szczęścia, ale mimo to decyduje się na walkę w konkursie. Chce uzyskać aprobatę tych samych ludzi, którzy ją odrzucili, gdy była w potrzebie. Podobnie postępują pozostali bohaterowie, którzy nie podważają ustalonej hierarchii, a jedynie pragną znaleźć się na górze. McGowan pisze, że:

[t]ym, co najbardziej rzuca się w oczy, jest konserwatywne działanie fantazji jako narzędzia odpolitycznienia rzeczywistości i akceptacji rządzącej ideologii. Taka fantazja dostarcza wyobrazonej rozkoszy, która zwykle przekonuje podmioty do akceptacji własnej nieszczęśliwej sytuacji. (...) Tym sposobem fantazja działa jako bezpośrednie i konieczne uzupełnienie ideologii. Prawo społeczne wymaga od podmiotów posłuszeństwa, a ideologia uzasadnia to posłuszeństwo, dostarcza mu racjonalnych uzasadnień (McGowan 2008: 59).

Opiekunami chóru i zespołu cheerleaderek są dorośli bohaterowie: Will Schuester i Sue Sylvester. Postać Sue Sylvester – czarnego charakteru, to przejawiony obraz poglądów głównego nurtu, autoironiczne przedstawienie ideologii. Z jej ust słyszymy wprost o niepodważalnym podziale kastowym dzielącym uczniów na popularnych i niewidocznych oraz obowiązku znalezienia sobie miejsca w tej hierarchii (zob. sezon 1., odcinek 1.). Sue widzi w Williamie i chórze zagrożenie dla swojej pozycji. Trenerka mówi do Schuestera: „znam twój plan, chcesz być mną” (sezon 1., odcinek 2.). Intrygi Sue nie są zatem tylko rozrywką silniejszego, ale wynikają z chęci przetrwania i zachowania swojego stanowiska. Schuester to rewers obrazu nauczyciela pre-

zentowanego przez Sue: oddany swoim uczniom człowiek z poczuciem misji oraz wyraziciel poglądów o równości, jedności i przyjaźni. Ścieranie się Sue Sylvester i Willa Schuestera to konflikt dwóch modeli postępowania i patrzenia na świat, odwieczna walka dobra ze złem. W schemacie ideologicznym Sue i zespół cheerleaderek odpowiadają za prezentację takich wartości moralnych jak sukces (jako posłuch i podziw innych, władza), przetrwanie, kondycja fizyczna (pośrednio zdrowie), zaś Will i chórzyści uosabiają równość, szczęście rozumiane jako dobre samopoczucie wynikające z życia w zgodzie ze sobą (również zdrowie), wsparcie, realizację celów i marzeń. Sprzeczność pojawia się jednak na poziomie samej prezentacji chóru czy domniemanym dowartościowaniu różnorodności.

Glee jest powszechnie odbierane jako serial o grupie wykluczonych i owszem, jak już wiemy, postaci naznaczone są stereotypowymi wyznacznikami odrzucenia, ale ukazane są jako jeden wspólny bohater, a serial opiera się na ścieraniu grup, zbiorowości. Taki zabieg można uznać za politykę tożsamości w sensie, w jakim termin ten rozumie Naomi Klein. W książce *No Logo* autorka opisuje, jak walka o uznanie odrębności mniejszości seksualnych i rasowych zaczęła dostarczać znakomitego materiału skojarzeniowego dla marek oraz niszowych strategii marketingowych. Nie było to wynikiem zmiany poglądów, lecz efektem ekonomicznej kalkulacji. Zamiast wymyślać różne kampanie reklamowe na różne rynki, stworzono jedną, która byłaby w stanie sprzedawać różnorodność jako taką na wszystkich rynkach jednocześnie.

Cyniczność tego przechwycenia wydaje się dość oczywista – bazuje na świadomym wykorzystaniu danego zjawiska w celu ochrony własnych interesów, które są sprzeczne z postulowanymi wartościami. Na poziomie moralności propaguje się równość praw zróżnicowanego społeczeństwa, choć w istocie celem działania nie jest emancypacja, a konserwacja ustalonego porządku przy zastosowaniu techniki służącej niegdyś do manifestowania oporu. Korporacje używały liberalnych frazesów, aby produkt prezentował się jako niezwykły, utożsamiając go z dyskryminowaną grupą (Zob. Klein 2004: 125-145).

Podobną postawę prezentują twórcy serialu *Glee*. Realizatorzy nie tworzą sytuacji, w której widz może poznać zróżnicowanie wynikające z bycia gejem, Azjatką czy osobą czarnoskórą.

Odbiorca konfrontuje się z postaciami sprowadzonymi w gruncie rzeczy do wspólnego mianownika – niepopularnych modeli do naśladowania, przedstawicieli ogólnej inności. Niepopularność zaś jest wynikiem miejsca w hierarchii, które ostatecznie można zmienić, nie burząc schematu. Zamiast wielokulturowości chóru mamy monokulturową, szeroko rozumianą inność. Liberalne hasła dotyczące równości, akceptacji, szacunku funkcjonują jako spoiwo wspólnoty, co zostaje wyrażone *explicite* przez jednego z bohaterów – „jesteśmy różni razem, każdy z nas to dziwak, ale jesteśmy dziwni razem” (sezon 1., odcinek 20.).

Równość odrzuconych jest złudą, co widać równie dobrze na poziomie fabuły. Odślanianie tej konstrukcji tym brutalniej ją potwierdza. Główni protagoniści są biali i wpasowują się w obowiązujący kanon urody. Już w odcinku pilotażowym Rachel mówi do Finna: „oczekują od nas, że będziemy parą: ty seksowny, śpiewający i ja utalentowana, piękna dziewczyna”. Z jednej strony to kpina ze schematu narracyjnego, w który bohaterka wierzy, a z drugiej to dokładnie to, co później dostaniemy. Cyniczna oryginalność i przewrotność *Glee* polega właśnie na stosowaniu tego typu zabiegów: ironicznego mrugnięcia do widza, odślonięcia pozorów, mechanizmów, schematyczności oraz potwierdzenia ich tym samym przy pozorze redukcji. Główne solo prawie zawsze przypada wspomnianej parze.

Protagoniści mężczyźni (Finn, Puck, Jessie, Sam) to przystojni, kanoniczni młodzieńcy i gwiazdy (sportu lub sceny). Dziewczyny, z którymi się spotykają i o które walczą to również te, które odpowiadają im talentem (Rachel), popularnością (Quinn) oraz urodą. Życie seksualne i prywatne pozostałych postaci (Mercedes, Artie, Tina, Kurt) przez długi czas pozostaje na drugim planie. Sytuacja zmienia się dopiero w 2. sezonie, kiedy oprócz związków heteroseksualnych ukazane są relacje homoseksualne (Kurt i Blain, częściowo Santana i Brittany), a w ramach relacji heteroseksualnych zachodzą zmiany polegające na łączeniu bohaterów nietożsamyh ze sobą – tj. bystry, niepełnosprawny Artie z głupiutką cheerleaderką Brittany, modelowy, wysportowany Puck z Zizes o niestandardowych wymiarach ciała. Jeśli jakiś bohater zgłasza sprzeciw wobec sytuacji, w której czuje się marginalizowany – tak jak robią to Mercedes i Kurt wobec polityki nieprzydzielania im piosenek solowych – to w ostateczności słyszy, że każdy jest tak samo ważny i że na sukces chóru pracu-

ją wszyscy – czyli Schuester każe im zająć swoje miejsce w hierarchii chóru, co niczym się nie różni od światopoglądu Sue. Sama trenerka również wykorzystuje tę sytuację i przechwytuje ignorowanych (zob. sezon 1., odcinek 7. oraz Hildebrand 2009) – Kurt i Mercedes będą przez pewien czas należeć do składu cheerleaderek.

Ideologiczność i cynizm fabularny odsłania się właśnie w tego typu domknięciach – pacyfikacjach prób sprzeciwu i buntu jednostki, która zawsze ostatecznie słyszy, że jej poświęcenie służy grupie, a dobro indywidualne zależy od dobra wspólnotowego. Cynizm Willa Schuestera polega na sprzeczności moralności wyznawanej i przeżywanej – nauczyciel mówi uczniom, że wszyscy są równie ważni, każdy powinien siebie szanować i doceniać, a jednocześnie konsekwentnie trzyma się hierarchicznego układu, w którym Rachel i Finn są na szczycie jako soliści. Porządku takiego pilnują również scenarzyści, o czym świadczy choćby kwestia dwunastego chórzysty. Do istnienia chóru potrzebnych jest dwanaście osób. Ostatnim członkiem grypy zostaje czarnoskóry chłopak, również sportowiec. Widz, który obejrzał wszystkie odcinki nie jest w stanie powiedzieć o nim nic więcej – nie zna jego imienia ani historii, nie pamięta, żeby kiedykolwiek śpiewał piosenkę solową. Będzie członkiem chóru do końca sezonu, nie wróci w kolejnym. Zwracam jednak na to uwagę, gdyż to pierwszy, ale nie jedyny bohater, który stanowić będzie tło dla wymienionych postaci.

Chór, którego zasadą jest to, że przyjmuje każdego i wszystkich ceni tak samo, sam jest hierarchiczny i są w nim osoby niemal przezroczyście, niesamodzielne, które funkcjonować mogą tylko jako element większej całości. Polityka chóru potwierdza tezę Stiversa o niemożliwości realizacji wartości, jaką jest równość, a promowany indywidualizm może funkcjonować jedynie w ramach wyznaczonych przez hierarchiczny kolektywizm. Dla Stiversa jest to cyniczne, dla Žižka ideologiczne:

każda ideologiczna uniwersalna idea – na przykład wolność, równość – jest „fałszywa” o tyle, o ile zawiera w sobie z konieczności specyficzny przypadek, który rozbija jej jedność, odsłania jej fałszywość (Žižek 2001: 35).

Producenci *Glee* sprzedają pozorną odmienność jako atrakcyjny produkt. Theodor Adorno i Max Horkheimer w *Przemysle kulturalnym* pisali o klasyfikacji konsumentów, grze pozorów zmienności, której jedynym celem jest triumf kapitału (Adorno, Horkheimer 1994). *Glee* nigdy nie było awangardą, ruchem, który wchłonął system. Bohaterowie serialu zostali wyprodukowani przez system jako jego pseudomargines. Ich sposób wykluczenia może istnieć tylko w ramach systemu. Dominują stosowane przemiennie klisze, efekty i oszukanie widza fałszywą obietnicą. Odbiorcę mami się sugerując mu, że wybiera indywidualizm, popiera pokrzywdzonych, podczas gdy kupuje kolejny produkt, który mu się oferuje, nowy model. Wnioski Naomi Klein dotyczące polityki tożsamości potwierdzają aktualność tez autorów szkoły frankfurckiej. Bohaterowie serialu stają się idolami, wzorcami do naśladowania, wyznaczają nowe trendy w modzie – „ubierz się na Gleeka” (Armentano 2011). Przeszają mieć cokolwiek wspólnego z odmiennością i równością, którą to ponoć propagują.

Autorom *Przemysłu kulturalnego* zarzucano zbyt pesymizm w ocenie zjawisk kulturowych i nieuwzględnianie zmian w podejściu do konsumenta, a także jego kulturotwórczej siły. Marek Krajewski nie zgadza się z perspektywą szkoły frankfurckiej i wskazuje, że kultura popularna nie zawsze produkowana jest przez przemysł, stanowi przedmiot wewnętrznie sprzeczny i zróżnicowany, polisemiczny, w który jednostka może wpisać swoje niepowtarzalne potrzeby (Krajewski 2005: 28-35). Konsumenty nie są tak bierni, jak zakładali Adorno i Horkheimer. Wiesław Godzic pisze, że telewizja to narzędzie społecznej komunikacji, które bazuje na obustronnym wytwarzaniu znaczeń. Odbiorca może przyjąć zaplanowany przez nadawcę komunikat z dobrodziejstwem inwentarza, może również odczytać go wbrew założeniom producenta (Godzic 2002: 12-19).

Badania wskazują, że semiotyka przekazu telewizyjnego kształtuje się na podstawie aberracji, rozmijania odbiorcy z intencją nadawcy, a dominującą sytuacją odbiorczą jest pozycja negocjacji znaczeń, czyli mieszanie odbiorczych rozwiązań wobec proponowanego znaczenia (Halawa 2006). Badacze postmodernizmu stawiają bardziej radykalne tezy. Według Jamesona proces dekodowania uległ urzeczowieniu – rzeczywistość i przedmiot odniesienia znikają na dobre: „samo znaczenie, czyli zna-

czony, stało się problematyczne (...) została czysta, przypadkowa gra znaczących nazywana postmodernizmem” (Jameson 2001: 99). Takim spotęgowanym brikolazem elementów znaczących jest *Glee*. Rozwiązania fabularne oraz nadawane przez bohaterów komunikaty są ze sobą sprzeczne.

Mimo zmian medium i samych badań, niezmiennie aktualna jest duża część założeń *Przemysłu kulturalnego*, jak choćby ta o elastyczności i aktywności przemysłu: „cokolwiek stawia opór, może przeżyć wyłącznie pod warunkiem, że stanie się elementem systemu.” (Adorno i Horkheimer 1994: 150). Wspomniany wcześniej Krajewski, pomimo niezgody na pesymizm frankfurtczyków, stawia tezę, która ostatecznie prowadzi do tych samych wniosków. Homogenizacja przekształciła się w specyfikację, która objęła więcej sfer życia i stała się wszechobecna. Kultura popularna wciąż jest narzędziem kontroli sprawowanej nad tymi, którzy doznają przyjemności w komercyjnych celach – „określa bowiem trajektorie, modele i reguły, dostarcza środków i narzędzi bycia podmiotem – w rezultacie zaś uprzedmiotawia” (Krajewski 2005: 84).

Žižek i McGowan pisali o konserwatywnym działaniu fantazji pełniącym rolę narzędzia odpolitycznienia rzeczywistości i akceptacji rządzącej ideologii. Warto mieć w pamięci, że *Glee* zostało umieszczone w ramówce zaraz po programie *American Idol*. W ciągu jednego wieczoru widz amerykańskiej telewizji ogląda serię przesłuchań ludzi pretendujących do zaistnienia w show biznesie, krytyczne uwagi chimerycznego jury, ostrą selekcję kandydatów, po czym serwuje mu się odprężającą komedię o ludziach, którzy mają dokładnie takie same ambicje i marzenia, są z prowincji, ale śpiewają jak na Broadwayu bajkę ku pokrzepieniu serc.

W wymiarze polityki telewizji Fox, serial *Glee* stanowi fantazję wobec pragnienia generowanego przez *American Idol*. Adorno i Horkheimer pisali o naiwnej identyfikacji widza z osobą wygraną – jednemu na milion się uda. „Ideologia kryje się w rachunku podobieństwa”, a „widzów zapewnia się oto, że wcale nie muszą być inni niż są, że im również mogłoby się powieść” (Adorno i Horkheimer 1994: 164-165). Taki komunikat wysyła *American Idol*. *Glee* stanowi jego uzupełnienie, dzięki któremu widz może się zidentyfikować z tymi utalentowanymi, pięknymi i pracowitymi ludźmi, którym mimo wszystko nie udaje się od-

nieść sukcesu, ale zyskują co innego – przyjaźń, wsparcie bliskich. Efekt jest jednak taki sam, jak ten, o którymi pisali autorzy *Przemysłu kulturalnego* – odbiorca otrzymuje znak, że wysiłki na nic się zdadzą, bo szczęście nie jest w żadnym związku z efektami pracy. Zgromadzeni przed ekranami telewizorów po wyścigu i selekcji kandydatów na gwiazdy mają się zrelaksować dzięki komediowości *Glee*. Śmiech i dobra zabawa będą neutralizować działanie władzy, sprzyjać zapomnieniu i rezygnacji (Adorno i Horkheimer 1994: 159-161). Z drugiej strony koncertujący w USA aktorzy funkcjonują w powszechnej świadomości jako *chór Glee* i tak są reklamowani, czyli ostatecznie są grupą tych, którzy wygrali – są idolami amerykańskiej kultury.

Cynizm znajduje w serialu swoje odzwierciedlenie w strukturach narracyjnych, a także uwidacznia się w polityce stosowanej przez producentów (która mimo tego zyskuje sympatię publiczności). W tej perspektywie łączy w sobie pozornie oddzielne zjawiska, zawiera się w treści samego przekazu telewizyjnego oraz realiów kultury, w której funkcjonuje. Można również kwestię ująć nieco inaczej – forma serialu wynika z realiów kultury, która jest cyniczna (podobnie jak postmodernizm w teorii Frederica Jamesona funkcjonuje jako kulturowa logika późnego kapitalizmu).

W 2011 roku *Glee* samo wytworzyło swój *reality show* *The Glee Project* rekrutujący obsadę do ról epizodycznych. Jego uczestnicy słyszą od jury (w którym *notabene* zasiada jeden ze scenarzystów serialu), że są nie dość ciekawi czy utalentowani, by wystąpić w *Glee*, czyli... zagrać przeciętnych amerykańskich nastolatków z prowincji. Serial, który miał stanowić odskocznię, eskapistyczny musical, staje się źródłem czy generatorem programu bazującego na dość opresyjnej formule konkursowej. To kwintesencja cynicznej kultury i sprzecznej moralności, która wychodząc od hasła równości, dochodzi do eliminacji.

Bibliografia:

- Adorno Theodor, Horkheimer Max, 1994, *Przemysł kulturalny*, w: *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa.
- Althusser Louis, 2011, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, „Nowa Krytyka”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279> [dostęp: 10.11.2014].

- Armentano Kathleen, 2011, *Glee fashion ideas to dress like a gleek*, „Suite 101”, <http://kathleen-armentano.suite101.com/glee-fashion-ideas-to-dress-like-a-gleek-a331628> [dostęp: 10.11.2014].
- Godzic Wiesław, 2002, *Telewizja jako kultura*, Kraków.
- Halawa Mateusz, 2006, *Życie codzienne z telewizorem*, Warszawa.
- Hilderbrand Lucas, 2009, *Stage Left: Glee and the Textual Politics of Difference*, „Flow TV”, <http://flowtv.org/2009/12/stage-left-glee-and-the-textual-politics-of-difference-lucas-hilderbrand-university-of-california-irvine/> [dostęp: 28.01.2012].
- Jameson Frederic, 2001, *Postmodernizm, czyli kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Kraków.
- Klein Naomi, 2004, *No logo*, tłum. Hanna Pustuła, Warszawa.
- Krajewski Marek, 2005, *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Mastony Colleen, 2009, *Glee Club TV series creator uses Mt. Prospect high school for inspiration*, „Chicago Tribune”, http://articles.chicagotribune.com/2009-09-08/entertainment/0909070170_1_show-choir-glee-ryan-murphy [dostęp: 27.01.2012].
- McGowan Todd, 2008, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. Kuba Mikurda, Warszawa.
- Nacher Anna, 2011, *Serial 2.0 – model do składania*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filipiak, Barbara Giza, Warszawa, s. 224-236.
- Sloterdijk Peter, 2008, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. Piotr Dehnel, Wrocław.
- Stivers Richard, 1994, *The Culture of Cynicism: American Morality in Decline*, Oxford.
- Žižek Slavoj, 2001, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław.

Iza Matusiak-Kempa

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Wartości w perspektywie futurystycznej na przykładzie serialu *Czarne lustro*

Abstrakt:

Artykuł na przykładzie brytyjskiego serialu *Czarne lustro* podejmuje analizę upadku tradycyjnych wartości humanistycznych. Główna uwaga została skupiona na wolności, która jako nadrzędna wartość dyktuje pozycję innych wartości.

Słowa kluczowe:

wartości, postmodernizm, *Czarne lustro*, serial

W 2011 roku brytyjski twórca Charlie Brooker napisał scenariusz miniserialu *Czarne lustro* (reż. Otto Bathurst, Euros Lyn). Koncepcja tematyczna serialu jest spójna z innymi produkcjami Brookera, który cywilizację zachodnią pokazuje w sytuacji przełomu i zagrożenia, jak np. w swoim poprzednim dziele *W domu zombie*. W *Czarnym lustrze* natomiast ukazuje się kryzys tradycyjnych wartości, na których oparte zostały normy etyczne Zachodu i obowiązywały do ponowoczesności. W roli katalizatora przemian obyczajowych i aksjologicznych twórcy obrazu stawiają stały i szybki postęp techniczny, powodujący, że z jednej strony człowiek ma poczucie nieograniczonych możliwości, więc też ma większe poczucie wolności, a z drugiej strony jest znudzony i pogubiony, ponieważ sam dla siebie staje się punktem odniesienia.

Celem tego szkicu jest próba przyjrzenia się pozycji i roli tradycyjnych wartości, pokazanych w perspektywie futurystycznej na przykładzie miniserialu *Czarne lustro*. Ulokowanie akcji w przyszłości ma tylko wyostrzyć kondycję moralną współczesnego człowieka, bo film daje widzowi przekonanie, że przyszłe priorytety mogą mieć charakter zmienny, relatywny i chwilowy, zaś postępowanie i decyzje ludzkie są tylko konsekwentną ewolucją dzisiejszej słabej kondycji. Serial kreśli przed widzem, jakie zagrożenia stawia przed człowiekiem kultura postmodernistyczna i stara się odpowiedzieć na uniwersalne

w istocie pytania: 1. Czy dzisiejszy człowiek jest wolny?, 2. Jakie stawia przed sobą cele?, 3. Jakimi nadrzędnymi wartościami jest zdeterminowany w sytuacji wyboru?, 4. Jakie konsekwencje płyną ze złamania tabu kulturowego?, do którego dzisiaj można zaliczyć również humanistyczne tradycyjne wartości. Każde z tych pytań można by rozwinąć w oddzielnych opracowaniach, natomiast w tym artykule uwaga zostanie skupiona głównie na problematyce wolności, od której interpretacji zależy hierarchia innych wartości. Zygmunt Bauman (2000: 8) pisze:

Wolność jednostki jest dziś wartością ponad wszystkie inne; wartością, wedle której ocenia się walor względny wszystkich innych, z założenia pomniejszych wartości, metrem, jakim się mierzy mądrość i cnotę wszelkich ponadjednostkowych zasad i ustaleń.

Wydaje się, że z takim postrzeganiem wolności zgadzają się również twórcy *Czarnego lustra*. W każdym z odcinków człowiek próbuje się wyzwolić od pewnych zasad: moralnych, obyczajowych, kulturowych, ewentualnie próbuje traktować je instrumentalnie i doraźnie. Innym problemem wartości, na który również serial zwraca uwagę, jest ich podział na wartości realizowane i deklarowane. W tym ostatnim ujęciu mogą one być również wykorzystane jako produkt na sprzedaż. Serial przekazuje, że im bardziej człowiek stara się wyzwolić od zasad, tym bardziej się zniewala i staje się nieszczęśliwy.

W dalszej części artykułu rozważania będą się koncentrować wokół antynomii wolności i innych wartości, a także próbie pokazania, jaka jest ich pozycja i rola w następujących relacjach: polityk – społeczeństwo, człowiek – media, wolność człowieka – tabu kulturowe. Serial w wyraźnie moralizatorskim tonie zabiera głos w sprawie wartości, starając się uzasadnić ich potrzebę. Tadeusz Szkotuł (2012: 13) pisze:

Od czasów Hegla wiadomo też, że kiedy owe bezrefleksyjnie przyjmowane przez większość ludzi założenia zostają uświadomione i wypowiedziane lub co więcej – zachodzi konieczność ich uzasadniania, dana epoka w dziejach kultury dobiega kresu. Sowa Minerwy przynosi przyrost samowiedzy, ale też zaświadcza, że coś się w kulturze nieodwołalnie wyczerpało, że kultura musi – jeśli chce sprostać nowym wyzwaniom – podjąć wysiłek przepracowywania swych „założycielskich” opcji aksjologicznych.

Słowa te niejako potwierdzają, że obrona dawnych wartości w serialu świadczy o ich schyłku. Ograniczone ramy artykułu pozwalają odwoływać się do trzech z sześciu odcinków, tj.: *Hymn narodowy*, *15 milionów zasług* oraz *Zaraz wracam*. Każdy z nich przedstawia wolność jednostki w innych kontekstach i wymiarach. Pierwszy odcinek serii pokazuje, jak wolność i wybory ludzkie są ograniczane przez społeczeństwo. Głównym tematem drugiego odcinka jest przede wszystkim zniewolenie człowieka przez media. Trzecia z wymienionych wyżej części podejmuje dyskusję z wolnością człowieka w relacji z absolutem i tabu kulturowym.

Pierwszym zagadnieniem, któremu warto się przyjrzeć, jest relacja polityk – społeczeństwo, która ukazana jest w 1. odcinku serii I pt. *Hymn narodowy*. Akcja oparta jest na następującym wątku: premier Wielkiej Brytanii dowiaduje się, że została porwana księżniczka Zuzanna, ulubienica mediów i celebrytka. Porywacz żąda, by premier odbył stosunek ze świnia, transmitowany przez wszystkie stacje telewizyjne. Na decyzje premiera wpływ mają doniesienia medialne i ciągle przeprowadzane sondaże. Na początku społeczeństwo wyklucza możliwość spełnienia żądań porywacza, jednak sytuacja się zmienia, gdy do stacji telewizyjnej trafia rzekomo odcięty palec księżniczki. Wówczas ankiety jednoznacznie wskazują, że premier ma spełnić wolę porywacza. Nasz bohater, jak grecki bohater tragiczny, musi wybrać albo wolność osobistą i bezwzględną obronę swej godności (co wiąże się z utratą bezpieczeństwa politycznego) albo poddać się woli swoich obywateli¹, którzy uczestnicząc w sondażach mają wielkie moce sprawcze. Podobnie jak na trybunach starożytnych stadionów bezlitośnie decydują o ludzkim losie, tyle że we współczesnych igrzyskach gladiatorem jest jedna z najważniejszych osób w państwie. Można pomyśleć, że od wieków ludzkie potrzeby się nie zmieniły, a tylko niewolnicy i panowie zamienili się miejscami. W *Hymnie narodowym* porywacz jest prowokatorem, eksperymentuje na człowieku, stawia go na arenie, wystawiając na widok zglobalizowanego świata i popychając do samouporozczenia, jednocześnie pokazuje instynkty rządzące spo-

¹ Warto zwrócić uwagę, że porywacz nie żąda ani pieniędzy, ani nie stawia żądań politycznych. Tak nakreślony temat pierwszego odcinka zapowiada, że serial interesować będzie ludzka moralność, wartości i wybory.

łeczeństwem. Należałoby się zastanowić, czy takie żądanie, jak pokazano w filmie, dzisiaj nie jest realne. Współczesny odbiorca raczej bez wahania odpowie na to pytanie twierdząco, widząc, w jaki sposób funkcjonują media oraz w jaki sposób są podawane informacje w mediach i jakie zmiany obyczajowe zaszły w ciągu kilku ostatnich dekad. Na marginesie warto wspomnieć, że sam czasownik *sprzedać się* w znaczeniu 'dobrze się zaprezentować, aby dostać to, czego się chce' już dzisiaj nie razi stylistycznie i co więcej 'umieć się sprzedać' jest cechą pożądaną, czyli wartościowaną pozytywnie.

Twórcy serialu próbują zinterpretować świat ponowoczesny w odniesieniu do tradycji aksjologicznych wielowiekowego świata nowoczesnego tworzącego bezpieczeństwo oparte na ładzie, konstytuowanym wartościami, jednakże wymagającymi ofiary z wolności osobistej².

Przemoc i przymus wyrzekania się popędów nie jawią się już ludziom jako przykra konieczność, którą trzeba przyjąć z pokorą; odbierane są raczej jako bezzasadna napaść na wolność suwerennej jednostki (Bauman 2000: 8).

W rzeczywistości ponowoczesnej, nie ma złudzeń, że moralność ludzka, definiowana wartościami tradycyjnymi, jest labilna i relatywna. Mamy do czynienia z dwoma częstymi postawami: łatwo przychodzącym przewartościowywaniem zjawisk pod wpływem doraźnych potrzeb lub uchylaniem się od wartościowania, co również człowieka uwalnia od odpowiedzialności i dystansuje wobec rzeczywistości³. Omawiany serial pokazuje sytuację jeszcze bardziej złożoną. Premier decyduje się na akt seksualny ze świnią, czyli składa ofiarę ze swej wolności osobistej, zgadza się na pogwałcenie własnych zasad w imię bezpieczeństwa, politycznej pozycji, które prawdopodobnie dawały mu jednocześnie poczucie decyzyjności, swobody i większej wolności. Podkreślić jednak należy, że ofiara premiera nie wynika z powodów utylitarnych, miłosierdzia, miłości bliźniego, czyli

²W myśli filozoficznej wolności przypisuje się nieodłączny jej komponent, czyli odpowiedzialność i przyjmowanie konsekwencji wyborów. Syntetyczne filozoficzne ujęcie rozumienia wolności na przestrzeni wieków przedstawia interesująco Bohdan Dziemidok (2013: 14-45).

³„Epoka pewników minęła bezpowrotnie, a człowiek powinien teraz nauczyć się żyć w sytuacji całkowitego braku sensu, pod znakiem tymczasowości i przemijalności” (Jan Paweł II, *Fides et ratio*, cyt. za: Życiński 2007: 13).

wartości tradycyjnych. Jego decyzje są nieustannym tworzeniem wizerunku, który ma się podobać obywatelom, a postępowanie jest odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne, które jak się okazuje, jest zapotrzebowaniem na rozrywkę.

Dwa odcinki 1. serii *Czarnego lustra*, tj. *Hymn narodowy i 15 milionów zasług* pokazują, że człowiek współczesny w niedalekiej przyszłości będzie postawiony w dwóch rolach: 1. Będzie idolem, czyli politykiem, artystą, celebrytą (granice między tymi profesjami, już zostały zatarte), 2. Wejdzie w skład publiczności. Serial pokazuje, że nie jest oczywiste, która z tych ról jest bardziej sprawcza. Wydawałoby się, że ta pierwsza, ponieważ do takiej interpretacji przyzwyczyli nas tradycyjne myślenie, że ważniejsze i bardziej wpływające na rzeczywistość jest to, co znajduje się wyżej w hierarchii społecznej.

Tymczasem, jak już wspomniano, to anonimowe sondaże determinują działanie „idoli”. Publiczność bywa kapryśna i bezwzględna, żąda igrzysk, zabawy, sensacji i ofiary, potrzebuje emocji, oceniania, litowania się i decydowania o czymś życiu. Twórcy sugerują, że dzisiaj żądania pieniędzy czy władzy są nieaktualne, niezabawne i niemedialne. *Czarne lustro* pokazuje, że w świecie bogatym, w którym wszelkie dobra materialne są łatwo dostępne, rozrywka stała się ważną, absorbującą i zajmującą sferą życia. Należy już zacząć pytać tylko o granice, do których może posunąć się człowiek w poszukiwaniu uciech. Publiczność dysponuje prawem ustanawiania faktów, kierowania realnym losem człowieka. Postawa osób rządzących jest uzależniona od słupków poparcia, jest produktem odpowiadającym na *vox populi*. W takiej interpretacji roli obywateli i władzy subtelnie porbrzmiewa filozofia Friedricha Nietzschego, mówiącego o buncie niewolników, którzy kierowani nienawiścią i zazdrością w skrytości fantazjują o zemście na klasie panów (Joas 2009: 36-57). Ludzkie instynkty dobrze definiuje bohaterka *Hymnu narodowego*, żona premiera. Zdaje sobie sprawę, że rodzina okrywana jest hańbą, a jej mąż zdradził ją ze świnią. Wypowiada takie zdanie: „Znam ludzi. Uwielbiamy poniżanie”. Postać ta, pojawiająca się w serialu epizodycznie, jest w istocie jest głosem sumienia, widzi, że nie chodzi o uwolnienie człowieka, ale o zabawę: wyzwolenie ulubienicy publiczności, „księżniczki facebooka”, maskotki, luksusowego wirtualnego gadżetu. Podkreślić tu jednak należy,

że gadżet ten jest własnością publiczności i to ona ewentualnie zadecyduje, kiedy jego los nie będzie wart żadnej interwencji.

Uwikłanie premiera w sytuację porwania i towarzyszące mu decyzje pokazują zagubienie człowieka: albo się zgodzi i zhańbi, albo odmówi i straci poparcie polityczne. Decyzje tego bohatera i ich konsekwencje dobrze obrazuje metafora labiryntu kłacza:

Przestrzeń ludzkiego rozwoju (w kulturze postmodernizmu – uzup. moje I. M.-K.), podobnie jak sam człowiek, ma również strukturę kłacza – jest skomplikowana, pozbawiona linearnej struktury, skomplikowana jak los istot skazanych na wieczne niedopełnienie. Kłacze nie ma wyraźnie ani korzenia, ani pnia; jego wyrafinowana struktura stanowi wyraźne zaprzeczenie tego, co zwykliśmy nazywać strukturą, bo jej wszystkie części wzajemnie zapętlają się bez udziału ośrodka centralnego (Życkiński 2007: 14-15).

Człowiek podejmuje jakieś działanie, które wydaje mu się najlepsze, najwygodniejsze w danej chwili, a potem stara się przejść do spraw następnych, brakuje mu pewnej ciągłości czynności, zaczyna wciąż na nowo. Znamienne wydaje się dorabianie do interpretacji faktów i dokonywanie przewartościowań. Media w rocznicę porwania i związanych z nim wydarzeń podają, że stosunek seksualny ze świnią na oczach całego narodu, a nawet świata, został uznany przez pewnego awangardowego artystę za najlepszą sztukę nowoczesną roku. Warto zaznaczyć, że z jednej opinii na temat faktów tworzy się ich oficjalną interpretację⁴. Premier zachował stanowisko, zyskał poparcie, odwiedza z małżonką szkołę, wydaje się zadowolony, jednak nie bez konsekwencji osobistych. Szczęśliwe małżeństwo okazuje się tylko produktem stworzonym na potrzeby mediów i polityki, co pokazują ostatnie sceny filmu.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że wartościami dla człowieka współczesnego jest utrzymywanie jak najdłużej bezpieczeństwa rozumianego jako wysoka pozycja społeczna. Można wnioskować, że tradycyjne wartości absolutne, których centra pojęciowe stanowią: dobro,

⁴ Jednostronne, wybiórcze traktowanie rzeczywistości i tworzenie na tej podstawie faktów jest też typowe dla kultury postmodernistycznej, w której pytanie co to jest prawda jest jednym z najważniejszych. Szerzej zob. Ożóg 2007: 46-57; Grzegorzyc 1996: 150-159.

wolność, piękno, świętość, prawda, życie, zgodność z obyczajem, nie są ostatecznym celem działań człowieka. Wymienione kategorie można by przededefiniować nawet nie na instrumentalne⁵, ale komercyjne. Serial przekonuje, że decyzje podporządkowane są dobru konkretnej jednostki, która w indywidualny, relatywny i labilny sposób postrzega to, co jest dobre, a co złe. Diagnozując kondycję ludzkich wartości, film konstatuje, że najważniejsze dla człowieka jest bycie popularnym. To w imię tej idei uwalnia się on od zasad, nie zauważając, że jednocześnie pozwala się zniewolić sile wirtualnego głosu ludu.

Drugi odcinek 1. serii pt. *15 milionów zasług* pokazuje jeszcze wyraźniej ekspansywność mediów w życiu człowieka, który jest skazany na dwie role życiowe: może być albo gwiazdą, albo publicznością. Nachalne programy telewizyjne wzmacniają i uwalniają w odbiorcach agresję i podtrzymują potrzebę rozrywki kosztem drugiego człowieka. Władza mediów nad człowiekiem jest coraz większa, coraz bardziej wystudiowana i nieuchwytna. Pokazuje się programy, które tylko pogłębiają niewrażliwość widzów, budzą najbardziej prymitywne instynkty. Według Noama Chomsky'ego podtrzymywanie ignorancji społeczeństwa jest jednym z dziesięciu najpopularniejszych sposobów manipulowania nim⁶. Te programy, które pokazuje się w 2. odcinku *Czarnego lustra* zamykają się w następującym kręgu: reality show, talent show oraz programy erotyczne. Ten odcinek serii ponownie dobitnie dowodzi, że ludzkie potrzeby duchowe próbuje się zredukować do taniej rozrywki. Bohaterowie żyją, ma się wrażenie, w jakimś zamknięciu i wciąż pedałują na rowerach stacjonarnych, by zarobić na oglądanie telewizji lub wystąpienie w niej (gdy zgromadzi się przynajmniej 15 milionów). Wszyscy są poubierani na szaro. Właśnie to zamknięcie i szarość

⁵ Wartości instrumentalne rozumie się jako wartości służące osiągnięciu wartości absolutnych zob. Puzynina 1992.

⁶ Dziesięć najpopularniejszych sposobów manipulowania społeczeństwem podaje Noam Chomsky: 1. Odwróć uwagę; 2. Stwórz problem, po czym zaproponuj rozwiązanie; 3. Stopnij zmiany; 4. Odwlekaj zmiany; 5. Mów do społeczeństwa jak do małego dziecka; 6. Skup się na emocjach, a nie na refleksji; 7. Utrzymaj społeczeństwo w ignorancji i przeciętności; 8. Utwierdź społeczeństwo w przekonaniu, że dobrze jest być przeciętnym; 9. Zamień bunt w poczucie winy; 10. Poznaj ludzi lepiej niż oni sami siebie. Zob. szerzej: <http://manager.nf.pl/dziesiec-sposobow-manipulowania-społeczenstwem-wg-noama-chomskiego,2,43498,10> [dostęp: 23.10.2014].

barw pedałujących osób są sugestywnymi metaforami unifikacji i osaczenia przez głupotę, rutynę, marazm. Ludzie są wszyscy razem, ale jednocześnie są samotni. Towarzyszem człowieka jest tylko jakiś narzucony program. Odcinek *15 milionów zasług* pokazuje nie tylko zniewolenie psychiczne, ale też fizyczne, bo telewizja sama się włącza i trudno ją wyłączyć. Ponieważ człowiek nie myśli, to pozwala skomercjalizować swój talent i ideały, staje się tylko jednym z wielu ingredientów do wytworzenia medialnej papki. Życie ludzkie przenosi się do świata wirtualnego i jest zdeterminowane rodzajem informacji i agresywną retoryką mediów.

Czarne lustro na nowo odwołuje się do mitu o zakazanym drzewie i wygnaniu pierwszych ludzi z raju i raz jeszcze pokazuje psychologię grzechu: pokusa → racjonalizacja zamiarów → złamanie zasady → chwilowe poczucie szczęścia → poczucie osamotnienia → żal z powodu złamania zakazu. Na tym ostatnim ogniwie serial się zatrzymuje najdłużej, ponieważ w żadnym z odcinków nie ma istoty, która by przebaczyła, przynosząc człowiekowi ulgę, dała nadzieję. W serialu wszyscy bohaterowie właściwie są przegrani. Człowiek, decydując się na własną drogę i wolność we własnym rozumieniu, musi ponosić konsekwencje swych wyborów. Na pytanie, czy jest on w stanie udźwignąć swoją jednostkową wolność i być szczęśliwym, serial odpowiada przecząco. Nawet jeżeli zaneguje się wartości i uzna się, że wszystko jest do zaakceptowania, to szczęścia nie pozwala osiągnąć pamięć o utraconym ładzie i bezpieczeństwie budowanym na wartościach. Człowiek łamiący tradycyjny kodeks etyczny zaczyna się gubić. Z jednej strony tłumaczy sobie, że zadziałał racjonalnie, z drugiej strony jednak czuje się zagubiony. Serial pokazuje, że jeżeli nawet protagonista potrafi sobie zracjonalizować „grzech”, to znajdzie się ktoś, kto mu wypomni nieczystość. Sytuacja głównego bohatera *Hymnu narodowego* okazuje się stara jak świat i zasady. Czarnym lustrem bohatera pierwszego odcinka jest jego żona, która oddaliła się od niego, nie pozwalając mu zapomnieć, że ciąży nad nim(i) hańba.

Jeszcze wyraźniej konsekwencje złamania tabu kulturowego pokazuje odcinek pt. *Zaraz wracam*, rozpoczynający 2. sezon. Ta część *Czarnego lustra* próbuje dyskusji na temat śmiertelności i być może jest głosem w sprawie klonowania. Wątek główny koncentruje się wokół młodej kobiety, której mąż ginie

w wypadku samochodowym. Możliwości techniczne pozwalają jej najpierw prowadzić rozmowy z małżonkiem przez telefon. Potem okazuje się, że można też odtworzyć ciało zmarłego i jego zachowania. Ponownie mamy do czynienia ze studium grzechu. Żal po śmierci męża powoduje poddanie się pokusie usłyszenia go, potem zobaczenia i w końcu – dotknięcia go i życia z nim. Okazuje się, że mimo niezwykłych możliwości technicznych, nie można odtworzyć człowieka w pełni z jego duchowością, cielesności i zmiennością. Człowiek nie jest w stanie wykraść Bogu tajemnicy stwarzania życia i panowania nad śmiertelnością. Bohaterka *Zaraz wracam* w końcu znienawidziła swój wytwór i musiała go ukrywać latami na strychu, pamiętając wciąż, że on tam jest. Technika ułatwiająca życie człowiekowi jest zarazem jego przekleństwem, dając złudzenia, że można wszystko, zacierając granice między przeszłością i teraźniejszością, nie pozwalając na zapominanie, przeżywanie żałoby i naturalne uwalnianie się od cierpienia. Człowiek może sobie tylko stworzyć poczucie nieśmiertelności, a nie samą nieśmiertelność, zatem jego dążenia prowadzą tylko do pewnej symulacji rzeczywistości. Wiedza i największe w historii cywilizacji możliwości techniczne stają się paradoksalnie źródłem cierpienia, dając złudne przeswiadczenie o nieograniczonych możliwościach ludzkich.

Twórcy filmu, kreśląc czarną perspektywę dla człowieka i jego priorytetów, osadzają fabułę filmu w kontekstach psychologicznych. Pokazują, jak człowiek odnajdzie się, lub nie odnajdzie w świecie, w którym jest przyzwolenie na ekshibicjonizm, a sferę *sacrum* ustala się autonomicznie, w którym wartości są dopóty wartościami, dopóty nie ma potrzeby ich przedefiniowania lub zanegowania. Dzisiejsze życie, nastawione na doraźność i pragmatyzm, nie uwzględnia dalekich perspektyw, które uzasadniać mogło istnienie tabu. Dlatego neguje się jego potrzebę i w konsekwencji wyrzuca z kanonu zasad.

Można przypuszczać, że zamysłem twórców serialu jest ostrzeżenie przed relatywizacją wartości popychającą człowieka do labiryntu kłacza, z której nie można wyjść, korzystając z racjonalnych rozwiązań⁷. Dobro i zło dzisiaj są relatywizowane,

⁷ Metafora/teoria labiryntu doskonale pokazuje kondycję moralną i poznawczą ludzi poszczególnych epok. Labirynt kłacza oddaje stan współczesnego człowieka, który nie jest w stanie dotrzeć do celu, ponieważ sam cel jest niewyraźny, wątpliwy, niepewny, labilny. Człowiek minionych epok, od śre-

niekiedy nie pozwalają się odróżnić. Serial pyta, czy człowiek jest w stanie udźwignąć swą indywidualną wolność, czy może bez zewnętrznego drogowskazu, decydując się na bezdroża, będąc swym jedynym punktem odniesienia, być szczęśliwym.

Czarnemu lustru zarzuca się zbytnie moralizatorstwo. Rzeczywiście trudno nie zgodzić się z tym stanowiskiem, ponieważ serial mówi językiem dosadnym, posługuje się hiperbolą, a konsekwencje ludzkich decyzji zawsze prowadzą do osamotnienia. Świat przedstawiony jest pesymistycznie, a człowiek jednostronnie jako stworzenie słabe, podatne na manipulację i żądne rozrywki. Dydaktyczny ton serialu wynika również z podjęcia się obrony tradycyjnych wartości humanistycznych, które współcześnie przechodzą do sfery tabu. Józef Życiński (2007: 17) pisze:

Czesław Miłosz wspominał, że gdy w 1968 r. podczas publicznych dyskusji w Berkley użyło się terminu *value*, z góry należało liczyć się z tym, że się zostanie uznanym za faszystę. Wzorcowy, wyzwolony Amerykanin miał wówczas być nihilistą lub - przynajmniej w ramach politycznej poprawności - unikał dyskusji o wartościach.

Dawne wartości humanistyczne z ich porządkiem i taksonomią pobrzmiwać zaczynają staroświecko, a łatwo przechodzi się do deifikacji niewiedzy i niepewności.

Bibliografia:

- Bauman Zygmunt, 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa.
- Bauman Zygmunt 2008, *Bauman o popkulturze*, Warszawa.
- Dziemidok Bohdan, 2013, *Teoretyczne i praktyczne kłopoty z wartościami i wartościowaniem. Szkice z aksjologii stosowanej*, Gdańsk.
- Joas Hans, 2009, *Powstawanie wartości jako genealogia moralności*, w: tegoż, *Powstawanie wartości*, Warszawa, s. 36-57.
- Grzegorzczak Andrzej, 1996, *Postmodernizm przeciwko prawdzie*, „Ethos” nr 33-34, s. 150-159.
- Ostasz Lech, 2009, *Czym są wartości, Zarys aksjologii*, Olsztyn.

dniowiecza aż do ponowoczesności, miał cel i cel ten mógł być osiągnięty – należało tylko znaleźć regułę, według której się metodycznie postępowało, szerzej zob. Santarcangeli: 1982.

- Ożóg Kazimierz, *O prymacie wolności nad prawdą – wartościowanie w dobie postmodernistycznej*, w: *Człowiek wobec wyzwań współczesności. Upadek wartości czy walka o wartość?*, red. Jan Mazur, Agata Małycka, Katarzyna Sobstyl, Lublin, s. 46-57.
- Pawelec Radosław, 2013, *Ciemne zwierciadło. Semantyka antywartości*, Warszawa.
- Puzynina Jadwiga, 1992, *Język wartości*, Warszawa.
- Puzynina Jadwiga, 1997, *Słowo – wartość – kultura*, Lublin.
- Santarcangeli Paolo, 1982, *Księga labiryntu*, Warszawa.
- Szkotuł Tadeusz, 2012, *Aksjologiczny wymiar dyskursu o kondycji kultury współczesnej*, w: *O wartościach i wartościowaniu. Historia – Literatura – Edukacja*, red. Małgorzata Karwatowska, Adam Siwiec, Lublin, s. 11-24.
- Życiński Józef, 2007, *Formacja do wartości humanistycznych w kulturze postmoderny*, w: *Człowiek wobec wyzwań współczesności. Upadek wartości czy walka o wartość?*, red. Jan Mazur, Agata Małycka, Katarzyna Sobstyl, Lublin, s. 13-24.

Elżbieta Rokosz-Piejko

Uniwersytet Rzeszowski

Znacie? To obejrzyjcie. Rzecz o brytyjskich serialowych adaptacjach powieści mniej lub bardziej klasycznych

Abstrakt:

Przedmiotem niniejszego artykułu jest brytyjski serial klasyczny, czyli adaptacje tekstów literackich o uznanej wartości do formy serialu telewizyjnego. W artykule przedstawiono skróconą historię tego gatunku, ze zwróceniem uwagi na produkcje o charakterze przełomowym: *Sagę rodu Forsythe'ów* (1967), *Znowu w Brideshead* (1981) czy też *Dumę i uprzedzenie* (1995) oraz omówiono przykłady seriali tego typu z ostatniej dekady, wskazując na sposób, w jaki BBC podejmuje próby odświeżenia gatunku: *Samotnia* (2005), *Z pamiętnika położnej* (2012-2014). Artykuł jest próbą zarówno charakterystyki gatunku, jak i znalezienia odpowiedzi na pytanie o jego znaczenie kulturowe.

Słowa kluczowe:

serial klasyczny, adaptacja, film kostiumowy, telewizja brytyjska, literatura brytyjska

Telewizja brytyjska ma swoje niepodrabialne „stylowe” produkty – tzw. seriale klasyczne. Są to produkcje kostiumowe będące adaptacjami powieści, których autorzy najczęściej zaklasyfikowani już zostali jako klasycy (choć sama definicja „klasyka” nie jest w tym kontekście do końca jasno określona). Istnieje pewna grupa tekstów, najczęściej powieści dziewiętnastowiecznych, które dla potrzeb telewizji (zarówno BBC, jak i Granady) systematycznie poddawane są kolejnym serialowym adaptacjom, choć od czasu do czasu pojawiają się też próby odświeżenia gatunku poprzez adaptację mniej znanego tekstu któregoś z klasyków lub poprzez sięgnięcie po tekst autora o nieugruntowanej jeszcze reputacji. W niniejszym artykule chciałabym nakreślić

po krótko historię gatunku, jakim jest serial klasyczny¹, odnieść się do zmian w nim zachodzących oraz poddać refleksji współczesną atrakcyjność tego typu produkcji.

Co do początków gatunku, jakim jest obecnie brytyjski serial klasyczny, naukowcy zajmujący się tematem są zgodni i dopatrują się ich w wieku XIX, kiedy popularne stało się publikowanie powieści w odcinkach, ukazujących się w ogólnie dostępnych periodykach. W ten sposób publikowała większość dziewiętnastowiecznych pisarzy angielskich, z Karolem Dickensem na czele, a głównym powodem takich praktyk były względy ekonomiczne i chęć dotarcia do jak największej liczby czytelników. Publikacja w odcinkach powodowała, że teksty odbierano nieco podobnie jak obecnie seriale telewizyjne: czytelnicy wyczekiwali z niecierpliwością na następne części, a treść danego odcinka stanowiła pożywkę zarówno dla wyobraźni, jak i dla rozmów towarzyskich. Po zakończeniu publikacji w formie odcinkowej, powieść ostatecznie ukazywała się w wydaniu książkowym, co w jakimś stopniu przypomina ukazywanie się obecnie całego serialu w formie DVD po zakończeniu jego emisji.

Początek XX wieku przyniósł ze sobą nowe medium – radio, które w Wielkiej Brytanii zmonopolizowane zostało przez korporację BBC. Medium to, opierające się jednak na słowie, od samego początku zaczęło przysposabiać sobie literaturę: powieści początkowo w nim czytano, a później pojawiły się ich dramatyzacje. I tak zaznajamianie szerokiej publiczności z literackimi klasykami stało się częścią misji BBC, która w latach 20. i 30., gdy korporacją tą zawiadywał John Reith, została sformułowana iście oświeceniowo jako polegająca na informowaniu, edukowaniu oraz dostarczaniu rozrywki słuchaczom. W rozumieniu BBC dobra literatura potrafi wszystkie te trzy cele spełnić, a serial klasyczny pozostaje do dziś stałym punktem programu radiowego BBC Radio 4.

Telewizja pojawiła się w Wielkiej Brytanii w 1936 roku, ale wojna przerwała jej funkcjonowanie, które wznowione zostało dopiero w roku 1946. O szerokim odbiorze programów telewizyjnych można mówić dopiero w połowie lat 50., gdyż po-

¹ O serialu klasycznym jako gatunku piszą m.in. Robert Giddings i Keith Selby (2001), Sarah Cardwell (2002) i Christine Geraghty (2012). Z tych dzieł pochodzą informacje w dalszej części artykułu (uwaga redakcji).

czątkowo grono odbiorców ograniczało się do zamożnej klasy średniej i do takich osób adresowany był program. Do 1958 roku, w którym to pojawiła się możliwość nagrywania audycji telewizyjnych na taśmach wideo, wszystkie programy, w tym adaptacje tekstów literackich, nadawane były na żywo ze studia. Wprowadzenie kamer wideo dało możliwość edytowania, a produkcje stały się dłuższe. Jednak wciąż odbiorniki telewizyjne były niewielkich rozmiarów, obraz był słabej jakości, a więc program musiał opierać się przede wszystkim na słowie. W takiej telewizyjnej rzeczywistości dobrze odnalazły się produkcje serialowe na kanwie powieści klasycznej, które pojawiły się już w roku 1951². Format tego serialu wypracowany we wczesnych adaptacjach telewizyjnych pozostał w zasadzie niezmienny do lat 80. XX wieku i charakteryzował się następującymi cechami:

- poleganiem na słowie jako najważniejszym elemencie przekazu – dźwięk był lepszej jakości niż obraz, a tekst źródłowy miał już uznaną wartość artystyczną i znaczenie kulturowe;
- statycznością ujęć – zdjęcia robione były w studiu, a ciężkie kamery ograniczały możliwości dynamicznej nimi pracy; w produkcjach tego typu aktorzy albo siedzieli, albo stali, wygłaszając swoje kwestie (co w zasadzie nie odbiega bardzo od przyjętego formatu oper mydlanych);
- zatrudnianiem aktorów o doskonałym warsztacie i znakomitej dykcji, co powiązane było z naciskiem kładzionym na znaczenie słowa;
- jak najwierniejszym oddaniu fabuły tekstu źródłowego, z zachowaniem jak największej części dialogów i wątków pobocznych, które stało się możliwe z chwilą, gdy technologia pozwoliła na dłuższe produkcje.

Jako że widownia serialu klasycznego oczekiwała wierności tekstowi źródłowemu, którego znajomość była częścią pamięci kulturowej, powstawały w ramach tego gatunku niejako ilustrowane wersje znanych powieści, w których nikt nie oczekiwał rewolucji na poziomie fabularnym czy estetycznym³. Co

² Pierwszym serialem skierowanym do dorosłego widza jest adaptacja powieści Anthony'ego Trollope'a *The Warden* (1951).

³ Robert Giddings i Keith Selby w swojej publikacji z 2001 roku pt. *The Classic Serial on Television and Radio* opisującej historię gatunku nalegają na stosowanie określenia „dramatyzacja”, a nie „adaptacja” w stosunku do serialu

ciekawe, bardzo szybko wyodrębniła się pewna grupa adaptacyjnych „ulubieńców”, czyli autorów, których teksty poddawane były co kilka lat kolejnym adaptacjom. Niekwestionowanym królem w tym względzie został Karol Dickens, a grupa „uprzywilejowanych” autorów obejmowała również Jane Austen, George Eliot, Charlotte i Emily Brontë oraz Anthony’ego Trollope’a.

Popularność powieści Dickensa wśród telewizyjnych adaptacji próbowano wytłumaczyć wielokrotnie na różne sposoby. Jako jeden z powodów podawany jest fakt, iż oryginalnie powieści tego autora pojawiały się w formie odcinkowej, czyli konstrukcja ich fabuły wydaje się być już w dużym stopniu przystosowana do odbioru w częściach. Dickens opowiada skomplikowane i zazwyczaj bardzo długie historie w taki sposób, by nie mylić czytelnika, a postaci, które tworzy są barwne i wyraziste, co również w serialu ma duże znaczenie, ułatwiając identyfikację bohaterów, a zwłaszcza postaci drugoplanowych, przy oglądaniu odcinków historii w pewnych odstępach czasowych. Nie bez znaczenia też jest fakt, że Dickens należy do ulubionych pisarzy na rodzimym gruncie, a jego powieści adresowane są do szerokiego spektrum odbiorców, co automatycznie poszerza grono potencjalnych widzów serialu.

Wspomniana powyżej wierność serialu klasycznego oryginałowi literackiemu była – i jest w dalszym ciągu – postrzegana przez jego twórców jako ich obowiązek, albowiem wychodzą oni z założenia, że jakiś – mniejszy lub większy – procent widzów nigdy tekstu źródłowego nie przeczyta i znajomość danego klasyka będzie rezultatem tego, co zobaczy. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że znaczna część widzów tak czy inaczej nie sięgnęłaby po klasyków zaadaptowanych do formy serialu i wyłącznie dzięki tego typu produkcji telewizyjnej pozna fabułę tekstu źródłowego, postaci, czy też kontekst historyczny. Innymi słowy, seriale te od początku swego istnienia mają wymierną wartość edukacyjną, nawet jeśli upraszczają literacki pierwowzór czy też dokonują przesunięcia znaczeniowego.

W historii serialu klasycznego pewien przełom nastąpił w roku 1967, gdy mało jeszcze popularny kanał BBC2 rozpoczął emisję 26-odcinkowej adaptacji dwóch trylogii Johna Gals-

klasycznego w jego wczesnym okresie ze względu na minimalne zabiegi adaptacyjne przeprowadzane w trakcie produkcji.

worthy'ego pod tytułem *Saga rodu Forsythe'ów*. Jest to serial nie-spotykane długi (nadawanie trwało pół roku) i drogi w produkcji, a do tego jest adaptacją tekstów napisanych w latach 20., czyli w przeszłości niezbyt odległej, przez nieco już w latach 60. zapomnianego laureata nagrody Nobla. Jest to serial odważniejszy tematycznie niż wcześniejsze produkcje, dotyczący m.in. tematu zupełnie nowego dla serialu klasycznego, a mianowicie gwałtu w małżeństwie. Produkcja stała się nie tylko wielkim wydarzeniem w Wielkiej Brytanii, ale ku zaskoczeniu wszystkich zyskała ogromną popularność za granicą, otwierając rynek zarówno amerykański, jak i europejski na brytyjskie programy telewizyjne tego rodzaju.

Saga rodu Forsythe'ów była ostatnim czarno-białym serialem klasycznym, gdyż z końcem 1968 roku pojawiła się telewizja kolorowa, co podniosło wartość estetyczną produkcji kostiumowych, w przypadku których uroda wnętrza i dopracowane kostiumy stały się kolejnym atutem. Z produkcji, które powstają w następnych latach i odnoszą sukces także za granicą, w tym w Polsce, warto wymienić choćby seriale *Ja, Klaudiusz* (BBC2, 1970) i *Saga rodu Palliserów* (1974). W tym okresie zaczęły też powstawać produkcje oparte na powieściach Thomasa Hardy'ego, jakby dopiero wtedy telewizja uznała, że publiczność gotowa jest na tak poważne tematy, jakie podejmuje ten autor. Warto zaznaczyć, że choć większość nowych seriali klasycznych powstawała wciąż dla BBC, to od 1954 roku na rynku istnieje już kanał ITV należący do Granady, prywatnego nadawcy, dla którego również powstają seriale kostiumowe oparte na tekstach literackich o uznanej wartości.

Lata 80. okazały się trudnym okresem dla BBC z różnych ekonomiczno-politycznych względów, a do tego Granada zdeklasowała wszelkie wcześniejsze seriale tej korporacji, wypuszczając na rynek najpierw *Znowu w Brideshead* (1981), a potem rozgrywający się w Indiach *Klejnot w koronie* (1984). Oba seriale to adaptacje, ale autorów tekstów źródłowych nie uznawano do czasu produkcji za „klasyków”⁴. Same seriale za to utrzymane są w przyjętej stylistyce, tzn. zachowana jest maksymalna wierność

⁴ Jednym z kryteriów pozwalających na używanie określenia „klasyk” wobec danego autora może być fakt umieszczenia jego tekstu/tekstów w katalogu „Classics” wydawnictwa Penguin. Ani Evelyn Waugh, ani Paul Scott nie byli w nim umieszczeni w latach 80., Paul Scott nie znalazł się w nim do tej pory.

fabule i słowu, a aktorzy mają doświadczenie teatralne. Jednak seriale te wnoszą do gatunku nową jakość w związku z tym, że są w całości nakręcone na taśmie filmowej i w większości nagrywane w autentycznych lokalizacjach, nie w studiu. Pierwsza z wymienionych produkcji wprowadza również długie ujęcia krajobrazu i miejsc zabytkowych, ilustrowane nostalgiczną muzyką, które staną się w następnej dekadzie kolejną cechą charakterystyczną dla tego typu adaptacji.

Serial klasyczny zyskuje sobie opinię produktu telewizyjnego wysokiej jakości⁵, a na tę jakość składa się kilka elementów, które w roku 1990 Charlotte Brundson (1990: 85) w dość krytycznym artykule na ten temat, określa jako: wykorzystanie tekstu literackiego o uznanej wartości, zatrudnienie najlepszych brytyjskich aktorów, zainwestowanie dużej ilości pieniędzy oraz przedstawianie albo stylu życia klas wyższych, albo „egzotycznej” biedy, charakterystycznej dla ekranizacji powieści Dickensa. Oskarżenie o upiększanie przeszłości i zawężanie przedstawianego społeczeństwa li tylko do klasy wyższej pozostanie z serialem klasycznym do dziś, i nawiązę do tej kwestii jeszcze w dalszej części tego artykułu.

BBC powraca w połowie lat 90. trzema produkcjami, które zapoczątkowały prawdziwą modę na serial klasyczny, mianowicie *Miasteczko Middlemarch* (1994) będące adaptacją powieści George Eliot, oraz dwie adaptacje tekstów Jane Austen: *Perswazje* i kultowa obecnie *Duma i uprzedzenie*, obie wyemitowane w 1995 roku. Co ważne, scenarzystą wszystkich trzech seriali jest Andrew Davis, który z czasem został okrzyknięty „królem adaptacji”, niemal monopolizując rynek tego rodzaju produkcji telewizyjnych w latach 90. oraz w dekadzie następnej.

Trzy wymienione powyżej adaptacje, a zwłaszcza ostatnia z nich, stały się nowym i do chwili obecnej wciąż najbardziej rozpoznawalnym wzorem gatunku. W dalszym ciągu, zgodnie z przyjętym formatem, mamy w tych ekranizacjach zachowaną wierność tekstowi literackiemu: zarówno w fabule, jak i w dialo-

⁵ Angielskie określenie używane w tym kontekście to „quality television”. W publikacjach tłumaczonych na język polski pojawia się też określenie „telewizja jakościowa” – patrz: „Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu” autorstwa Sarah Cardwell w tłumaczeniu Dariusza Kuźmy w tomie *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia* (2011), red. M. Filiciak, G. Ptaszek i T. Bielak.

gach. Idąc za przykładem *Znowu w Brideshead*, całość filmowana jest w autentycznych wnętrzach, a uroda krajobrazu i posiadłości zamożnych bohaterów są eksponowane do tego stopnia, że lokalizacje wykorzystane w serialach stają się z czasem miejscami pielgrzymek zagorzałych fanów. Dbłość o estetykę wnętrz i o zgodność rekwizytów z epoką to kolejny element charakterystyczny dla tego typu seriali, powiązany w dużym stopniu z oczekiwaniami widowni rozsmakowanej w oglądaniu pięknych wnętrz w filmach kostiumowych cieszących się popularnością w latach 80. i 90., jak choćby w sztandarowych produkcjach Merchant-Ivory, takich jak *Pokój z widokiem* (1985), *Maurycy* (1987) czy *Powrót do Howards End* (1992).

Ekranizacja *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku stała się przełomowa nie tylko ze względu na wykorzystanie autentycznych lokalizacji i wnętrz, czy też atrakcyjne pokazanie angielskiego krajobrazu. Otóż Davis pozwolił sobie w tej adaptacji na pewną dowolność, która nie tylko nie oburzyła fanów Jane Austen, ale zyskała jej rzesze nowych wielbicieli, a zwłaszcza wielbicielek. Scenariusz wprowadza drobne zmiany, które powodują, że opowieść staje się bardziej dynamiczna, a bohaterowie bliżsi widzowi (zwłaszcza płci żeńskiej) z lat 90. Po pierwsze, dialogi prowadzone są bardzo często w ruchu, bohaterowie przemieszczają się znacznie więcej, niż sugeruje tekst powieści; tę dynamikę twórcy serialu wprowadzają już sceną otwierającą pierwszy odcinek, w której widzimy Darcy'ego i Bingley'a galopujących konno. Po drugie, Davis „uczłowiecza” Darcy'ego, który w powieści Austen widziany jest tylko oczami bohaterki, a w serialu pojawia się też w scenach, w których Lizzy jest nieobecna i które mówią nam więcej o jego emocjach. W ekranizacji Darcy zyskuje wymiar seksualny – oczywistym przykładem to ilustrującym jest scena przedstawiająca bohatera w mokrej koszuli, w niezbyt wygodnej dla niego konfrontacji z panną Bennet. Nie jest to jedyne tego typu ujęcie – widzimy również Darcy'ego wychodzącego z wanny oraz wyładowującego swoją frustrację na lekcjach szermierki. Wszystkie te sceny są dodane przez Davisa i przesuwają nieco centrum zainteresowania odbiorcy z Lizzy na pana Darcy'ego właśnie⁶. Czegoś podobnego Davis

⁶ Ciekawe opracowanie tematu adaptacji *Dumy i uprzedzenia* przedstawia Deborah Cartmell (2010), a publikacja Sue Birtwistle i Susie Conklin *The Ma-*

dokonał już wcześniej w adaptacji *Miasteczka Middlemarch*, gdzie zrównoważył wątki Dorothei i doktora Lydgate'a, dając temu drugiemu większą szansę na zyskanie sympatii widza i podobnie jak w przypadku Darcy'ego nawiązując do jego seksualności. Innymi słowy, Davis pozwala sobie – a ta tendencja utrzymuje się w jego scenariuszach do dziś – na znacznie więcej interpretacji, niż tradycyjnie oczekiwano od adaptacji powieści klasycznej do formy serialu telewizyjnego⁷.

Po sukcesie *Dumy i uprzedzenia* Davis stworzył scenariusze do kolejnych seriali klasycznych, zarówno dla BBC jak i dla ITV, a ich liczba mówi sama za siebie. Są to: *Emma* (ITV 1996), *Moll Flanders* (ITV 1996), *Targowisko próżności* (BBC 1998), *Żony i córki* (BBC 1999), *Daniel Deronda* (BBC 2002), *Samotnia* (2005), *Opactwo Northanger* (ITV 2007), *Pokój z widokiem* (ITV 2007), *Rozsądna i romantyczna* (BBC 2008) i *Mała Dorrit* (BBC 2008). Poza adaptacjami wspomnianego wyżej scenarzysty, w tym okresie pojawia się jeszcze kilka innych produkcji tego typu, które odnoszą sukces komercyjny, zwłaszcza na rynku krajowym, a są to m.in. *Północ Południe* (BBC 2004) i *Cranford* (2007) na podstawie tekstów Elizabeth Gaskell, *Jane Eyre* (BBC 2006), czy *Tess D'Urbervilles*⁸ (BBC 2008).

Po „złotym wieku” w latach 90., w kolejnej dekadzie popularność serialu klasycznego słabnie⁹, zwłaszcza wobec pojawienia się na rynku amerykańskim tzw. seriali nowej generacji. Jednak BBC podejmuje próby odświeżenia gatunku, a ciekawy tego przykład stanowi kolejna adaptacja powieści Dickensa, *Sa-*

king of Pride and Prejudice (1995) stanowi cenne źródło informacji na temat serialu BBC z 1995 roku.

⁷ Zabiegi uwspółcześniające postacie literackie, czy też pozwalające sobie na ich pewną współczesną interpretację, pojawiają się też w kinowych filmach kostiumowych wyprodukowanych w tym samym okresie, np. w *Portrecie damy* (1996) Jane Campion czy mocno krytykowanym *Mansfield Park* (1999) Patricii Rozemy.

⁸ Polskie wydanie tego serialu ma taki właśnie, dziwnie spolszczony, tytuł. Tytuł wersji anglojęzycznej to *Tess of the D'Urbervilles*, tak jak powieści, a polskie tłumaczenie tytułu powieści to *Tessa d'Urberville*.

⁹ Na polskim rynku telewizyjnym przestaje praktycznie istnieć, schodząc albo do raczej niszowych kanałów oferowanych przez telewizję kablową, takich jak TVN Style czy BBC Entertainment, albo pojawiając się w nad wyraz niszowym czasie emisji, np. o 6.00 rano w soboty, jak to miało miejsce na TVP2 na początku XXI wieku.

motnia (2005). W tym przypadku mamy do czynienia z tekstem będącym kwintesencją tego, co można uznać za powieść klasyczną, natomiast sam sposób jej zaadaptowania jest inny, niż we wcześniejszych produkcjach. Serial składa się z 14 półgodzinnych odcinków i jednego podwójnej długości, a jego pierwsza emisja ma miejsce bezpośrednio po *Eastenders*, czyli jednej z najstarszych angielskich oper mydlanych. I co ciekawe, *Samotnia* przed swoją pierwszą emisją reklamowana była jako dziewiętnastowieczna opera mydlana właśnie, z czego wynika podział fabuły na odcinki o długości charakterystycznej dla opery mydlanej, nie dla serialu klasycznego¹⁰. Ten zabieg marketingowy rozpętał rzecz jasna dyskusję na temat tego, na ile ustawienie powieści Dickensa w takim kontekście ma rzeczywiste uzasadnienie. Zwolennicy argumentowali, że adresaci powieści stanowili swego rodzaju dziewiętnastowieczny odpowiednik współczesnej widowni oper mydlanych, a forma publikacji w odcinkach stwarzała podobny kontekst odbioru, o czym wspominałam na początku tego artykułu. Warto jeszcze zauważyć, że reklama tego serialu jako kostiumowej opery mydlanej nie była jedynym *novum* przy tej produkcji. Zastosowano w niej także szereg nowatorskich rozwiązań wizualnych, odcinając się od tzw. estetyki „dziedzictwa”, krytykowanej w produkcjach z lat 80. i 90. za nadmierne eksponowanie urody miejsc akcji oraz kostiumów¹¹.

Z początkiem XXI wieku BBC sięga po teksty, które nie były wcześniej adaptowane lub były tylko jednorazowo. Przykładem może być tutaj *Cranford* (2007) oraz *Powrót do Cranford* (2009), które stanowią bardzo klasyczną i urokliwą adaptację kilku krótszych i mało znanych tekstów Elizabeth Gaskell. Innym bardzo współczesnym przykładem modyfikacji serialu klasycznego jest sięgnięcie po tekst zupełnie nie klasyczny i stworzenie na jego podstawie produkcji formalnie zgodnej z gatunkiem telewizyjnym. Taką produkcją jest bardzo popularna zarówno

¹⁰ Zazwyczaj odcinki serialu klasycznego trwają około 50-55 minut. Format półgodzinnych odcinków najwyraźniej się nie sprawdził. Podzielona w taki sposób została jeszcze *Mała Dorrit* z 2008 roku, ale późniejsze produkcje składają się już z odcinków około godzinnych.

¹¹ Jednym z artykułów odnoszących się do krytyki estetyki „dziedzictwa” jest *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film* Andrew Higsona (2006).

w Wielkiej Brytanii, jak i w Stanach Zjednoczonych seria *Z pamiętnika położnej*, na którą składają się trzy sezony¹² i dwa świąteczne odcinki specjalne, a która nadawana jest w Wielkiej Brytanii od roku 2012.

Pozornie *Z pamiętnika położnej* ma mało wspólnego z omawianym tu gatunkiem – jest to adaptacja trzech książek z kategorii literatury faktu, autorstwa Jennifer Worth, byłej położnej i pielęgniarki, która zdecydowała się na opisanie swoich doświadczeń z pracy w tym zawodzie w latach 50. na londyńskim East Endzie, w Docklands. Dwie pierwsze serie (w sumie 15 odcinków) oparte są na książkach Worth, która zmarła zanim serial został wyemitowany, natomiast kolejne serie są już rozwinięciem tematu przez scenarzystkę całości, czyli Heidi Thomas, kolejnej osoby poza Davisem, odnoszącej sukcesy jako adaptatorka powieści klasycznych (jest autorką scenariusza m.in. *Pani Bovary* [2000], *Cranford* [2007, 2009]).

Trzy książki Worth składają się z szeregu bardzo realistycznych opowieści, których wspólnym mianownikiem jest czas i miejsce akcji oraz fakt świadczenia usług przez położne, z których jedną jest sama Worth. Opis warunków życia w Docklands w czasach, gdy w rodzinach bywało po kilkanaścioro dzieci, a mieszkania nie miały systemu sanitarnego, obserwowanych patologii, ale i zwykłego życia, na tyle normalnego, na ile dało się je wieść, stanowi poruszający dokument, który przez Heidi Thomas został przełożony na język serialu „ku pokrzepieniu serc”.

Z serialem klasycznym nie łączy tej produkcji ani osadzenie w odległej przeszłości, ani tekst literacki o uznanej wartości. Miejsce akcji znacząco ogranicza możliwości pokazywania przepychu, czy też kojąco zielonego angielskiego krajobrazu, tak charakterystycznych dla omawianego gatunku. A jednak można znaleźć tu cechy, które wskazują, że bliżej tej produkcji do seriali oskarżanych o przedstawianie wyidealizowanej wizji przeszłości, niż do poruszającego dokumentu. Pozornie mamy tu te same, co w książkach Worth historie, tyle, że w serialu znacznie częściej kończą się szczęśliwie, są też bardziej spójne, niż te, które napisało życie. Ponad wszelką wątpliwość, *Z pamiętnika położnej* jest serialem kostiumowym, w którym mamy charakterystyczną

¹² Czwarty sezon ma pojawić się wiosną 2015 roku.

dla gatunku dbałość o rekwizytowe szczegóły. Sposób operowania światłem i kolorem, powoduje, że widz nie ma wrażenia oglądania przygnębiającego dokumentu, ale mniej lub bardziej optymistycznej historii w kolorowych realiach z epoki. Ta wizualna i narracyjna „gładkość” stała się powodem do krytyki ze strony niektórych mediów, które nie oszczędzają również innego ogromnie popularnego serialu emitowanego w Wielkiej Brytanii przez ITV, a mianowicie *Downton Abbey*¹³.

Krytyka wspomnianych wyżej produkcji dotyczy przede wszystkim tego, że stwarzają one fałszywy obraz przeszłości historycznej. David Herman (2013) z *New Statesman* krytykuje te dwa seriale za wygładzanie historii, za niepokazywanie ciemnych stron życia „tam i wtedy” w sposób realistyczny, ale przefiltrowywanie ich przez nostalgię, w sposób, w jaki wspomnienia często cenzuruje zawodna pamięć. Dla krytyków takie produkcje to sposób na wyidealizowanie przeszłości i na tworzenie takiego jej obrazu, który daleki jest od prawdy historycznej. Jednocześnie poprzez swoją drobiazgową dbałość o szczegóły z epoki produkcje takie stwarzają iluzję jakiegoś rodzaju prawdy o czasach dawnych. Herman narzeka na świat przedstawiony w serialu *Z pamiętnika położnej*: niemal wszyscy są tam biali, mieszkańcy East Endu to sól ziemi, poza bardzo niewieloma wyjątkami, wszyscy są uczciwi i zachowują się godnie. To inny świat, znacząco różny od wielokulturowej Brytanii dnia dzisiejszego. Serial zdaje się przedstawiać świat utracony; społeczność, która tworzyła się w czasach sprzed telewizji, w którym warunki bytowe były czasem żalosne, ale sam człowiek starał się żyć godnie. I to, według krytyków takich jak Herman, jest przekłamaniem.

Choć wspomniane wyżej zarzuty Hermana mają swoje uzasadnienie, trudno oczekiwać od produkcji fabularnej osadzonej w przeszłości walorów stricte dokumentalnych. Jednym z elementów charakterystycznych dla serialu klasycznego jest jego nostalgiczny nastrój, a by takowy wywołać, pokazywana przeszłość nie może nie być w jakimś zakresie atrakcyjna. Przeszłość serialu klasycznego to przeszłość znacznie bardziej „estetyczna” niż „historyczna”, a widzowie dokładnie takiej jej ocze-

¹³ Serial ten nie jest co prawda adaptacją, ale w kategoriach estetycznych i narracyjnych sprawia wrażenie serialu klasycznego, stąd też często przypisywany jest przez widzów zagranicznych BBC, które utrzymało swoją pozycję lidera w produkcji tego typu programów.

kują. Seriale tego typu zachowują wierność epoce w takim zakresie, w jakim jest to zgodne z konwencją i oczekiwaniami publiczności.

Seriale klasyczne stały się też pewnego rodzaju wizytówką Wielkiej Brytanii, towarem eksportowym, rozpoznawalnym w Europie nawet w czasach istnienia Żelaznej Kurtyny, bardzo popularnym w innych krajach anglojęzycznych, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i Australii. Jednym z ciekawych pytań jest to, kim są odbiorcy takich produkcji. Tradycyjnie większość ich widzów, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, stanowią kobiety z klasy średniej w średnim wieku, choć najbardziej popularne produkcje, jak wspomniane tutaj *Saga rodu Forsythe'ów* czy *Znowu w Brideshead*, przyciągnęły widzów obu płci, w różnym wieku i z różnych grup społecznych. Brawurowe ekranizacje powieści Jane Austen z lat 90. odmłodziły widownię, choć dalej pozostawała i pozostaje ona głównie żeńska, w szczególności w przypadku produkcji, w których główna fabuła rozwija się wokół tzw. intrygi małżeńskiej. Jak dowodzą badania dotyczące widowni, kobiety częściej niż mężczyźni czerpią przyjemność z oglądania produkcji z założenia estetycznych, doceniają szczególnie kostiumów, piękny wystrój wnętrza i urodę krajobrazu¹⁴.

Jak już wspomniałam wcześniej, serial klasyczny opiera się z reguły na tekstach już sprawdzonych, na powieściach, których fabuły są częścią zbiorowego doświadczenia kulturowego. Teksty najczęściej adaptowane opowiadają ciekawe, wzruszające lub poprawiające nastrój historie, które widownia już zna i które chce obejrzeć raz jeszcze. W tym przypadku znajomość fabuły nie tylko nie zniechęca do oglądania, ale wręcz odwrotnie. W myśl parafrazy cytatu z Aleksandra Fredry, na odwołanie do którego pozwoliłam sobie w tytule tego artykułu, czy też powołując się na złotą myśl inżyniera Mamonia z filmu Stanisława Barei *Miś*, sugerującego, że lubimy tylko te piosenki, które znamy, widzowie oglądają kolejne adaptacje tych samych tekstów, czy też w ogóle oglądają adaptacje tekstów, które znają, bo sprawia im przyjemność fakt, że znają historię i jej koniec, że

¹⁴ O widowni seriali pisze m.in. James Caughie w *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture* (2000), zaś Clair Monk przeprowadziła obszernie badania na temat widowni produkcji kostiumowych, którego wyniki opublikowała w *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the U.K.* (2011).

zajmują w jakimś sensie pozycję eksperta, który ma prawo do oceny danej produkcji w większym stopniu, niż w przypadku filmu czy serialu opartego na nieznanym wcześniej scenariuszu¹⁵.

Niemniej jednak, wobec rozszerzającej się oferty programów telewizyjnych, uparte adaptowanie tych samych tekstów spotyka się także z krytyką, m.in. samego Andrew Davisa¹⁶, co przynosi w efekcie pewne wspomniane powyżej próby odświeżenia gatunku serialu klasycznego, postrzeganego jednak jako bardzo zachowawczy. Jedno wydaje się pewne – w swojej klasie na rynku międzynarodowym telewizja brytyjska nie ma konkurencji, gdyż żadna inna europejska telewizja nie potrafi tak estetycznie sprzedawać widzowi masowemu przeszłości i dziedzictwa kulturowego.

Bibliografia:

- Birtwistle Sue, Conklin Susie, 1995, *The Making of Pride and Prejudice*, London.
- Brunsdon Charlotte, 1990, *Problems with quality*, „Screen”, 31.1, s. 67-90.
- Cardwell Sarah, 2002, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester.
- Cardwell Sarah, 2007, *Literature on the Small Screen: Television Adaptations*, w: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Cambridge, s. 181-195.
- Cardwell Sarah, 2011, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, tłum. Dariusz Kuźma, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Tomasz Bielak, Warszawa, s. 129-147.
- Cartmell Deborah, 2010, *Screen Adaptations: Jane Austen's Pride and Prejudice: The Relationship Between Text and Film*, London.
- Caughie James, 2000, *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*, Oxford.
- Geraghty Christine, 2012, *Bleak House*, London.
- Giddings Robert, Selby Keith, 2001, *The Classic Serial on Television and Radio*, Basingstoke.

¹⁵ Patrz w Hutcheon 2006, Rozdział 1.

¹⁶ Patrz w Singh 2009 i 2012.

- Herman David, 2013, *Horlicks for Chummy. Britain's Romance with Cosy Nostalgia*, „New Statesman”, Feb. 23-28, s. 38-40.
- Higson Andrew, 2006, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film, w: Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, red. Lester D. Friedman, London, s. 91-109.
- Hutcheon Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, London.
- Monk Claire, 2011, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the U.K.* Edinburgh.
- Singh Anita, 2009, *BBC Period Drama Has Gone Downmarket, Says Andrew Davis*, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/6239992/BBC-period-drama-has-gone-downmarket-says-Andrew-Davies.html> [dostęp: 15.11.2013].
- Singh Anita, 2012, *Andrew Davis: BBC's Great Expectations Missed Dickens' Humour*, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/9051438/Andrew-Davies-BBCs-Great-Expectations-missed-Dickens-humour.html> [dostęp: 20.11.2013].

Agnieszka Rosińska-Mamej

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Czy Lubicz plotkuje z sąsiadami? Słów kilka o tym, jak wygląda życie bohaterów polskich telewizyjnych seriali fabularnych

Abstrakt:

W artykule zrekonstruowano obraz życia bohaterów polskich seriali fabularnych. Podstawę materiałową przeprowadzonych analiz stanowią dialogi bohaterów seriali (emitowanych w latach 2002-2006 zarówno przez telewizję publiczną, jak i przez telewizję komercyjną) zawierające makroakty próśb. Opis serialowego świata uwzględnia takie elementy, jak: typ bohaterów, odgrywane przez nich role społeczne, tematyka prowadzonych rozmów czy miejsce rozgrywania się akcji. Artykuł odpowiada także na pytanie, czy ukazywany w polskich serialach obraz życia współczesnych ludzi podlega jakimś zmianom.

Słowa kluczowe:

obraz świata, serial fabularny, telenowela, dialogi filmowe, próśba, makroakt mowy

Celem artykułu jest zrekonstruowanie obrazu życia bohaterów polskich seriali fabularnych. Elementami tego obrazu są między innymi odgrywane przez te postaci role społeczne; układy interpersonalne, których są częścią; dyskursy, w jakich biorą udział; tematy, które podejmują w prowadzonych rozmowach czy miejsca, w których najczęściej przebywają. Podstawę materiałową prowadzonych analiz stanowią dialogi bohaterów seriali, a dokładniej formułowane przez nich próśby¹, tj. akty mowy o funk-

¹ Analizowane próśby przybierają postać tzw. makroaktów mowy. Upraszczając, można powiedzieć, że chodzi o rozbudowane próśby, w których – oprócz próśby właściwej, a czasem zamiast niej – stosuje się różne elementy językowe mające wzmacnić oddziaływanie wypowiedzi na adresata. Elementy te to między innymi uzasadnienia próśby, formy adresatywne, zapowiedzi próśby, przeproszenia czy akty mówiące o tym, że spełnienie próśby nie jest zbyt kosztowne. Na temat makroaktów próśby zob. na przykład Rosińska-Mamej (2010: 159-170).

cji konatywnej², charakteryzujące się wyższą rangą adresata (nie musi godzić się na zrobienie tego, co stanowi przedmiot prośby) i tym, że spełnienie prośby jest korzystne dla nadawcy (zob. Wierzbicka 1983: 129; 1987: 49-50; por. Searle 1987: 88; Awdiejew 1987: 45-49; Marcjanik 2000: 157-158).

Materiał badawczy obejmuje blisko 600 przykładów próśb pochodzących z następujących seriali fabularnych emitowanych w latach 2002-2006 zarówno przez telewizję publiczną, jak i przez telewizje komercyjne: (TVP1) *Klan, Lokatorzy, Plebania, Sąsiedzi, Warto kochać*; (TVP2) *Alternatywy 4, Defekt, M jak miłość, Na dobre i na złe, Złotopolscy*; (Polsat) *Daleko od noszy, Fala zbrodni, Miodowe lata, Zostać miss, Pensjonat pod Różą, Pierwsza miłość, Rodzina zastępcza, Samo życie, Zostać miss*; (TVN) *Kasia i Tomek, Na Wspólnej*. Są to zatem w większości telenowele, mniej jest sitcomów i seriali tradycyjnych (definicje wymienionych gatunków zob. na przykład: Uszyński [red.] 2001: 8-9, 103-105; Przyłipiak: 66 i nast.; Uszyński 2001: 12, 13, 20).

Materiał obejmuje przykłady typu³:

(1) [dzieci rozmawiają z ojcem, który zawsze był dość surowy, ale od pewnego czasu jest bardzo miły i wyrozumiały]
Dz1: Tato, musimy z tobą porozmawiać. [...] Chcemy, żebyś był taki, jak dawniej.

Dz2: Prawie.

Dz3: Bo tak jest prawie nie do wytrzymania. (RZ⁴, 15.07.04)

(2) [dziewiętnastoletnia mężatka odwiedza rodziców; robi się późno i dziewczyna chce wracać do swojego mieszkania, w którym czeka na nią mąż; dziewczyna rozmawia z ojcem]
– O kurczę, jak już jest późno! Tatuś, odwiózłbyś mnie do domu?

– Do domu? Myślałem, że tutaj jest twój dom.

– Tutaj też jest mój dom, ale nie chciałabym, żeby się Piotrek o mnie martwił. (M, 02.12.03)

(3) [kancelaria parafialna; narzeczeni (K, M) rozmawiają z proboszczem (P) na temat dzieci]

K: Albo teraz, albo nigdy.

P: Na dzieci jeszcze macie czas.

² Do próśb zaliczam także pytania.

³ W części podanych przykładów linią ciągłą zaznaczam prośbę właściwą, linią przerywaną zaś – elementy językowe wspomagające prośbę.

⁴ Wyjaśnienie skrótów tytułów seriali znajduje się na końcu pracy (uwaga redakcyjna).

K: Ksiądz niczego nie rozumie. [...] Nie ma czasu, proszę księ-
dza! Bo potem będzie za późno.

P: Dlaczego?

M: Po tej operacji, co Zośka miała w sierpniu usunęli jej jeden
jajnik i radzili szybko ciążę.

K: Bo inaczej nigdy nie będę miała dzieci.

M: Ślub dopiero za pół roku, ale niechby tak bez dzieci, niech
sam ksiądz powie, no co to będzie za rodzina.

P: No co ja wam, kochani, mogę powiedzieć?

M: Da nam ksiądz tę [sic!] dyspense? Bo my tak nie chcemy bez
błogosławieństwa Bożego. (P, 24.10.03)

(4) [małżeństwo rozmawia przy śniadaniu; kobieta – wraz
z bratem – prowadzi firmę, jej mąż niedawno stracił pracę]

– Słuchaj, pojechałbyś dzisiaj ze mną do przetwórni?

– A po co?

– No...

– Sama nie potrafisz powiedzieć, po co mam tam pojechać.

– Mógłbyś na miejscu zobaczyć to, co przygotował Michał [brat
kobiety], wyjaśnić wszystkie wątpliwości, dogadać szczegóły...

No, ale jak nie chcesz, to może teraz przejrzyj?... No i co o tym
myślisz? [...] (M, 20.11.02)

Aby odtworzyć model życia bohaterów seriali, analizowa-
łam ich wypowiedzi będące makroaktami prośby, biorąc pod
uwagę wyodrębnione przez Della Hymesa składniki interakcji,
tj.:

1. Układ sytuacyjny, który obejmuje miejsce i czas roz-
grywania się akcji w sensie fizycznym, społecznym oraz psy-
chologicznym,
2. Uczestników interakcji, mających wyznaczone role
w interakcji komunikacyjnej, które wymagają od nich podej-
mowania określonych zachowań werbalnych i pozawerbal-
nych,
3. Tematy i cele, w dużej mierze podlegające kulturowym
zwyczajom (za: Kurcz, Okuniewska [red.] 2011: 126; zob. też
Hymes 1980: 17-20).

W badanym materiale cele postaci zostały do pewnego
stopnia zawężone wyborem badanego aktu mowy, czyli prośby.
Poza tym – co należy mocno podkreślić – poszczególne składniki
interakcji komunikacyjnych przedstawionych w serialach
(i w filmach w ogóle), kształt językowy i tematyka wypowiedzi
bohaterów są podporządkowane wizji twórców przekazu fil-
mowego: scenarzystów, specjalistów od dialogów, reżysera,

wreszcie aktorów, którzy mogą na przykład wyznaczyć serialowi funkcję edukacyjną, wychowawczą czy nadać mu charakter ironiczny, prześmiewczy.

Warto również pamiętać o tym, że dialogi filmowe (w tym także serialowe) nie są tworzone w dowolny sposób, mają bowiem do spełnienia ważne funkcje. Jak pisze Raymond G. Frensham, „dialog to działanie słowne, które posuwa historię do przodu i jest uzależnione od potrzeb postaci w obrębie sceny” (1998: 166). Według Robina U. Russina i Williama Missouri Downsa, „dialog filmowy ma trzy zasadnicze zadania: 1. Przyspieszyć rozwój akcji. 2. Przybliżyć bohaterów. 3. Nawiązać do świata, który widzimy” (Russin, Downs 2005: 237).

Można powiedzieć, że „dialog to najłatwiejszy sposób przekazywania informacji o fabule i postaciach” (Frensham 1998: 166). Rozwija on fabułę, zwiększa jej dramaturgiczne napięcie, uszczegóławia charakterystykę postaci poprzez ujawnianie ich emocji, nastroju, intencji, a także wyrażanie takich treści, które – z różnych względów – trudno byłoby przekazać w inny sposób, na przykład przez działanie bohaterów. Dialogi mogą również służyć przywoływaniu wydarzeń czy informacji z przeszłości, zwłaszcza tych, które odnoszą się do motywacji działań postaci. Inne funkcje dialogów to: dodanie scenariuszowi rytmu i tempa oraz atmosfery; łączenie scen i ujęć; sugerowanie obecności przedmiotów, zdarzeń lub osób niewidocznych na ekranie przy pomocy rozmów poza ekranem (Frensham 1998: 167).

Przywołane wyżej stwierdzenia dotyczące funkcji dialogu filmowego, zwłaszcza funkcji polegającej na informowaniu o postaciach, relacjach między nimi, ujawnianiu emocji i intencji czy spajaniu poszczególnych części fabuły, znalazły potwierdzenie w moich badaniach dotyczących modelu makroaktu prośby. Ponieważ wyniki wspomnianych badań szczegółowo omówiłam innym artykule (Rosińska-Mamej 2013: 67-83), nie będę ich tutaj przywoływać.

Zrekonstruowanie na podstawie seriali telewizyjnych obrazu świata i życia człowieka (współczesnego Polaka) wydaje się szczególnie cenne z kilku powodów. Po pierwsze wynik takich badań ma dużą wartość poznawczą – wiele mówi o funkcjonującym w społeczeństwie wzorze kulturowym dotyczącym stylu życia współczesnych ludzi, ogólnej wizji świata. Stanowi odzwierciedlenie stanu (samo)świadomości społecznej Polaków, infor-

muje o prototypowych (preferowanych?) modelach rodziny, kulturowych wzorcach (może raczej stereotypach?) płci, ról społecznych itd. Odtworzenie tej wizji jest istotne, ponieważ „to wiza o dużym oddziaływaniu wzorcotwórczym” (Uszyński [red.] 2001: 5). Ważne jest również znalezienie odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu prezentowany w serialach obraz świata jest zgodny z rzeczywistością, w jakim zaś ma charakter postulatywny, życzeniowy (zob. tamże).

Po drugie serial jest dla (części) widzów rodzajem lustra, w którym odbija się świat realny, być może stanowi nawet „swoisty poradnik życia, pomagający w rozwiązywaniu problemów rozpoznanych właśnie dzięki fikcji fabularnej” (Uszyński 2001: 11-12).

Oddziaływanie seriali może być bardzo silne, ponieważ

serial fabularny zajmuje znaczące miejsce w układzie ramowym wszystkich nadawców. To, można powiedzieć, jeden z najważniejszych budulców programu telewizyjnego (Uszyński [red.] 2001: 7), jedno z ważniejszych dań w telewizyjnym menu wszystkich stacji (Uszyński 2001: 11).

Wszystkie wymienione wyżej powody, dla których warto zbadać wizję rzeczywistości przedstawianą w fabularnych serialach telewizyjnych, wiążą się z tym, że

jednym z istotnych zadań telewizji – najbardziej dostępnego medium – jest umiejętność odpowiedzenia na pytania o współczesną tożsamość, pogodzenia realnego opisu z wizją postulowaną, w czym rola serialu, gatunku najbardziej wzorcotwórczego (choćby ze względu na popularność i częstotliwość emisji) jest niebagatelna (Uszyński [red.] 2001: 9-10).

Badania przeprowadzone na przełomie 1999 i 2000 roku przez Akademię Telewizyjną dowiodły, że jedną z najważniejszych cech polskich telewizyjnych seriali fabularnych jest tematyka współczesna, szkic współczesnej polskiej codzienności (zob. Uszyński 2001: 14; Niemojewski 2001: 35). Zespół Studiów Antenowych Akademii Telewizyjnej ustalił ponadto, iż ówczesne seriale „razem opisują pewne uniwersum społeczne, są próbą portretu zbiorowego Polaków z końca stulecia” (Uszyński 2001: 14). Badacze stwierdzają zgodnie, że przedstawiony w serialach obraz Polaków i ich życia nie jest jednak ani wiernym, ani do-

kładnym opisem rzeczywistości, nie jest jej kopią (zob. Uszyński 2001: 14; Niemojewski 2001: 37), ale raczej

wizerunkiem wyobrażonym, społecznie pożądanym lub oczekiwany [...]. Seriale są więc nie tyle odbiciem rzeczywistości, ile obecnego [raczej – ówczesnego] stanu społecznej samowiedzy (Uszyński 2001: 14).

Omawiane badania⁵ dowodzą ponadto, że w serialach opisuje się życie wielkomiejskie. Nawet jeśli akcja filmu rozgrywa się na wsi, na przykład w Złotopolicach, odbiorcy mają wrażenie, że oglądają życie mieszkańców dużych aglomeracji, nowoczesnej klasy mieszczańskiej, na dodatek żyjącej zgodnie ze standardami obowiązującymi raczej w Europie Zachodniej niż w Polsce. Okazuje się bowiem, że bohaterowie seriali fabularnych to ludzie (względnie) zamożni, którzy nie mają problemów finansowych. Jeśli już zdarzy się, że zabraknie im pieniędzy, sytuacja taka nie zmienia zwykłego trybu życia postaci. Nawet gdy przedstawia się ludzi biednych, bezrobotnych, nie pokazuje się negatywnych aspektów ich sytuacji materialnej.

Można też powiedzieć, że bohaterem seriali fabularnych jest rodzina, często wielopokoleniowa (por. tytuły niektórych seriali, na przykład *Klan* czy *Złotopolscy*), z rozbudowanym systemem pokrewieństwa i powinowactwa, pielęgnująca więzi rodzinne oraz rodzinne tradycje. Jak podkreślają badacze, najistotniejsze dla bohaterów są relacje rodzinne, to one stanowią podstawę struktury społecznej, nie są nią zaś więzi towarzyskie czy zawodowe. Poczucie przynależności zawodowej łączy bohaterów bardzo rzadko. Można za to zaobserwować, że powoli zaczynają doceniać wspólnotę sąsiedzką.

Mimo iż bohaterowie seriali reprezentują bardzo różne grupy zawodowe, prawie nigdy nie są pokazywani w miejscu zatrudnienia i podczas wykonywania obowiązków zawodowych. Można powiedzieć, że życie zawodowe postaci jest na ekranie nieobecne. Nawet jeśli pokazuje się bohaterów w miejscu ich pracy czy podczas pracy, nie rozmawiają oni na tematy związane

⁵ Przywoływane w tej części artykułu stwierdzenia dotyczące seriali pochodzą głównie z: Uszyński 2001: 14-15, 17-21, 23, 26, 27; Niemojewski 2001: 37-38, 39, 41, 42-43, 44, 45, 47.

z ich profesją, nie wprowadzają widzów w tajniki swej pracy, ale poruszają tematy rodzinne, prywatne⁶.

Bohaterowie seriali, zaangażowani głównie w życie swoich rodzin, rzadko uczestniczą w życiu towarzyskim (jest ono dość ubogie; kontakty ze znajomymi przybierają na ogół standardową formę spotkań w domu jednego z bohaterów). Ich rozrywki nie wiążą się z zaangażowaniem ani fascynacją, nie stają się sposobem na poszerzanie grona znajomych. Ludzie przedstawieni w serialach nie dbają o swój rozwój, nie mają szczególnych zainteresowań ani hobby, nie uczestniczą aktywnie w życiu religijnym ani społeczno-politycznym (np. nie należą do żadnych klubów, stowarzyszeń czy organizacji zawodowych).

Zreferowanie wyników badań dotyczących seriali, przeprowadzonych na przełomie lat 1999 i 2000, było konieczne, ponieważ w dalszej części artykułu zostaną one zestawione z wnioskami płynącymi z moich badań, dotyczących seriali emitowanych kilka lat później (głównie w 2004 roku). Porównanie to ma służyć dokonaniu oceny, czy coś zmieniło się w obrazie polskiej rzeczywistości pokazywanej w serialach fabularnych.

Wyniki przeprowadzonych przeze mnie analiz materiału przykładowego udowadniają, że nakreślony wyżej obraz zmienia się. Przeobrażenia takie zapowiadali zresztą już autorzy omówionych badań. Tak pisał o tym Marcin Niemojewski:

Wielowątkowość telenoweli zmusza jej twórców do sięgania po nowe tematy i nowych bohaterów; obawa przed przesytem jedną opowieścią skłania producentów do realizowania nowych seriali. Dzięki temu powoli, ale konsekwentnie, wypełniane są w serialach luki wskazane w niniejszym omówieniu⁷. Widzowie coraz częściej mają okazję podglądać bohaterów w miejscach ich pracy, powstają nowe cykle poświęcone środowiskom zawodowym (...). W większym niż wcześniej stopniu obecna jest na serialowym planie prowincja, jej problemy i mieszkańcy, precyzyjniej scharakteryzowani jako odrębna społeczność (2001: 50).

⁶ Jednym z „uprzywilejowanych” zawodów jest lekarz. Przedstawiciele tej profesji są pokazywani zarówno w pracy, jak i w domu. W tym wypadku mamy jednak do czynienia z serialem „środowiskowym”, który przedstawia rzeczywistość jednej grupy zawodowej. Poza tym – co należy podkreślić – jest to rzeczywistość wyidealizowana, nie mająca nic wspólnego z realnym światem, z rzeczywistym stanem służby zdrowia (por. serial *Na dobre i na złe*).

⁷ Pisałam o nich wyżej.

Nie są to zmiany diametralne (choć w najnowszych serialach i najnowszych odcinkach seriali emitowanych od lat zmiany te mogą być znaczne), ale zapowiadają ewolucję serialowego świata, związaną – jak mówiłam wcześniej – z ewolucją samoświadomości społecznej oraz preferowanych wzorów życia.

Bohaterowie seriali wciąż dwa razy częściej ukazywani są w przestrzeni domowej (na ogół we własnym domu, mieszkaniu, ewentualnie blisko domu, u rodziny, w sąsiedztwie, w domu znajomych, jak w przykładach 1., 2., 4., 9., 14., 15., 16., 19.) niż w zakładzie pracy (swoim bądź rozmówcy) bądź innym miejscu związanym z wykonywaną profesją, jak w przykładzie 3., 6. czy 7. Gdy weźmie się jednak pod uwagę miejsca publiczne (np. kawiarnie, urzędy, park, las, jak w przykładach 5., 8. czy 11.), okaże się, że przebywanie w przestrzeni domowej nie jest już tak częste – mieszkanie jest wówczas miejscem akcji tylko 1,3 razy częściej niż inne typy przestrzeni (zakład pracy, miejsca publiczne).

Jeśli chodzi o tematykę rozmów prowadzonych przez bohaterów seriali, nadal dwukrotnie częstsze są tematy dotyczące rodziny i życia prywatnego (zob. przykłady 1., 2., 9., 13.), tj. życia „obejmującego nasze stosunki rodzinne i sprawy osobiste, a nie sprawy zawodowe” (Bańko [red.] 2000, t. 2: 284), niż zagadnienia związane z wykonywaną profesją czy tematy, które ogólnie można by określić jako specjalistyczne, podejmowane podczas kontaktu specjalistycznego, definiowanego przez Aleksego Awdiejewa, Janinę Labochę i Krystynę Rudek jako kontakt, który

polega na informowaniu jednostronnym lub wzajemnym o danej dziedzinie wiedzy, o kręgu zainteresowań, o hobby itp., (...) [i który może] przyjmować formę kontaktu zawodowego albo szeroko pojętego kontaktu poznawczego (1980: 185).

Warte podkreślenia jest jednakże to, że wśród tematów prywatnych, poruszanych także w kontakcie z członkami rodziny, pojawiają się również treści odnoszące się do życia towarzyskiego, tj. takiego, które „dotyczy spotkań z innymi ludźmi, zwłaszcza znajomymi, w czasie wolnym od pracy zawodowej” (Bańko [red.] 2000, t. 2: 838). Dodałabym – spotkań, które na ogół połączone są z funkcją ludyczną: zabawą, rozrywką, przyjemnym spędzaniem czasu. Porównajmy następujące przykłady:

(5) [szpital; mężczyzna do dziewczynki; oboje są pacjentami]

- Bardzo piękna bajka.
- Tak, ale mi się już bardzo znudziła. Niech mi pan opowie inną.
- Ja?!
- Pewnie. ... To nie fair, ja opowiedziałam. (ND, 14.0704)
- (6) [restauracja; kelnerka plotkuje z kucharzem na temat szefowej]
- Grzesiu, zaraz, zaraz, ty powiedziałeś, że teraz ja też [się puszcza]? To znaczy chciałeś powiedzieć, że niby szefowa się puszcza z Duninem?
- Ja tam nie wiem.
- Nie wiesz? A sam jej łóżko składane zawoziłeś.
- To co? Dunin do łóżka przykuty? (Z, 25.01.04)
- (7) [basen przy willi nowobogackich; podczas nieobecności właścicieli pracownicy urządają sobie spotkanie towarzyskie; jedna z pracownic zwraca się do przystojnego kierowcy szefa]
- O! Jacuś! Dobrze, że jesteś. Pokażesz mi swojego delfina?
- Mojego delfina??
- No tak, pływanie delfinem, bo ja coś nie tak z rękoma robię. (TE, 11.07.04)
- (8) [kawiarnia; spotkanie starszego mężczyzny i młodej kobiety]
- Mam do pani jeszcze jedno pytanie.
- Tak?
- Co zjemy na deser? [śmieją się] (M, 11.11.03)
- (9) [prawniczka zaprasza swojego byłego partnera, z którym ma syna, na swój ślub]
- Nie ja cię zapraszam, tylko my cię zapraszamy: ja i Jacek.
- Wierzyć mi się nie chce. Oczywiście bardzo dziękuję, na pewno będę, ale jakoś nie mogę sobie wyobrazić, że Jacek się na to zgodził. Pewnie musiałeś go długo namawiać?
- Nie, wcale nie. (...) Naprawdę, obojgu nam będzie bardzo miło, jeśli przyjedziesz na nasz ślub i zostaniesz na obiedzie. Znasz już moich rodziców, Małgosię, Marysię [siostry mówiącej], rodzinę Jacka też już znasz. (M, 29.10.03)
- (10) [młody mężczyzna wychodzi z więzienia; przyjeżdża po niego ojciec, ale mężczyzna nie chce od razu wracać do domu]
- Ojciec, chodź do knajpy, napijemy się. (NW, 19.06.04)

Bohaterowie seriali biorący udział w interakcjach werbalnych wchodzą w różne relacje społeczne, ogrywają rozmaite role społeczne, które w psychologii społecznej są definiowane jako

zestaw zachowań kojarzonych z określoną pozycją w systemie społecznym. Role można traktować jako szczególny rodzaj norm – takich, które są związane z konkretną pozycją czy pełnionymi obowiązkami (Leary 2005: 95).

Role społeczne rozpatruje się także jako jeden ze składników sytuacji społecznej. Wynikają one z krzyżowania się cech społecznych na tle sytuacji społecznej, otoczenia materialnego (tła fizycznego) oraz czasu. Istotne jest również to, że rola społeczna nie może być rozpatrywana w izolacji, to znaczy, że istnieje zawsze w stosunku do innej roli jako społeczna motywacja określonego zachowania. Stosunek między rolami społecznymi decyduje o typie kontaktu między interlokutorami (zob. Awdiejew, Labocha, Rudek 1980: 183, 184).

Relacje międzyludzkie to kolejny element świata przedstawionego, jaki brałam pod uwagę podczas analizy materiału językowego. W zebranych przykładach rozmówców najczęściej (41,5% materiału) łączy relacja rodzinna (małżeństwa, wolne związki, relacje rodzice – dzieci, także dzieci przysposobione, oraz teściowie – partnerzy ich dzieci, relacje między rodzeństwem), nieco rzadziej (31%) relacja zawodowa, kontakt specjalistyczny. Jeszcze rzadsze są relacje towarzyskie (15,2%), najmniej częsty (12,2%) zaś kontakt neutralny, czyli

kontakt pomiędzy osobami, z których co najmniej jedna reprezentuje jakąś instytucję (np. sprzedawca – kupujący, kierowca – pasażer, fryzjer – klient, urzędnik –petent) lub kontakt przypadkowy pomiędzy osobami nawzajem sobie obcymi (X pyta Y o drogę do dworca itp.) (Awdiejew, Labocha, Rudek 1980: 185).

Podczas analizy materiału istotne było to, że ten typ kontaktu charakteryzuje się brakiem wiedzy o sobie jego uczestników (poza wiedzą uzyskaną poprzez obserwację zachowania, ocenę wyglądu partnera dialogu). Porównajmy przykłady:

(11) [ulica; kobieta do mijanej kobiety]
– Przepraszam bardzo, gdzie tu jest dom dla dzieci specjalnej troski? (PR, 15.07.04)

(12) [wieś; mężczyzna i kobieta z Rady Parafialnej, mieszkańcy innej wsi, do spotkanej kobiety]
– A my chcemy poznać prawdę. (...) No, o tym waszym wikariuszu, księdzu Adamie. Tylko szczerze, to jak z nim jest? (...) No, jaki to człowiek? Bo, wie pani, jego teraz chcą dać do nas.
– Jak to do was?

- No do nas, do Starej Wiosny, na zastępstwo po starym proboszczu.
- Naszego księdza Adama do Starej Wiosny??!
- No i my chcemy wiedzieć, czy taki człowiek może być naszym pasterzem.
- Nie, nie, nie, nie, nigdy!
- Ojej, to znaczy, że to jest zły człowiek? (P, 23.01.04)

Warto zwrócić uwagę na to, że trzy wymienione wyżej składniki interakcji (miejsce i czas, relacje uczestników kontaktu, tematy rozmowy) krzyżują się, co prowadzi do wytworzenia się dialogów różnego typu, jak choćby rozmowa prowadzona w domu (we wspólnym domu, ewentualnie w domu bliskich) przez członków rodziny, na tematy związane z życiem rodzinnym (zob. przykłady nr 1 i 2) czy rozmowa prowadzona w miejscu pracy przez osoby powiązane relacjami zawodowymi, na tematy specjalistyczne (zob. niżej przywołany przykład 18.) lub rozmowa prowadzona w domu (we wspólnym domu) przez członków rodziny, ale na tematy specjalistyczne (zob. przykład nr 4) albo rozmowa prowadzona poza domem, w miejscu publicznym, jak szpital czy przychodnia, na tematy związane z zawodem jednego z rozmówców (dla drugiego interlokutora są to tematy prywatne, osobiste).

Warto zwrócić uwagę także na to, że w serialach pojawiają się nowe typy postaci, np. drobni przedsiębiorcy (właściciele sklepów, pensjonatów, aptek, przetwórci, wypożyczalni kaset video, restauracji, gospodarstw agroturystycznych). Zmienia się sposób postrzegania tych osób – nie są to antypatyczni nowobogacy, ale ludzie ciężko pracujący, wzbudzający sympatię widzów. Wśród nowych postaci można wymienić również księży, gosposie na plebanii, rolników, modelki, prawników, kucharzy, studentów. W serialach docenia się gospodynie domowe – są pokazywane jako osoby o wyjątkowych umiejętnościach (np. krawieckich) i talentach (np. są artystkami malarkami). Mogą też przeistaczać się w zdolne businesswoman.

Jeśli chodzi o tematykę seriali, wciąż jest współczesna – produkcje te ukazują dzisiejszą polską codzienność. Nadal dominuje codzienność miast.

Można zauważyć, że zmienia się nieco bohater seriali. Poszerza się wspólnota rodzinna: pod wspólnym dachem ukazywani są współlokatorzy (którzy nie są ze sobą spokrewnieni,

łączy ich wspólne miejsce zamieszkania oraz relacje towarzyskie lub – coraz częściej – wspólna profesja). Ukazuje się ich codzienne życie: wspólne posiłki, pożyczanie sobie jakichś drobiazgów.

Docenia się sąsiadów, korzysta się z ich pomocy, bywa u nich, zaprasza ich do siebie. Porównajmy przykład:

(13) [młoda kobieta, która niedługo będzie rodzić, telefonuje do sąsiadki]

– Halo? Helu, to ty? Możecie teraz do nas przyjść? No tak. Mój lekarz powiedział, że to już niedługo, a Cezary [mąż ciężarnej] doprowadza mnie do szału. Wpatruje się we mnie tak, jakbym miała za chwilę wybuchnąć. No to przyjdźcie i zachowujcie się, jak gdyby nigdy nic, dobrze? No to czekam. Pa. (S, 13.07.04)

Zarówno z bliskimi (rodziną), jak i ze współlokatorami i z sąsiadami bohaterowie coraz częściej poruszają tematy specjalistyczne – por. przykład 4. czy prośby:

(14) [młody mężczyzna przygotowuje się do wyjścia z domu; wybiera się na rozmowę w sprawie pracy i prosi żonę o rady dotyczące ubioru]

– Teraz jeszcze potrzebuję krawat, ale nie bardzo wiem który.

– Weź ten stalowy.

– Stalowy? Ja myślałem raczej o tym bordo.

– Nie wiem, ja myślę, że stalowy będzie lepszy.

– No dobra, niech Jaroszy wie, że jestem profesjonalistą nawet w doborze krawata. A to wszystko dzięki tobie. (M, 27.01.04)

(15) [studenci, współlokatorzy; chłopak to uwodziciel]

– Kinga, pożyczysz notatki?

– Notatki? A po co ci notatki, przecież przerobiłeś już dzisiejszy materiał z Elizą. Tylko zamiast wykładów wybrałeś ćwiczenia.

– Ale ci się język wyostrzył! Ła! Dawaj lepiej te kartki, mądralo. (M, 02.02.04)

Jak wskazuje materiał przykładowy, bohaterowie seriali mówią o swojej pracy i są pokazywani w miejscu pracy, także podczas wykonywania obowiązków zawodowych. Udowadniają to choćby poniższe prośby:

(16) [malarka do telefonującego do niej kupca obrazów]

– Jedną mam prośbę do pana, następnym razem proszę dzwonić do mnie po dziewiętnastej, bo do dziewiętnastej pracuję, wie pan, chodzi o światło. (RZ, 12.07.04)

(17) [kobieta do współownika; oglądają lokal, który chcieli wynająć]

– No i co, panie Januszu, co pan o tym myśli?

- Szczerze mówiąc, pani Moniko, oglądałem tylko z zewnątrz i lokal wydawał mi się atrakcyjny, ale teraz (...) myślę, że to chyba pomyłka. (K, 04.02.04)

(18) [szpital; stażystka (lekarka) do pielęgniarki]

- Ma zaburzenia rytmu serca. Marta, musimy jej podać...

- Nie możemy... To znaczy ty nie możesz.

- To zwołaj kogoś, kto może.

- Ale nikogo nie ma. Burski operuje!

- Marta, ona musi dostać betaloc i to szybko.

- Dobrze, dobrze. Powiemy, że to Witek [lekarz pracujący w szpitalu] zrobił. (ND, 25.05.06)

Na podstawie analizowanego materiału można stwierdzić, że bohaterowie seriali zaczynają być bardziej aktywni towarzysko – dostrzegają wartość spotkań ze znajomymi, uczestniczą w różnych formach życia towarzyskiego: odwiedzają kawiarnie, restauracje, chodzą do znajomych, na przykład:

(19) [policjantka przychodzi do kolegi z pracy, który został zawieszony w obowiązkach służbowych]

- Tylko mnie nie pocieszaj.

- Nie pochlebiaj sobie. Przyszłam się tylko z tobą napić. Nie mam z kim. (FZ, 07.11.03)

W badanych serialach bohaterowie częściej angażują się w różne formy życia społecznego (np. działają w organizacjach kościelnych, pomagają nauczycielom w szkole), chcą się też rozwijać (np. biorą udział w kursach doształcających, dyskutują na tematy filozoficzne, chcą zmienić styl życia).

Podsumowując powyższe analizy, możemy powiedzieć, że obraz świata wyłaniający się z polskich seriali fabularnych ulega zmianie. Okres kilku lat, które dzielą moje badania od badań przeprowadzonych przez Akademię Telewizyjną, jest zbyt krótki, by można było mówić o diametralnej metamorfozie, niemniej jednak pozwala dostrzec kierunek przyszłych zmian.

Źródła materiału przykładowego:

FZ – *Fala zbrodni*

K – *Klan*

M – *M jak miłość*

ND – *Na dobre i na złe*

NW – *Na Wspólnej*

P – *Plebania*

PR – *Pensjonat „Pod Różą”*
RZ – *Rodzina zastępcza*
S – *Sąsiedzi*
SŻ – *Samo życie*
TE – *Tygrysy Europy*
Z – *Złotopolscy*
ZM – *Zostać miss*

Bibliografia:

- Awdziejew Aleksy, 1987, *Pragmatyczne podstawy interpretacji wypowiedzeń*, Kraków.
- Awdziejew Aleksy, Labocha Janina, Rudek Krystyna, 1980, *O typologii tekstów języka mówionego*, „Polonica”, tom 6, s. 181-187.
- Bańko Mirosław (red.), 2000, *Inny słownik języka polskiego*, tom 2, Warszawa.
- Frensham Raymond G., 1998, *Jak napisać scenariusz*, tłum. Paweł Wawrzyszko, Kraków.
- Hymes Dell, 1980, *Functions of speech: an evolutionary approach*, w: *Language in education: ethnolinguistic essays*, Washington, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED198745.pdf> [dostęp: 15.07.2014].
- Kurcz Ida, Okuniewska Hanna (red.), 2011, *Język jako przedmiot badań psychologicznych. Psycholingwistyka ogólna i neurolingwistyka*, Warszawa.
- Leary Mark, 2005, *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, Gdańsk.
- Marcjanik Małgorzata, 2000, *Polska grzeczność językowa*, Kielce.
- Niemojewski Marcin, 2001, *Obraz rzeczywistości w nowych polskich serialach*, w: *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, red. Jerzy Uszyński, Warszawa, s. 33-51.
- Przyłipiak Mirosław, 2001, *„Klan” i „Złotopolscy” na tle oferty serialowej*, w: *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, red. Jerzy Uszyński, Warszawa, s. 65-82.
- Rosińska-Mamej Agnieszka, 2010, *Model makroaktu prośby we współczesnej polszczyźnie*, w: *Współczesna polszczyzna w badaniach językoznawczych. Od gramatyki do języka w komunikacji*, red. Piotr Zbróg, Kielce, s. 157-168.
- Rosińska-Mamej Agnieszka, 2013, *„Mam taką prośbę...”. Analiza porównawcza zapowiedzi prośb stosowanych w realnej komunikacji i zapowiedzi prośb pochodzących z dialogów serialowych*, „Rocznik Świętokrzyski”, seria A, tom 34, s. 67-83.

- Russin Robin U., Downs William Missouri, 2005, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. Ewa Spirydowicz, Warszawa.
- Searle John R., 1987, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa.
- Uszyński Jerzy, 2001, *Świat przedstawiony i nieprzedstawiony w polskich serialach telewizyjnych*, w: *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, red. Jerzy Uszyński, Warszawa, s. 11-31.
- Uszyński Jerzy (red.), 2001, *Polskie seriale telewizyjne. Studium antenowe*, Warszawa.
- Wierzbicka Anna, 1987, *English Speech Act Verbs. A semantic dictionary*, Sydney.
- Wierzbicka Anna, 1983, *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. Teresa Dobrzyńska, Elżbieta Janus, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 125-137.

Pola Sobaś-Mikołajczyk

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie

Fantomowe ciało i fantazmatyczny tekst Hannah Horvath

Abstrakt:

Główna bohaterka serialu *Dziewczyny* spełnia postulat pisania ciałem zawarty w *Śmiechu Meduzy* Hélène Cixous, a jednocześnie tworzony przez nią tekst zapisuje się w i na jej ciele. Stopniowo wyrasta on na samodzielnego bohatera serialu i przejmuje kontrolę nad piszącym podmiotem. To tekst-monstrum, tekst pożerający własną autorkę i domagający się od piszącego podmiotu coraz poważniejszych zamachów na własną integralność. Kosztami poniesionym przez ciało jest przygodny seks, kompulsywne jedzenie, odurzanie się różnymi chemicznymi substancjami, seria drobnych okaleczeń i oszpeceń oraz choroba psychiczna. Jednym z tropów, który podpowiada *Śmiech Meduzy* Cixous, jest porównanie Hannah do Ariadny w ścisłym związku z tekstem-minotaurem.

Słowa kluczowe:

Dziewczyny, Lena Dunham, Hannah Horvath, Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*

Celem tej pracy jest analiza specyficznej relacji ciała głównej bohaterki z tworzonym przez nią tekstem, a właściwie całą miriadą tekstów różnorodnych i „różnotworzywowych”, z których znaczną część można określić jako współczesne druki ulotne: notki na portalach społecznościowych, SMS-y, hasła reklamowe, współtworzone przez Hannah narracyjne gry erotyczne, ale też dłuższe formy, jak zamówiony przez magazyn *Jazzhate* felieton na temat działania kokainy, niezliczone popisy konfesyjnej logorei oraz przede wszystkim tekst, któremu chciałabym się przyjrzeć szczególnie uważnie, czyli pisany przez Hannah zbiór esejów.

W zamyśle Hannah miał się on stać jej *opus magnum*, książką, który uchwyci ducha swoich czasów – jak to określa własnymi słowami: wyrazi „głos jej generacji”. Co interesujące, widz nie ma do tego tekstu dostępu i stale jest zmuszony rekon-

struować go z powidoków – z surowych notatek, fragmentów usuniętych w kolejnych fazach redakcji, pobieżnych streszczeń oraz subiektywnych uwag krytycznych wyrażonych przez inne postaci wprost lub poprzez zniuansowane pozawerbalne komunikaty.

Postaram się udowodnić, że relacja cielesności Hannah, świetnie uchwyconej przez Małgorzatę Major (Major 2014: 135–141) i Joannę Chludzińską (Chludzińska 2014: 91), z tworzonym przez nią tekstem często polega na różnego rodzaju sublimacji urojonych braków ciała wyobrażonymi walorami tekstu. Innymi słowy mamy tu do czynienia z przenikaniem się fantazmatu tekstu z fantomem ciała.

O tym, że batalia ciała i tekstu Hannah Horvath stanie się najważniejszym z motywów spajających fabułę, widz jest informowany już w pierwszych sekundach pilotowego odcinka. W tej rozgrywce ciało jest na z góry straconej pozycji. Seria bezlitosnych półzblżeń korpusu Hannah pałaszującej makaron ze znacznym uszczerbkiem dla dobrych manier budzi wstręt i czyni z konsumującego ciała Kristewowski *abjekt*¹, co zostaje uwydatnione ironiczną odpowiedzią na kąśliwą uwagę matki. W krótkim „wciąż rosne” Hannah zawiera dwa deprecjonujące jej ciało komunikaty.

Ciało Hannah od niedawna jest dojrzałe, a co za tym idzie – skończone. Zakończenie jego rozwoju odbiera mu ostatnią szansę na umykanie rozumianej po Foucaultowsku² władzy. A to ciało domaga się szczególnie surowej kontroli z racji piętna, jakim jest ono dotknięte, tzn. piętna nadwagi³, co dodatkowo zawęża jego prawa do zaspokajania potrzeb, już i tak mocno ograniczone u ciał niedotkniętych tą przypadłością. Najsilniej wyraża się to w prawie do widzialności, seksualności oraz zaspokajania fizycznego głodu.

Oba uszczerbki na ciele znajdują rekompensatę w reprezentacji tekstu. Określenie książki Hannah jako nieukończonej,

¹ Por. Julia Kristeva, 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków.

² Por. Michel Foucault, 1998, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Warszawa.

³ O zastosowaniu Goffmanowskiej kategorii piętna przy badaniu kulturowej funkcji nadwagi por. Amy Farrell, 2011, *Fat Shame: Stigma and the Fat Body in American Culture*, New York.

to przesadny eufemizm. Większość tego tekstu jeszcze nawet nie weszła w fazę poszukiwania pomysłu. Dzięki temu wciąż może aspirować do doskonałości. Jak mówi Hannah: „Poleruję cztery eseje. Chciałabym, żeby było ich dziewięć, ale najpierw muszę je przeżyć”.

Wielokrotnie potem podkreśla związek własnej biografii z uprawianą przez siebie literaturą. Dlatego w pewnym uproszczeniu (pomijając pytanie o różnicę między przeżywaniem życia a jego zapisem) można powiedzieć, że tworzony przez Hannah tekst konstytuuje się poprzez działania korporalnego podmiotu.

Ciekawie przedstawia się tu zagadnienie widzialności tego tekstu. Początkowo jedyną granicą procesu pisania jest dość mglista i, jak się szybko okaże, płonna obietnica, że gdy książka zostanie ukończona, zostanie też przeczytana przez zwierzchnika Hannah. Jest więc to tekst jeszcze nietknięty krytycznym spojrzeniem autorytetu, dziewiczy i, w przeciwieństwie do ciała bohaterki, bezpieczny w swojej izolacji od władzy spojrzenia Innego. Dziewczyzna nie podaje terminu ukończenia pracy, który mógłby odebrać jej esejom ową niezmaconą dziewiczość, a jedynie wskazuje na nieusuwalną przeszkodę rzekomo uniemożliwiającą zamknięcie procesu, a mianowicie znikomość jej biograficznego doświadczenia.

Ponieważ, jeśli można wyciągać wnioski z zapośredniczonych, fragmentarycznych i zniekształconych odprysków twórczości, do jakich widz serialu ma dostęp, mowa tu o niezwykle intymnym doświadczeniu własnej biografii, cielesności i seksualności, kuszącą wydaje się teza, że Hannah pisze ciałem w sposób, który omówiono w jednym z podstawowych źródeł, z jakimi zmuszone są się zapoznać podczas studiów kreatywnego pisania podobne Hannah amerykańskie pisarki *in spe*, to znaczy w myśl kultowego eseju Héléne Cixous *Śmiech Meduzy* z 1975 roku.

Odwołanie się do tego dzieła pociąga za sobą kolejne pytania. Jak na porządny manifest przystało, jest on nie tylko postulatywnym projektem wyidealizowanego modelu kobiecego pisarstwa, ale także prognozą konsekwencji, jakie miałyby za sobą pociągnąć realizacja tego projektu. Nieprzypadkowo pierwsze słowa tego eseju brzmią: „Będę mówić o pisarstwie kobiecym (*écriture féminine*): o tym, co ono spowoduje” (Cixous 1993: 147).

Tym projektowanym skutkiem, będącym sowitą nagrodą za realizację projektu Cixous, miałyby być nieskrępowana, satysfakcjonująca i, co najważniejsze, bezbolesna droga twórcza:

Jesteśmy niepoohamowane, to, co nasze, odłącza się od nas, nie osłabiając nas: nasze spojrzenia biegną w dal, nasze uśmiechy spływają łatwo, śmiech całą gębą, krew cieknie i my rozlewamy się, ale nie wycieńczając się, nasze myśli, nasze znaki, nasze pisma, nie powstrzymujemy ich i nie obawiamy się, że chybią (Cixous 1993: 150).

Wypada więc zapytać nie tylko, czy Horvath w istocie pisze ciałem i tym samym spełnia wymogi własnego manifestu, który w wielu punktach jest zbieżny z manifestem Cixous, ale także, czy ów manifest spełnia obietnicę, jaką złożył Hannah słowami Cixous.

Warto bowiem zwrócić uwagę, że pisarstwo bohaterki jest procesem obosiecznym. Tekst pisany ciałem jest także tekstem brutalnie zapisującym się na i w ciele poprzez szereg inskrypcji – od tych najbardziej widocznych, czyli pokrywających jej skórę tatuaży, po somatyczne konsekwencje przygodnego seksu, kompulsywnego jedzenia, przyjmowania bądź odmowy przyjmowania różnorodnych środków zaburzających percepcję oraz całego spektrum drobnych oszpeceń, okaleczeń i upokarzających dolegliwości doprawionych niemałą dawką hipochondrii z jednej strony odwzorowującej autobiograficzne doświadczenie Leny Dunhan od dzieciństwa walczącej z nerwicą natręctw (Chudzińska 2014: 90-91), a z drugiej – będącej popisem pierwszorzędnej zabawy literackiej, jaką jest przełożenie monologów Woody Allena na język dojrzewającej panienki młodszej od swojego mistrza o dwa pokolenia.

W świecie przedstawionym *Dziewczyn* bolesność twórczego procesu wynika również ze zderzenia ze schizofreniczną formą kapitalizmu⁴, której ten proces stał się trafnym i popularnym komentarzem. To dlatego finał pierwszej sceny serialu znany jest nawet osobom, które nigdy nie obejrzały ani jednego odcinka flagowej produkcji HBO. Tematem tej sceny jest stanowcza deklaracja matki Hannah, że nie będzie jej dłużej utrzymywać.

⁴ Termin ten stosuję za Rosi Braidotti, por. Rosi Braidotti, 2009, *Podmioty nomadyczne, Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra, Warszawa.

W 6. odcinku 1. serii motywacja tej decyzji została doprecyzowana. Jest nią troska o tytułowy tekst od lat zawieszony w niedorozwiniętej formie, a może nawet na nią skazany. Odcinając córkę od finansowej pępowiny, aby dostarczyć Hannah inspiracji do twórczości, Loreen Horvath stawia na głowie osiemdziesiąt pięć lat feministycznej debaty o warunkach koniecznych do wyzwolenia literatury kobiet, która zaczyna, a może i streszcza się w pamiętnym zdaniu z *Własnego pokoju* Virginii Woolf: „kobieta musi mieć pieniądze i własny pokój, jeśli ma uprawiać twórczość literacką” (Woolf 2002: 14).

Tymczasem Hannah, aby choć częściowo ten swój własny pokój opłacić, będzie zmuszona uprawiać literaturę na marginesie stale zmieniających się posad kradnących jej czas i twórczą energię. Jednak, jak na ironię, im większą będzie mieć do tego pokoju wyłączność, tym gorzej wyjdzie na tym jej tekst. A przy okazji i ona sama.

Otwierająca serial scena jest antytezą tego, co Cixous nazywa „pisanem białym atramentem”, czyli pisaniem w ścisłej łączności z figurą matki. Loreen dosłownie i w przenośni odbiera Hannah pożywienie od ust, z jednej strony z przekazem komentując apetyt córki i uniemożliwiając jej zamówienie deseru, a z drugiej – pozbawiając ją środków do życia. Zresztą pod koniec odcinka sytuacja się powtórzy, gdy Hannah odkryje, że matka uniemożliwiła jej zamówienie hotelowego śniadania.

Jednak nie tylko Loreen sprawiłaby Cixous zawód. Hannah niemal każdym gestem przeczy tezie Cixous, jakoby kobiety nie marzyły o powrocie do łona. Bohaterka Dunham usiłuje do niego powrócić na wiele sposobów, czego konsekwencją jest fakt, że relacja, w jakiej tkwi rodzina Horvathów infantylizuje oba pokolenia. Hannah często też na różne sposoby i z różnym efektem zebrze o taką możliwość. Pod koniec pilotażowego odcinka owo błaganie przybiera kształt oferty handlowej.

Przedstawia wówczas rodzicom do oszacowania tekst o, wedle jej przekonania, niewymiernym, lecz rewolucyjnym potencjale (to wówczas pada słynne zdanie: „Nie wystraszcicie się, ale chyba jestem głosem swojego pokolenia”) i w imię dalszej pracy nad tym potencjalnie przełomowym dziełem domaga się całkowicie wymiernych nakładów, tym razem obliczonych z imponującą dokładnością: „By dokończyć tę książkę potrzebuję 1100 dolarów miesięcznie przez dwa lata”.

O samej książce widz nie dowiaduje się wówczas niemal niczego. Dostrzega tylko jej najbardziej powierzchowny atrybut – znikomą długość, która sprawia, że tekst mieści się na sześciu kartkach formatu A4. Resztę zmuszony jest sobie dopowiedzieć niemal wyłącznie na podstawie mimiki czytelników oraz zdawkowej uwagi ojca: „Bardzo zabawne. Masz poczucie humoru”.

Warto zauważyć, że wtedy też Hannah po raz pierwszy prezentuje jakiś fragment swojego dzieła życia i stawia pierwszy krok ku temu, aby jej tekst mógł się wreszcie rozpoznać. Jednak na drodze do tego celu wpada w niemal każdą pułapkę, przed którą ostrzegała ją Cixous.

Pierwszą z nich jest poszukiwanie akceptacji u „wielkich mężczyzn” literatury, co wedle Cixous prowadzi do zdeprecjonowania oraz sparaliżowania kobiecej twórczości. Poproszona o prezentację fragmentu swojej twórczości, Hannah pada ofiarą braku wiary we własne siły oraz rzekomo autorytarnej hierarchii wartości. I znów znamienne, że ani widz, ani postać, która zaburza związek Hannah z jej twórczością, w ogóle nie mają do tej ostatniej dostępu. Ray deprecjonuje już sam pomysł pisania o fundamentalnym lęku przed bliskością (który naturalnie identyfikuję z „pisaniem ciałem”) i zarzuca Hannah całą litanią tematów rzekomo bardziej palących, niszcząc w zarodku relację, jaką mogłaby nawiązać z potencjalnymi czytelnikami.

Dlaczego nie piszesz o czymś prawdziwym? (...) O krytyce kulturowej, latach prześladowań, kwaśnych deszczach, wyginięciu niedźwiedzi panda, profilowaniu rasowym, rozroście miast, rozwodach, śmierci. Śmierć jest bardzo prawdziwa. Pisz o niej. Śmierć.

Zainfekowana tą litanią Hannah, usiłuje wcielić w czyn nieprzystające do własnej twórczości postulaty Raya. Kończy się to nie tylko tragicznie, ale wręcz symbolicznie. Uprzednio przygotowanej na tę okazję *Opowieści o Philu-zbieraczu*, w której Cixous mogłaby znaleźć elementy nazywane przez siebie „kobiecyym śpiewem”, nigdy nie będzie można wysłuchać. Zatrzaśnięta w katakumbach uszkodzonej linii metra Hannah usiłuje za to naprędce stworzyć dzieło, które byłoby w stanie udźwignąć tyradę Raya, lecz jest to wysiłek z góry skazany na niepowodzenie. Wykastrowana ze swojego głosu i walcząca z bierną agresją mil-

czącego audytorium Hannah staje się żywą ilustracją kondycji, przed jaką Cixous straszy małe, sięgające po pióro dziewczynki:

Czy słyszeliście kobietę przemawiającą na oficjalnym zgromadzeniu (jeśli w ogóle nie stała jak oniemiała)? – ona nie „mówi”, ona rzuca w powietrze swoje drżące ciało, ona się wylewa, wzbija się, cała staje się swoim głosem, broni zacięcie „logiki” swojej mowy także własnym ciałem, jej ciało świadczy prawdę wraz z nią całą. Ona się wystawia (Cixous 1998: 153).

Jeszcze bardziej niż wobec przytłaczających męskich autorytetów Hannah okazuje się nieporadna wobec wymagań kapitalistycznego rynku literackiego. Zaczerpnięty ze *Śmiechu Meduzy* postulat:

pisz tak, żeby nikt cię nie krępował, nie więził: ani mężczyzna, ani idiotyczny mechanizm kapitalizmu, w którym wydawnictwa są podstępными i uniżonymi sługami ekonomicznej konieczności działającej przeciwko nam i usadowionej na naszych barkach; ani nawet ty sama (Cixous 1998: 149).

pozostaje mrzonką, choć z zupełnie innych powodów, niż te, przed którymi ostrzegła papieżycza francuskiego feminizmu.

Cixous na próżno straszy, że „Prawdziwe teksty kobiece, teksty z kobiecym seksem – właśnie tego oni zdecydowanie nie lubią, boją się ich, budzą ich wstręt” (Cixous 1998: 149), bowiem redaktor Hannah, David Pressler-Goings (John Cameron Mitchell), występujący tu jako kastrujące ramię rynku wydawniczego domaga się, aby każde zdanie „opływało w płyny fizjologiczne”: „Odrosła ci błona dziewicza? Gdzie seksualna porażka? Gdzie pucułowata smutna buzia w spermie?” W konfuzję wprowadzają go jedynie szczątkowe ślady kobiecej podmiotowości, którą konsekwentnie ruguje z książki: „Tu mam przyjaźń bardzo w stylu Jane Austen, a nam chodzi o »Hannah z nim«, »Twoje życie z Nimi«. Świetny pomysł na tytuł: »Moje życie na plecach«”.

W końcu kompletnie wymazuje Hannah z tworzonych przez nią literatury: „Co do twojego tekstu – nie dokończyłem go czytać, nie dlatego że nie miałem czasu, ale dlatego że nie miałem ochoty. Nie wiem, kto go pisał”, a ostatecznym ciosem, jaki zadaje temu tekstowi, jest odcięcie ostatniej nitki, która łączyła go z doświadczeniem autobiograficznym oraz literackim etosem Hannah: „Mam objawienie: jeśli nie jesteś niedopchnięta, zmyśl to. Zrobisz z tego powieść?”.

Konający tekst zwraca się w końcu przeciwko swojej twórczyni. Hannah zamknięta w opustoszałym mieszkaniu i przerażona wiszącą nad nią groźbą sprawy sądowej za przekroczenie terminu dostarczenia dzieła, wpada w pułapkę potrzeby samoukarania: doznaje nawrotu nerwicy natręctw, przebija sobie bębniaki uszne i niczym kapłanki poświęcone okrutnemu bóstwu, własnoręcznie ścina włosy. Wszystko na nic – ekran jej komputera lśni jedynym zdaniem, którego wbrew żądaniom Davida Hannah nie była w stanie uśmiercić. Owo zdanie-zombie obwieszcza, że żaden romans nie jest tak burzliwy, jak kobieca przyjaźń. Pogardzana przez Davida Jane Austen podpisałaby się pod nim obiema rękami.

Celowo ten tekst antropomorfizuję, bowiem rodzące się w bólach dzieło Hannah wyrasta na samodzielny i nieprzewidywalny bohater serialu. To tekst-monstrum zadający cierpienie nie tylko swojej twórczyni, ale także pozostałym postaciom, a przy tym nieprzebierający w środkach. Samolubna i zaborcza bestia pragnąca swojej matki na wyłączność i gotowa na wszelkiego rodzaju zbrodnie, byle tylko osiągnąć swój cel. Przypomnijmy, że ów tekst-monstrum nie waha się ani przed zepchnięciem najbliższej przyjaciółki swojej twórczyni, Marnie, na skraj załamania nerwowego, ani przed drastyczną zemstą na odpowiedzialnym za jego zniekształcenie redaktorze, wręcz ocierającą się o ojcostwo.

I choć, jako pasjonatkę kultury popularnej, kusi mnie, aby klucza do tej struktury mitycznej szukać w powieściach grozy (czyż z podobnie destrukcyjnym procesem twórczym nie mamy do czynienia w *Lśnieniu* Stephena Kinga bądź *Krainie Chichów* Jonathana Carrolla?), to najprostsze rozwiązanie, które najtrafniej obnaża mityczną strukturę potyczek panny Horvath ze swoją twórczością, znów podpowiada Cixous.

Przypomnę, że toposem kobiecej literatury uczyniła roześmianą Meduzę, której wbrew pogłoskom można bezpiecznie spojrzeć w twarz, jednak skazaną na śmierć z rąk ślepego na jej piękno Perseusza, symbolizującego patriarchalny rynek literacki.

Istnieje jednak także inna wersja mitu o władcy Argos. Według niej Perseusz nie zamordował Gorgony, lecz Ariadnę (Grimal 2008: 289–290) i to właśnie z kreteńskim bóstwem

czczonym pod imieniem „Pani labiryntu” najsilniej jest związana postać Hannah.

Jej *nemezis* jest twór na wpół ludzki, bo wyrastający z jej cielesnego doświadczenia, lecz spotworniały przez ścierające się w jego obrębie wpływy różnych obszarów władzy unieważniających narrację Ariadny. Siostra (a w innych odmianach kultu – matka) Minotaura nie kontroluje tej bestii, lecz przez bliskie cielesne pokrewieństwo, nie jest też w stanie jej uśmiercić. Mordu musi za nią dokonać Tezeusz.

Zwróćmy uwagę, że jedną z osi serialu jest opozycja pomiędzy przywiązaniem Hannah do jej twórczej pracy a więzią z Adamem. Klimaks tego konfliktu nastąpił w ostatnim odcinku 1. serii, w którym Hannah podjęła decyzję o emocjonalnym oddaleniu się od Adama, świadoma, że ceną, jaką zapłaciłaby za bliski związek, byłoby zubożenie jej twórczości. Zamknięcie owego wątku następuje w finale serii 2., gdy Adam z iście hollywoodzką ikrą gna przez labirynt ulic Greenpointu i korytarzy mieszkania Hannah, by ocalić ukochaną od wysysającej z niej ostatnie żywotne soki jej własnej książki.

Adam–Tezeusz nie waha się mordować bestii tabletkami tłumiącymi objawy choroby psychicznej, przy okazji unieważniając też reszki oporu Hannah–Ariadny przed zabiciem w Minotaurze wszystkiego, co ludzkie i złożeniem go na ołtarzu rynku e-booków najpośledniejszego gatunku. Ta, uśpiona troskliwą opieką partnera, porzuca wyniszczający labirynt konfesyjnej literatury i oddaje się zajęciu dalece praktyczniejszemu, choć także znacznie bardziej jałowemu – pracy w reklamie przebiegle imitującej dziennikarstwo.

Jak uczy nas mit, bezgraniczne oddanie Tezeusza nie trwa długo. Adam pochłonięty pracą na Broadwayu bez skrupułów porzuca Hannah na pastwę wątpliwości i żalu za utraconą książką, która niechybnie zginie zmiażdżona w trybach prawa autorskiego. Na tym się jednak nie kończy ani mit, ani historia nowojorskiej Ariadny. Wedle greckiej mitologii porzucona na Naksos księżniczka Krety przyłączyła się do maszerującego w stronę Olimpu pochodu Bachusa, między innymi symbolizującemu nieskrępowaną i obfitą artystyczną twórczość w niczym nieustępującą bukolicznej wizji Cixous.

Naturalnie Hannah także odnajduje swój Olimp.

Kadrem zamykającym 3. serię jest zdjęcie Hannah w kompletnym zespoleniu ze swoim kolejnym, jeszcze niepoczętym dziełem. Szczęśliwa autorka przyciska do piersi list gratulacyjny obwieszający przyjęcie jej na prestiżowy warsztat pisarski na Uniwersytecie Iowa.

Ta scena idealnie spaja poprzednie odcinki, bowiem umieszcza biografię i twórczość Hannah w obszarze popularnych gatunków literackich. W dniu, w którym dumna młoda autorka przyjmuje tę obiecującą ofertę, wszystkie jej potyczki z nieudanym literackim debiutem zamykają się w formie klasycznego *Bildungsroman*.

Hannah studiująca w Iowa okres formacyjny najprawdopodobniej będzie już miała za sobą, a wyjazd na uczelnię zakorzeni ją w jednej z najciekawszych amerykańskich tradycji literackich, jakim jest nurt powieści kampusowej. Któż jej nie życzy, aby w tym nowym gatunku odnalazła się równie sprawnie, jak niedoszła poetka, Lena Dunham w materii scenopisarstwa i reżyserii?

Stąd afirmatywna odpowiedź na pytania postawione w tym artykule. Literatura uprawiana przez Hannah Horvath w pełni zasługuje na miano *écriture féminine*, choć wielokrotnie sprzeniewierza się postulatom postawionym przez francuską filozofkę. Owe odstępstwa należy jednak raczej traktować jako fabularne komplikacje niż sprzeciw wobec feministycznej tradycji krytycznoliterackiej.

Na koniec chciałabym tylko zwrócić uwagę na wieloznaczny uśmiech rozpromieniający twarz Hannah, gdy jej ciało ponownie zespoliło się z rodzącym się tekstem. Oto, co Rosi Braidotti napisała o Meduzie, której udało się zbiec spod Perseuszowego miecza i zachować integralność:

Ona jest
monstrualna, zróżnicowana, hybrydalna, piękna.
I zgadnijcie co jeszcze?
Ona się śmieje! (Braidotti 2002: 263)⁵

⁵ Przekład zamieszczonego fragmentu za: Aleksandra Derra, *Nomadyczna teoria podmiotu*, www.aleksandra-derra.eu/resources/.../nomadyczna-teoria-podmiotu.ppt [dostęp 10.05.2014].

Bibliografia:

- Braidotti Rosi, 2002, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge.
- Braidotti Rosi, 2009, *Podmioty nomadyczne, Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. Aleksandra Derra, Warszawa.
- Cixous Hélène, 1993, *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, w: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 4/5/6, s. 147–166.
- Chludzińska Joanna, 2014, *Po prostu „Dziewczyny”*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska, Gdańsk, s. 87-94.
- Dunham Lena, Poniewozik James, 2012, *Lena Dunham Interview, Part Two: The Personal Factor*, „Time”, <http://entertainment.time.com/2012/04/13/lena-dunham-interview-part-two-the-personal-factor/> [dostęp: 10.05.2014].
- Grimal Pierre, 1997, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. Jerzy Łanowski, Maria Bronarska, Barbara Górka, Anna Nikliborc, Joanna Sachse, Olga Szarska, Wrocław, s. 289–290.
- Kristeva Julia, 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków.
- Major Małgorzata, 2014, *Miranda vs. Hannah, ciało vs. ciało. Casus „Mirandy” i „Dziewczyn”*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska, Gdańsk, s. 133–144.
- Woolf Virginia, 2002, *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. Ewa Krasieńska, Warszawa.

Jacek Sobota

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Od Hamleta do Dextera – bohater ponad moralnością? Aksjologia współczesnych seriali

Abstrakt:

Autor artykułu koncentruje się na zagadnieniach aksjologicznych dotyczących współczesnych seriali telewizyjnych. Zastanawia się nad wpływem estetycznym i moralnym treści serialowych na współczesną widownię, dostrzegając jednocześnie zwrotne relacje zachodzące między twórcami seriali (podległymi gustom widzów) a widownią (której zmysł estetyczny i moralny kształtowany jest przez sztukę masową). Autor stawia tezę, jakoby bohaterowie współczesnych seriali (np. *Dexter*, *Breaking Bad*, *Gra o tron*, etc.) stali „ponad moralnością”, ich moralne kodeksy zaś miały charakter „sprywatyzowany”, wewnętrzny, niepodległy obowiązującym kodeksom.

Słowa kluczowe:

seriale, moralność, system wartości, aksjologia, etyka

Znany krytyk filmowy, nieżyjący już niestety Zygmunt Kałużyński (pisząc bodaj o kinie Quentina Tarantino), sformułował interesującą tezę: bohaterowie „produkowani” przez współczesną popkulturę są swoistymi „klonami aksjologicznymi” szekspirowskiego Hamleta; stoją niejako ponad moralnością, ich system wartości odległy jest od powszechnie obowiązujących kodeksów. Można by powiedzieć – jest on elastyczny – z różnych powodów. Przypomnijmy: Hamlet odpowiada za śmierć zakochanej w nim Ofelii, Poloniusza, przyjaciół swych – Rozenkranca i Gildensterna; a jednak – w jakimś sensie – czytelnicy mu kibicują w dokonywanym przezeń akcie zemsty za śmierć ojca. Spójrzmy na nasze, polskie podwórko: nawet ten pocziwiec Kmicic, zanim stanie się ckliwie dobry i ociekający szlachetnością, jest postacią „interesującą” – odpowiada za mord populacji, pijaństwa i rozboje. Tradycja podobnych postaci jest w sztuce bogata.

Współczesne seriale, o których przede wszystkim będzie tu mowa, oferują nam wachlarz postaci równie niejednoznacznych moralnie. Mamy oto psychopatę mordującego innych psychopatów (*Dexter*), mamy nauczyciela chemii, który na skutek splotu zadziwiających okoliczności zostaje wytwórcą i w końcu handlarzem narkotyków (Walter White z serialu *Breaking Bad*); nieco innym przypadkiem (choćby z racji zaangażowania bohatera w świat polityki, niejako z definicji traktowany jako moralnie dysfunkcyjny) jest postać makiawelicznego polityka nieprzebierającego w środkach w celu osiągnięcia władzy (Frank Underwood z *House of Cards*); jego żona zaś, niczym współczesna lady Makbet (pozostając przy szekspirowskich asocjacjach), potrafi nawet wykorzystać fakt dokonanego na niej gwałtu, by osiągnąć wzrost społecznej popularności męża – przykłady można by mnożyć. Pytaniem pozostaje, na ile te fikcyjne postacie, wraz z ich moralną niejednoznacznością, są marketingowym chwytem, strategią twórców seriali, na ile zaś mówią nam coś istotnego o współczesnych czasach, o nas samych?

Nim jednak zajmę się aksjologią seriali, powinienem chyba przyjrzeć się zarzutom natury etyczno-estetycznej, jakie stawiane są sztuce masowej, a zatem i serialom, jako ważnemu segmentowi tego rodzaju twórczości.

1. Usterki sztuki masowej?

Jednym z częstszych zarzutów wysuwanych pod adresem wytworów masowej sztuki jest – ujmijmy to kolokwialnie – schlebienie najniższemu gustowi, co w dalszej konsekwencji oznacza (o ile zaryzykujemy twierdzenie, że sztuka masowa ma wpływ na nasze życie wewnętrzne, postawy, istotne decyzje, itp.) spadek poziomu percepcji estetycznej, a także upadek moralności odbiorców seriali, „literatury wagonowej”, etc. Wprawdzie Noël Carroll utrzymuje, iż utwór dostosowany do najniższego poziomu smaku, inteligencji oraz wrażliwości oznacza utratę poważnego segmentu publiczności (Carroll 2011: 35), ale zawsze możemy podać przykłady setek, jeśli nie tysięcy wytworów kultury masowej, które – mimo poważnych braków intelektualnych – podbiły widownię (przykład niesławnej *Niewolnicy Isaury* sam się tu narzuca).

Zarzuca się również sztuce masowej wywoływanie u odbiorców postawy bierności poznawczej i intelektualnej; można

i ten zarzut jednak uchylić – przecież czytelnik lub widz historii kryminalnej chętnie współuczestniczy w wirtualnym śledztwie i rozwiązuje kryminologiczne łamigłówki (skoro pozostajemy w kręgu seriali, to przykład nieśmiertelnego *Columbo* wydaje się odpowiedni). Innym, często powtarzającym się zarzutem, jest „zły wpływ” na publikę. Robin Collingwood definiuje jednak sztukę masową jako formę wzbudzania określonych emocji w taki sposób, by ich rozładowanie nie zakłócało normalnego trybu życia (Collingwood 1969: 81). Innymi słowy – widz, odbiorca angażuje się emocjonalnie (być może nawet i moralnie), lecz nie całkowicie, ponieważ utrzymuje wobec fikcyjnej rzeczywistości „zdrowy” dystans; zarazem jego emocje ulegają rozładowaniu.

Zarzut wywoływania przez masową sztukę negatywnych myśli, emocji i zachowań nie jest nowy – sięga czasów Platona, który postulował, by z idealnego Państwa wygnać poetów, owych „piewców bezładu społecznego”. Współcześni „platonisci” oskarżają sztukę masową (a w jej obszernych ramach i seriale) na przykład o wzbudzanie agresji. Carroll odrzuca te zarzuty: po pierwsze, nawet agresja (wzbudzana w odpowiednich momentach) bywa korzystna adaptacyjnie; po drugie zaś gniew ma być ukazywany w utworach kultury masowej jako słuszną moralnie alternatywą w sytuacji, gdy nie ma żadnego innego moralnie słusznego rozwiązania. Tam natomiast, gdzie agresja jest nieusprawiedliwiona, sztuka masowa pokazuje ją jako moralnie odrażającą (Carroll 2011: 255). Rzecz jasna, o czym szerzej będę pisał w dalszych partiach tekstu, wymowa niektórych współczesnych seriali jawnie przeczy tezie Carrolla.

Istotną kwestią związaną z oddziaływaniem utworów na wyobraźnię, a także kondycję moralną odbiorcy, są symulacje sytuacji skrajnych; utożsamień, które mają charakter pozytywny lub negatywny. Zarazem poczucie empatii z odgrywaną przez aktora postacią, czy bohaterem literackim niemal nigdy nie ma charakteru absolutnego. W przypadku literatury lub filmu science fiction mówi się o zjawisku czasowego „zawieszenia niewiary”. Otóż, by móc utożsamiać się z bohaterami kreowanymi w ramach twórczości fantastycznej, odbiorca poluzowuje szczytki „sceptycznego imadła”, w którym zwykle trzyma sztywno obraz rzeczywistości, rozrzedza intensywność tak zwanego „zdrowego rozsądku”. Tym samym możliwe jest współuczestniczenie z bo-

haterami w fantasmagoryjnych opresjach. Oczywiście, zdarzają się przypadki skrajne – jak fani kultowego serialu *Star Trek* (tzw. „trekkies”), którzy urządzają zloty, gdzie przebierają się w barwne panoptikum postaci serialowych, a także porozumiewają się ze sobą po klingońsku (język jednej z agresywnych ras Obcych występujących w fabule serialu). Sytuacje skrajnego docisku emocjonalnego występujące nader często w fabułach służyć mogą jako symulacja podobnych „epizodów życiowych”; dylematy, przed którymi postawione są serialowe postacie, mogą nam dać wyobrażenie dramatyizmu potencjalnych wyborów oraz naszych możliwych zachowań, choć nigdy nie dadzą nam na ten temat wiedzy pewnej. Zawsze miałem wątpliwości, czy symulacje skrajności przeprowadzane w zaciszach domowych, w objęciach ciepłych foteli, z filiżanką gorącej herbaty w dłoniach, mają jakąkolwiek wartość poznawczą. Większą mają symulacje zbliżone do warunków rzeczywistych – przypomina się, oczywiście, eksperyment Zimbardo i jego niepokojące wyniki (Zimbardo 2008).

W rozległej przestrzeni sztuki masowej seriale zajmują dość szczególne miejsce. Do niedawna można było porażającej większości tasiemcowych produkcji zarzucić powtarzalność przekazu i schematyczność fabuł. Ale schematyczne powtarzanie ma być, według przywoływanego tu już Carrolla, w zasadzie cechą konstytutywną wytworów sztuki masowej, trudno zatem czynić z tego jakiegokolwiek zarzuty (Carroll 2011: 194). Oczywiście fabuły ma za zadanie intensyfikację zrozumiałości tejże sztuki – właśnie poprzez zaznajomienie publiczności z jej konwencjami. Co więcej, tych schematów nie trzeba się uczyć przedzastawnie, wcześniej – pojmuje się je bez większych problemów już przy pierwszym kontakcie.

Współczesne seriale (oczywiście nie wszystkie) znów wydają się przeczyć tym tezom. Ich twórcy w sposób świadomy poszerzają konwencję, właśnie poprzez konsekwentne zaprzeczanie konwencjonalności i schematom fabularnym. Za przykład niechaj posłuży serial *Gra o tron*. Główny bohater pozytywny (kreowany przez znanego aktora Seana Beana, Lord Stark), z którym niemal natychmiast utożsamia się widzownia, ginie nonsensownie w 9. odcinku 1. sezonu – jest to element pewnej nowej sytuacji, poszerzenia horyzontu estetycznego współczesnych seriali (przypomnijmy, że aksjologia nie zajmuje się li tyl-

ko wartościami moralnymi, o tych szerzej za chwilę, ale także i estetycznymi właśnie), nadto „gry” z widzem, która polega na dezintegracji uznanych szablonów kompozycji fabuły. Seriale stają się również niejako „świadome swej pojemności” – ich twórcy mogą sobie pozwolić na więcej niż kreatorzy filmów fabularnych, ograniczonych linearnością zdarzeń, czasem projekcji, itp. Mogą ukazywać pełniej ewolucję postaci; seriale stały się, jak to czasem określam, „gatunkiem dygresyjnym”. Świetną egzemplifikacją zjawiska jest serial *Zagubieni*, gdzie poprzez otchłanne retrospekcje pogłębione psychologicznie postacie głównych bohaterów ukazane są w różnych kontekstach.

2. Aksjologia seriali

Pisałem już wcześniej, że niektóre współczesne seriale niekoniecznie wpisują się w apologię sztuki masowej, jakiej dokonuje Noël Carroll. Nie zawsze realizują wartości pozytywne, nie umoralniają widzów, nie ukazują przemocy w kontekstach pejoratywnych. Czy w fabułach tasiemcowych filmów nastąpiła erozja moralności? Czy ich twórcy są „etycznymi dywersantami”? Czy bohaterowie serialowi realizują wartości negatywne? Zaznaczmy, że istnieją pewne trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem kategorii wartości. Zwykle definicje aksjologiczne określają wartość jako rzecz albo cechę rzeczy, jako zjawisko, stan rzeczy (lub ich cechy), które ludzie uznają za cenne. U podstaw przekonania o owej „cennieści” rzeczy ma zaś leżeć stopień przydatności tej „rzeczy” dla zaspokojenia określonej, odczuwanej przez jednostkę lub grupę ludzką, potrzeby. Według innej definicji,

Terminem wartość możemy określić idee, zjawiska, materialne i niematerialne przedmioty, stany rzeczy itp., które są przez jednostkę, warstwę, grupę, klasę społeczną dodatnio lub ujemnie oceniane; aprobowane lub odrzucane. Wartości stanowią jeden z głównych wyznaczników i celów ludzkiego działania (Olechnicki 1997: 239).

Pisząc zaś o „wartości negatywnej” (co samo w sobie jest pewnym paradoksem – jak to, co wartościowe, może mieć charakter negatywny?), należy odwołać się do pewnej tradycji terminologicznej, która

przez „wartość” rozumie to wszystko w przedmiocie, co powoduje, że staje się on czymś aksjologicznie nieobojętnym, za-

równy w sensie dodatnim: wartość pozytywna, jak i ujemnym: wartość negatywna (Tyszczyk 1992: 137).

Innymi słowy, jakiegokolwiek nacechowanie jakościowe przedmiotu, czyni go wartościowym.

Przypomnijmy, że znakomity polski aksjolog Henryk Elzenberg wyróżniał trzy znaczenia wartości negatywnej, Andrzej Tyszczyk dodał zaś znaczenie czwarte (Tyszczyk 1992: 138). Po pierwsze, wartość negatywna może być rozumiana jako przeciwieństwo wartości pozytywnej (stosuje się tu zdecydowane rozróżnienia na: dobro i zło, piękno i brzydotę, itd.). Po drugie, wartość negatywna rozumiana być może jako brak wartości pozytywnej (jeśli coś jest „bezwartościowe”, to ów stan braku określamy właśnie jako wartość negatywną). Po trzecie, wartość negatywna rozumiana jest jako pozorna wartość pozytywna (coś sprawia wrażenie, że ma wartość, choć w istocie jej nie posiada). Po czwarte wreszcie, wartość negatywna definiowana jest jako mały stopień natężenia wartości pozytywnej (nikłą intensywność tej wartości).

Elzenberg uznawał pierwszą definicję antywartości za właściwą – z powodu jej wewnętrznej koherencji i logiki, nadto postulowanego specyficznego pojmowania, nazwijmy to, „ciężaru” ontologicznego wartości ujemnych (Elzenberg 2002: 169-176). Mnie jednak bardziej – z punktu widzenia celów przyświecających temu artykułowi – interesują raczej trzy pozostałe definicje.

Bohaterowie takich seriali, jak *Breaking Bad*, *House of Cards*, *Detektyw*, *Luther* czy *Dexter* egzystują w rzeczywistości moralnie zdegradowanej, skażonej złem. Gdzie brak jest wartości pozytywnych, tam trudno mówić o złych wyborach. Klasyk czarnego kryminału, Raymond Chandler, opisując w jednym z esejów swego kanonicznego bohatera, detektywa Philipa Marlowe (będącego niewątpliwie pierwowzorem niezliczonej rzeszy bohaterów współczesnej popkultury), opowiadał o jego „moralnej impregnacji” na zło tego świata. Marlowe działał etycznie w etycznie dysfunkcyjnej rzeczywistości; jakby – opakowany w skafander silnego wewnętrznego systemu wartości – zanurzał się w otchłani świata wartości pozbawionych. Współcześni bohaterowie serialowi albo są takiego „aksjologicznego oprzyrządowania” pozbawieni, albo nurkują zbyt głęboko, narażając się na narastające ciśnienie negatywności, co defektuje w końcu

metaforyczne skafandry. Jako przykład może posłużyć bohater serialu *Detektyw*, który tłumaczy regularne zdradzanie żony jako „łagodzenie stresu” związanego z wykonywanym zawodem. W co drugim serialu detektywistycznym metodologie śledztw odległe są od kanonów kodeksowych, co tłumaczy się nieodmiennie jako tropienie większego zła poprzez drobne odstępstwa od prawnej ortodoksji. Większe zło usprawiedliwiać ma owe „małe zła” (odwołujemy się w tym wypadku do czwartego rozumienia wartości negatywnej, czyli do intensywności wartości – w tym wypadku nikłej – na aksjologicznej skali).

Oczywiście, można utrzymywać, że „możliwość wyboru zmusza do ustalenia hierarchii wartości” (Grzegorzczak 1989: 66), ale co wówczas, gdy takiej możliwości nie ma? Jest to sytuacja Waltera White’a, bohatera serialu *Breaking Bad*, który wpada (z powodu zdiagnozowanej choroby nowotworowej) w zawężającą się spiralę zadziwiających a krwawych zdarzeń. Każdy wybór ogranicza paletę kolejnych wyborów – i to w tempie wykładniczym. Bohater serialu okazuje się w końcu, przy zachowaniu odpowiednich proporcji, kimś na wzór postaci z tragedii greckiej, podległym wewnętrznym i zewnętrznym determinacjom. Nie ma dobrych wyborów. Podobnie rzecz się ma w przypadku Dextera –mordercy, który zabija morderców, „metapsychopaty”, który z sytuacji wewnętrznego przymusu czynienia zła wybrnął w jakże specyficzny, moralnie dwuznaczny sposób.

Widać tu kolejną aksjologiczną tendencję serialową – postaci posiadają, czy też wypracowują sobie „sprywatyzowane” systemy wartości. Stanisław Ossowski opisywał kiedyś tzw. „konflikt niewspółmiernych skal wartości” (Ossowski 2000: 73-74). Wyróżnił on wartości odczuwane i uznawane; te pierwsze mają charakter jednostkowy i wewnętrzny; te drugie – raczej zewnętrzny (choć mogą być „uwewnętrznione” w odpowiednich warunkach) i oficjalny. Innymi słowy, wartości prywatne często wchodzą w konflikty z tymi podpartymi powszechną, społeczną (państwową, ideologiczną) akceptacją. Otóż wydaje się, że bohaterowie wspomnianych w tym tekście seriali rozstrzygnęli ów wewnętrzny konflikt dość jednoznacznie – opowiadając się po stronie wartości odczuwanych, prywatnych, wewnętrznych – choć bywa, że narzucanych przez okoliczności. Oficjalne kodeksy i normy serialowych bohaterów nie dotyczą, jakby byli usytuowani ponad nimi.

3. Zawieszenie moralności – czy jesteśmy potworami?

Niczym bumerang powraca istotna kwestia moralnych oddziaływań treści serialowych (zawartych w nich wartości bądź antywartości) na odbiorców. Wiadomo już z wcześniejszych ustaleń, że nawet ujemne wartości mogą rodzić pozytywne, dodatnie (choć ujemnie nacechowane) odczucia – odrazę czy potępienie; doznajemy oto „wstrząsu moralnego” obserwując zło. Dlaczego jednak sekundujemy emocjonalnie morderczo usposobionemu Dexterowi, makiawelicznemu Frankowi Underwoodowi (*House of Cards*), cynicznemu Louiemu (serial o autobiograficznych elementach *Louie*, w którym tytułową rolę odtwarza komik amerykański Louis C.K.)? Przypomnijmy, że Louis C.K. niejako odtwarza tu siebie, zarazem jest to jaskrawy przykład skrajnego osobowościowego rozdwojenia postaci, niczym doktor Jekyll i pan Hyde ze słynnej noweli Stevensona – prywatnie jest przykładnym wcieleniem ojca rodziny, dość konserwatywnego (dr Jekyll), na scenie zaś w dość niewybredny, cyniczny i niejednokrotnie ocierający się o granicę dobrego smaku sposób wyśmiewa te same wartości, które kultuwuje w domowym zaciszu (pan Hyde).

Co nam mówi o nas samych nasze utożsamianie się z nihilistycznie kreślonymi postaciami seriali funkcjonujących w świecie pozbawionym wartości? Może wcale nie chcemy przeżywać „wzmożeń” i wstrząsów moralnych? Być może my też jesteśmy (chcielibyśmy być) potworami?

Przecząco odpowiada na te pytania w tekście zatytułowanym znacząco *Oglądamy, bo jesteśmy potworami?* (podtytuł również jest znaczący: *Gra o tron: wymarzony świat prawicy*) Wojciech Orliński, wskazując jednocześnie na pewną funkcję (można by ją chyba określić jako funkcję kompensacyjną) seriali współczesnych. Świat quasi-średniowiecznego serialu fantasy opartego na prozie Georga R.R. Martina wydaje się być, wedle Orlińskiego, rajem dla konserwatystów i krytyków liberalnej demokracji (autor przywołuje w tym kontekście niedawne „światło” wypowiedzi Janusza Korwina-Mikke odnośnie statusu kobiet). Hierarchie są tam ściśle określone, niska pozycja kobiet i dzieci wydaje się oczywista, krwawe nierzadko rozrachunki dokonują się w ramach społecznej gry pozbawionej reguł, a jakkolwiek postęp cywilizacyjny czy społeczny jest tu niemożliwy

ze względu na niedostatek odpowiednich surowców. Świat zastępy, historia „zamrożona” – sen Platona realizuje się oto pod postacią koszmaru na (wirtualnej) jawie. Dlaczego zatem tak chętnie podglądamy świat owych potworności, gdzie nie działają reguły ontologii światów bajkowych¹, nie ma przewagi dobra lub zła, liczy się skuteczność działania, opresje dotyczą zaś wszystkich po równi, bez reguł, stochastycznie, bez względu na oznakowanie (dodatnie lub ujemne) aksjologiczne postaci? Próbuje odpowiedzieć na to pytanie Orliński:

Czy oglądamy ten serial, bo jesteśmy potworami? Nie większymi niż ci, których kilkadziesiąt lat wcześniej pochłaniały kolejne odcinki *Ja, Klaudiusz czy Wichrów wojny*. Czasem dobrze jest przenieść się wyobraźnią w inną epokę, żeby docenić własną (Orliński 2014: 19).

Możliwa jest jednak inna odpowiedź na wyrażone wyżej wątpliwości. Być może mamy do czynienia – w przypadku odbioru seriali – ze swoiście pojmowanym konfliktem wartości? Oto wartości moralne wchodzą w kolizję z wartościami estetycznymi. Widzowie wyżej sobie cenią dobrze nakreśloną postać (choćby i cynicznie usposobioną) niż rozrywaną cierpieniem oraz dylematami moralnymi szlachetną niewiastę. Preferują cięte, błyskotliwe dialogi nad nadęte deklaracje wierności ideałom (choć *casus* powodzenia konserwatywnego w sferze wartości serialu *Downton Abbey* wart byłby osobnych rozważań). Wybierają Dextera, pomijają zaś Isaurę. Wypada mieć tylko nadzieję, że triumf estetyki nad etyką ma charakter lokalny i podlega regułom czasowym. Pisałem już w tym artykule o swoistym „zawieszeniu niewiary”, jakie występuje u odbiorców sztuki fantastycznej. Być może wiernych serialowych widzów dotyka po-

¹ Ontologicznej specyfikacji światów fantastycznych dokonuje w swym słynnym eseju *Od baśni do science fiction* Roger Caillois. W skrócie, świat bajkowy charakteryzuje się codziennością cudowności. Smoki występują w tych fabułach na równych prawach z bocianami, magiczne artefakty zaś współlistnieją z dratwą szewczyka. Istotniejszym jednak wyróżnikiem baśni jest aksjologiczne sterowanie ontologią kreowanego świata. Reguły rzeczywistości są tam bowiem podporządkowane wartościom moralnym. Dobro finalnie zawsze wygrywa, zło zaś nieodmiennie doznaje klęsk. Twórcy fantastyki, która genealogicznie wszak z baśni się wywodzi, wprowadzają do tak działającego świata element nieoznaczoności, przypadkowości – „reguła ślepego trafu” wyjątkowego, wręcz karykaturalnego wzmocnienia doznaje właśnie w *Grze o tron* (Caillois 1967: 31-68).

dobne zjawisko – „serialowego zawieszenia moralności”, trwającego tyle, co emisja jednego odcinka.

Można – już na samo zakończenie – spojrzeć na aksjologiczną zawartość serialowych fabuł z punktu widzenia ich twórców. Dlaczego kreślą postacie moralnie wątpliwe i mordercze? Wybitny, choć kontrowersyjny francuski filozof Jan Jakub Rousseau w *Liście do D'Alemberta o widowiskach* twierdził, że sztuka nie jest w stanie przekształcić czy zreformować choć moralność społeczną, a to z tego powodu, że autor, by odnieść sukces, musi się dostosować do moralności panującej w jego czasach. „Pisarz, który by chciał przeciwstawić się smakowi ogółu, niebawem pisałby tylko dla siebie” (Rousseau 1966: 331-496). Istnieje zatem – rzecz by można – „presja rynku” (co było widoczne już w czasach Rousseau, a współcześnie osiągnęło rozmiary monstrualne), nakazująca autorom dopasowywać opowieść do moralnego wyposażenia zakładanego czytelnika czy widza. Jeśli nie ma takiej wspólnej płaszczyzny, to nie może być mowy o udanej komunikacji, ponieważ brakuje zrozumienia na poziomie podstawowym.

Co zatem współczesne seriale, ich „aksjologiczne ukształtowanie”, mówią nam o ich odbiorcach? Czy powinniśmy się martwić wysokim poziomem cynizmu, czy też raczej cieszyć wzrostem wrażliwości estetycznej, zwiększającym presję jakości wykonania dzieła na twórcach? Pozostawiam te pytania bez jednoznacznej odpowiedzi.

Bibliografia:

- Caillois Roger, 1967, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. Jerzy Lisowski, Warszawa.
- Carroll Noël, 2011, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk.
- Collingwood Robin George, 1969, *The Principles of Art*, Oxford.
- Elzenberg Henryk, 2002, *Pisma aksjologiczne*, Lublin.
- Grzegorzczak Andrzej, 1989, *Etyka w doświadczeniu wewnętrznym*, Warszawa.
- Olechnicki Krzysztof, Załęcki Paweł, 1997, *Słownik socjologiczny*, Toruń.
- Orliński Wojciech, 2014, *Oglądamy, bo jesteśmy potworami?*, „Gazeta Wyborcza”, nr 142 (8174), s. 19-20.
- Ossowski Stanisław, 2000, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa.

- Rousseau Jean Jacques, 1966, *Umowa społeczna*, tłum. Antoni Peretiatkiewicz, Warszawa.
- Tyszczyk Andrzej, 1992, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. Stefan Sawicki, Andrzej Tyszczyk, Lublin, s. 137-152.
- Zimbardo, Phillip, 2008, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, tłum. Anna Cybulko, Joanna Kowalczevska, Józef Radzicki, Marcin Zieliński, Warszawa.

Katarzyna Szeremeta

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: *Trawka, Breaking Bad, Penoza*

Abstrakt:

W niniejszym artykule analizuje się podtyp antybohatera, który w szczególny sposób wchodzi w konflikt z prawem. Przedstawiono trzy serialowe odłogi protagonistów, którzy w wyniku niespodziewanego splotu wydarzeń decydują się złamać prawo, aby móc zapewnić byt swoim bliskim. Innymi słowy, życiowa wolta staje się katalizatorem zmiany i przeobrażenia bohatera w antybohatera. Przedmiotem analizy uczyniono Waltera White'a, antybohatera amerykańskiego serialu *Breaking Bad* (2008–2013), Nancy Botwin, centralną postać kolejnego amerykańskiego serialu *Weeds (Trawka)* z lat 2005-2012 oraz Carmen van Walraven, bohaterkę holenderskiego serialu sensacyjno-kryminalnego *Penoza* (2010–2013). Pytania badawcze dotyczą kształtowania się rysu psychologicznego bohaterów na drodze ich ewolucji w serialu oraz właściwości określających ich *modus vivendi* i *operandi*. Analiza będzie prowadzona także pod kątem pokrewieństwa między bohaterami oraz płaszczyzn, na których ono się przejawia.

Słowa kluczowe:

ewolucja, (anty)bohater, *Trawka, Breaking Bad, Penoza*

Antybohater na trwałe wpisał się już w krajobraz serialowy XXI wieku. Panteon otwiera Tony Soprano (*Rodzina Soprano*), gangster z depresją¹ i protoplasta² późniejszych antybohaterów. Na kolejnych miejscach uplasowali się Dexter Morgan (*Dexter*), seryjny morderca, który posługuje się pewnym kodeksem moral-

¹ David Chase, twórca *Rodziny Soprano*, zdemitologizował w serialu obraz tradycyjnego socjopatycznego gangstera, por. Justyna Wierchowska, *Wątki psychoanalityczne w serialu Rodzina Soprano* (Filiciak, Giza 2011: 96-104).

² Małgorzata Major przywołuje serial *Rodzina Soprano* jako symboliczny moment narodzin antybohatera: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3124-wiek-nie-niewinności-antybohaterstwem-stoi.html> [dostęp: 05.07.2014].

nym; Eric Northman (*Czysta Krew*); Dr Gregory House – szowinistyczny i hedonistyczny lekarz medycyny; Hank Moody (*Californication*) – pisarz i sybaryta, współczesny metroseksualny analogon Charlesa Bukowskiego i Henry'ego Millera; Walter White (*Breaking Bad*) – chemik geniusz, który w mylnie pojętym poczuciu obowiązku, w rzeczywistości z poczucia zawodowego niespełnienia postanawia zająć się produkcją metamfetaminy; bezwzględny prawnik Harvey Specter (*W garniturach*) czy też Jackson Teller (*Synowie Anarchii*), członek wyjętego spod prawa gangu motocyklowego.

Wspomniany ranking charakteryzuje nie tyle nadreprezentacja antybohaterów, co zupełne wykluczenie z nich kobiet. Te bowiem stanowią najczęściej zaledwie tło dla postaci centralnej, funkcjonują na jej orbicie. I choć zestawienie ze sobą takich seriali jak *Trawka* czy *Penosa* ma niezamierzony przeze mnie charakter kompensacyjny, to w swojej analizie koncentruję się przede wszystkim na pewnym podtypie antybohatera, skonfliktowanego z prawem i światem.

Wybrane przeze mnie seriele można uznać, w sensie geneologicznym³, za połączenie właściwości serialu kontynuacyjnego⁴ (poszczególne wątki są kontynuowane w kolejnych odcinkach sezonu) oraz tradycyjnego⁵ (serial tworzy zamkniętą całość; widz staje się świadkiem psychologicznej ewolucji bohatera, która rozgrywa się wraz z rozwojem fabuły, zmierzającej do finału).

³ Odwołuję się w tym miejscu do typologii serialowej zaproponowanej przez Jerzego Uszyńskiego, na którą powołała się również Bernadetta Darska.

⁴ „Seriele kontynuacyjne charakteryzuje otwarta struktura dramaturgiczna. Wątki opowieści znajdują kontynuację w następnym odcinku, w którym spotykamy się z tymi samymi bohaterami i z reguły w tych samych realiach. Opowieść taka ma swój (odległy) początek, lecz nie ma przewidywalnego zakończenia, nie zmierza do określonego punktu w historii, w którym zostaną domknięte wątki opowieści” (Uszyński 2004: 66).

⁵ „Seriele tradycyjne są chyba najbardziej zbliżone do opowieści filmowych. Charakteryzuje je domknięta struktura dramaturgiczna – ale na poziomie całości, nie pojedynczych odcinków – i sam ten fakt wymusza, by opowiadana historia, której wątki przechodzą z odcinka na odcinek, zmierzała do jakiegoś finału, a poruszane problemy doczekały się konkluzji. Co istotne taka struktura wymusza także psychologiczny rozwój postaci, które w wyniku kolejnych wydarzeń zyskują nowe doświadczenia i zmieniają swój stosunek do świata – inaczej mówiąc, wymusza ona pojawienie się kategorii ludzkiego losu” (Uszyński 2004: 68).

*Penozę*⁶, *Breaking Bad*⁷ oraz *Trawkę*⁸, chociaż są osadzone w różnych ramach gatunkowych, kulturowych, a także adresowane do innego grona odbiorców, łączy pewien podtyp antybohatera, który owe seriale wykreowały i wypromowały. Istotne będzie, między innymi, zbadanie, czy i w jaki sposób bohater serialowy wyswobadza się z reżimu codzienności⁹ na drodze stawania się antybohaterem.

Na płaszczyźnie fabularnej bohatera i bohaterki trzech seriali łączy fakt, iż w następstwie różnych zawirowań życiowych (o czym w dalszej części artykułu) decydują się na działalność w szarej strefie i pokonują drogę od drobnego producenta i dealera do poważnego „procederzysty” i właściciela imperium narkotykowego. Walter, Nancy oraz Carmen (choć ta w nieco mniejszym stopniu) śnią i urzeczywistniają różnie umotywowany sen o władzy i potędze, który staje się równie uzależniający co marihuana, metamfetamina i kokaina. Hazard, który początkowo uprawiają w skali mikro, rozwija się do rozmiaru imperium, w szczególności w przypadku Waltera oraz Nancy, która sprzedaje nieprawdopodobnie wręcz ilości marihuany.

⁶ *Penozza* to holenderski serial sensacyjno-kryminalny z wątkiem obyczajowym i społecznym, który liczy trzy sezony; wyemitowany w telewizji publicznej we wrześniu 2010, pod koniec 2012 i odpowiednio we wrześniu 2013. Na rok 2015 planowany jest 4. sezon. Tytuł jest żeńską formą słowa „penoze” (sutenerzy) i odnosi się do roli Carmen, która funkcjonuje w brutalnym, zdominowanym przez mężczyzn podziemiu narkotykowym. Na licencji holenderskiej powstał serial *Krew z krwi* (1. sezon; TVP planuje kontynuację) pierwotnie wyemitowany w Canal+, który następnie pojawił się w TVP2 oraz *Szkarłatna wdowa* (*Red Widow*), będąca wersją amerykańską pierwowzoru. Początkowo planowałam zanalizować polską wersję serialu bazując na jednym tylko sezonie *Krwi z krwi*, w międzyczasie jednak ukazał się 3. sezon *Penozy*, który umożliwił przedstawienie pełniejszego obrazu oraz ewolucji bohaterki.

⁷ Sam twórca serialu – Vince Gilligan – określa go mianem postmodernistycznego westernu. *Breaking Bad* zawiera także nawiązania do spaghetti westernów Sergio Leone.

⁸ *Trawka* to czarna komedia i dramat w jednym, z wątkami kryminalnymi i satyrycznymi.

⁹ Na temat „uwalniania[a] bohatera od rygorów codziennego życia” pisze Jacek Dukaj na łamach „Gazety Wyborczej”: http://wyborcza.pl/1,101707,-11404695,Pan_Bialy_spada_w_ciemnosc.html [dostęp: 5.07.2014].

W przeciwieństwie do Waltera, który jest genialnym chemikiem i nauczycielem, obie bohaterki nie mają wykształcenia, wyuczonego zawodu oraz pracy, co nie znaczy, że brak im ambicji. Wszyscy troje oddają się natomiast, z większym lub mniejszym zaangażowaniem i instynktem, życiu rodzinnemu¹⁰. Każdy z bohaterów ma też w świecie serialowym przewodnika bądź mentora, który wprowadza ich w arkana sztuki. I tak, Nancy ma Heylię Jones, Walt Jessego Jacksona, Carmen z kolei przejmując schedę po tragicznie zmarłym mężu i ma u swojego boku ojca gangstera oraz jego pomocnika. Co istotne, wszystkie wyżej wymienione seriale operują symboliką zła. *Trawka (Weeds)* konotuje chwast¹¹, który płeni się w życiu mieszkańców serialowego miasteczka Agrestic, oraz marihuanę; metamfetamina – chwilę zapomnienia, ale i nałóg oraz chciwość; tytułowa *penoza* określa sutenerstwo w żeńskim wydaniu.

Definicja antybohatera

Telewizyjny odpowiednik literackiego antybohatera wymyka się definicji, jest bowiem bytem z gruntu niejednoznacznym. Próbę scharakteryzowania go podjęła Małgorzata Major, w rozumieniu której antybohater, tylko z definicji wykazuje powinowactwo z literackim pierwowzorem, przeczy bowiem „wyobrażeniom o bohaterze literackim”. Wśród atrybutów telewizyjnego odpowiednika, które za Major przywołuje Bernadetta Darska, odnajdziemy między innymi rdzeń antropomiczny (imię oraz nazwisko) jako wyróżnik oraz niestandardowe zachowanie. Podstawowe właściwości antybohatera to m.in. areligijność, rozmyślność i chłodna kalkulacja działań, krystalizacja celu i determinacja w jego realizacji oraz prowadzenie podwójnej gry. Często są to także „nieuregulowane” relacje rodzinne oraz skonfliktowanie z (bezpośrednim) otoczeniem oraz światem zewnętrznym (Darska 2012: 17). Darska przywołuje tu również męski szowinizm i feministyczne inklinacje u bohaterek (Darska 2012: 18).

¹⁰ Czy bohaterowie mają własny kodeks moralny? Z pewnością rodzina wydaje się być wartością nadrzędną, niemniej jednak i jej często się sprzeniewierzają, realizując sen o władzy bądź też ulegając swoim impulsom.

¹¹ „(...)ziele zaczyna się plenić wszędzie. Napis i rysunek pojawiające się niespodziewanie, m.in. na znakach drogowych, majtkach, tatuażach, opakowaniach cukierków, prezerwatywach, mydle, świeczniku, dziecięcych rysunkach, fotelu ginekologicznym, nagrobku, w paszporcie i na tablicy na lotnisku” (Bożek 2010: 209).

Dobór właściwości cechuje pewna umowność, w naturę antybohatera wpisana jest bowiem wieloznaczność, co sprawia, że wymyka się on definicjom oraz sztywnym ramom klasyfikacyjnym:

Faktem jednak jest, że aby zasłużyć na przedrostek „anty-”, trzeba podjąć tę pierwszą, najważniejszą, bo pieczętującą przejście na stronę relatywizmu moralnego decyzję. Moment inicjacji u większości postaci wygląda podobnie, indywidualizacja losów, co trzeba zaznaczyć, następuje dopiero później (Darska 2012: 19-20).

Katalizatorem owego rytuału przejścia, o czym nie wspomina już Darska, jest zwykle wolta w życiu bohatera, szczególnie moment, który staje się przyczynkiem do owych zmian.

Cechy dystynktywne (anty)bohatera bądź postaci wywodzących się z jego/jej bezpośredniego otoczenia można by scharakteryzować następująco:

1. Wieloznaczność, wpisana w naturę antybohatera oraz będąca składnikiem świata, w którym egzystuje. W owym uniwersum dobro i zło współistnieją ze sobą, a zło ma różne odcienie i wcielenia. Bohaterowie często balansują na granicy dobra i zła; towarzyszy temu mnogość granicznych doświadczeń.
2. Transgresja moralna. Łamanie pewnych tabu, również obyczajowych, oraz rozluźnienie norm społecznych i zachowań, tego co jest i nie jest społecznie akceptowalne. Transgresja ukazana jest jako proces długotrwały, a nie akt jednostkowy. Często naznaczona jest lękiem oraz wiąże się ze stosowaniem podwójnych standardów.
3. Sabotaż wartości. Niejednokrotnie po przejściu etapu inicjacji, o którym wcześniej wspomniano, bohaterowie sprzeniewierzają się systemowi wartości, któremu dotychczas hołowali, jak na przykład rodzina (jako wartość nadrzędna). Wiąże się to także z „rozmywaniem etycznych granic”, o którym wspomina Darska (2012: 16).
4. Pozycja outsidera jest niewątpliwie cechą immanentną antybohaterów, którzy są mniej lub bardziej skonfliktowani ze sobą, rodziną, bezpośrednim otoczeniem oraz światem zewnętrznym. Innymi słowy, często funkcjonują na peryferiach tego świata, zadając się z wyrzutkami, innymi outsiderami, którzy umacniają tę pozycję.
5. Zamiłowanie do ryzyka to kolejna cecha, która ujawnia się wraz z rozwojem fabuły. Częstokroć idzie w parze z ambicją i bezkompromisowością.

Od bohatera do antybohatera, etapy ewolucji

Gdybyśmy mieli uszeregować wspólne dla wybranego spektrum antybohaterów etapy ewolucji i transformacji bohatera w antybohatera, niewątpliwie byłyby to wolta, tj. nagły i niespodziewany zwrot w jej/jego życiu, który w każdym z trzech omówionych tu przypadków staje się katalizatorem życiowych zmian i prowokuje pewne wybory życiowe, w następstwie których rozpoczyna się proces przemiany. W przypadku dwójki bohaterki (Nancy i Carmen) jest to nagłe wdowieństwo¹², u Waltera White'a z kolei poważne zagrożenie życia oraz perspektywa osierocenia rodziny. Nie jest to jednakże jeszcze moment inicjacyjny (narodzin antybohatera), o którym wspomina Darska. Moment tzw. przejścia na drugą stronę mocy to bowiem kolejny etap transformacji określający przekroczenie cienkiej granicy między dobrem a złem, czy „relatywizmu moralnego” (jak podkreśla Darska) w przypadku bohatera, który dotychczas funkcjonował jako tzw. „szeregowy obywatel”. Zwykle dotyczy to śmierci postaci, z którą antybohater jest w jakiś sposób skonfliktowany.

Kolejnym najbardziej rozbudowanym etapem będzie imperatyw (różnie umotywowanej) aktywności, o którym pisze Renata Bożek (2010: 106). Zarówno Nancy, Carmen jak i Walt działają pod takimi przymusem. Oboje są zanurzeni w terażniejszości, nie myślą o przeszłości, a tym bardziej przyszłości. Stąd niechęć do oglądania się za siebie czy wybiegania w przyszłość i przewidywania ewentualnych konsekwencji własnych działań, które rzucają na życie innych ludzi. Działalność bohaterów motywuje potrzeba rozwijania biznesu, zdobywania coraz to nowych rynków, a przede wszystkim ugruntowania ich pozycji jako dealerów. Uruchamiają lawinę zdarzeń, której nie są w stanie zatrzymać. Nakręcają spiralę przemocy, kłamstw, prowadzą podwójne życie i ukrywają się przed wymiarem sprawiedliwości.

Etap finalny to rejterada (zanim bohaterowie ostatecznie złożą broń często kilkakrotnie się wycofują lub salwują ucieczką, traktując ową rejteradę opcjonalnie). Bohaterowie zmęczeni po-

¹² W obliczu śmierci jedynego żywiciela rodziny, obie bohaterki, dotychczas niepracujące, stają przed koniecznością reorganizacji swojego życia i wzięcia odpowiedzialności za rodzinę. Symboliczne jest to, że bohater wraz ze swoją śmiercią przekazuje schedę bohaterce (*Penzoza*). Nancy i Walt to przykłady *self-made woman/man*, czyli osoby, która sama zapracowała na swój sukces. Carmen z kolei można byłoby uznać w pewnym sensie za dorobkiewicza.

dwójną grą (często towarzyszy jej zmiana tożsamości) kapitulują, niejednokrotnie mając na względzie ostateczne dobro „fantomowej” rodziny, w której więzi uległy atrofii w konsekwencji niewłaściwych wyborów i działań antybohatera. Niekiedy w ostatnim sezonie bohater staje przed koniecznością skonfrontowania się z niechlebnymi poczynaniami, dokonuje rachunku sumienia i postanawia uczynić zadość, oddając się w ręce wymiaru sprawiedliwości.

Breaking Bad¹³

Walter White to przykładowy mąż i ojciec, a jednocześnie sfrustrowany geniusz chemii i życiowy nieudacznik. Wydaje się typowym, przeciętnym mężczyzną, ale to tylko pozory. W rzeczywistości, sprowokowany przez los, który demaskuje jego poczucie zawodowego niespełnienia, postanawia zająć się produkcją metamfetaminy i tworzy własne imperium narkotykowe.

Ekspozycja bohatera, która odbywa się początkowych odcinkach 1. sezonu, sugerowałaby iż jest on tzw. „szeregowym obywatelem”, typowym *everymanem*, który kieruje się altruizmem i troską o rodzinę. Szybko przekonujemy się, że to jedynie fasada, jego pobudki są bowiem czysto egoistyczne. W rzeczywistości pod maską safandudy kryje się kumulowana latami frustracja, której erupcja następuje w momencie, kiedy to Walt dowiaduje się, że ma nieoperowalnego raka. Perspektywa nieuchronnej śmierci i osierocenia rodziny staje się woltą w życiu bohatera.

Niepomyślna diagnoza uruchamia całą lawinę zdarzeń, budząc uśpione przez lata pokłady niespełnionych ambicji oraz drzemiący w bohaterze potencjał genialnego chemika. Innymi słowy, rak okazuje się sprzymierzeńcem, błogosławionym w skutkach nieszczęściem (*a blessing in disguise*), które w pewnym sensie legitymizuje działania „nowego” Waltera. Chemioterapia niszczy nie tylko komórki rakowe, ale przede wszystkim złogi zawodowej frustracji, które bohater kumulował latami. Co istotniejsze, zabija także to, co było dobre w Walterze-*every-*

¹³ Frazeologizm „to break bad” funkcjonujący w amerykańskim południowo-zachodnim slangu oznacza „rzucić wyzwanie konwenansom, odrzucać autorytety, funkcjonować na granicy prawa” (w oryginale „to challenge conventions, to defy authority and to skirt the edges of the law”, za www.urban-dictionary.com [dostęp:05.07.2014]). Na własny użytek stosuję również tłumaczenie „wykluwanie się zła”, które oddaje proces transformacji bohatera w antybohatera w perspektywie długoterminowej.

manie. Na oczach widza odbywa się ewolucja bohatera, który przechodzi drogę od Rysia z serialu *Klan* do Szekspirowskiego Ryszarda III¹⁴ (w serialu nadaje sobie przydomek Heisenberg, stanowiący uosobienie bezwzględności). Jak mawia Frank Underwood, bohater serialu *The House of Cards*, „Droga do władzy jest wybrukowana hipokryzją i ofiarami. Nigdy niczego nie żałuj”. Wprawdzie Walt, w przeciwieństwie do Underwooda, wyraża w pożegnalnej rozmowie z żoną skruchę¹⁵ (finałowy odcinek 5. serii); w zasadzie jest to próba zadośćuczynienia za wyrządzone krzywdy, ale droga do narkotykowego piekła wybrukowana jest dobrymi chęciami. Zaślepiiony władzą, Walter funduje swojej rodzinie piekło i czyściec. Salwując się ucieczką z Albuquerque odrzuca możliwość oddania się w ręce policji, czym ocaliłby Skyler i rodzinę. Oszukuje samego siebie mówiąc, że chce zabezpieczyć finansowo bliskich. W rzeczywistości nie może i nie chce pogodzić się z porażką i upadkiem imperium narkotykowego, które z takim poświęceniem i bezwzględnością budował. To rodzina płaci największą cenę za jego ambicje i próżność, skryte pod płaszczkiem altruizmu.

Pełen wieloznaczności¹⁶ obraz Waltera współtworzą postaci wywodzące się z bezpośredniego otoczenia bohatera, które niczym reflektory rzucają ukierunkowane światło na jego poczynania, niejednokrotnie demaskując jego prawdziwe oblicze. Stają się świadkami, uczestnikami przemiany Waltera, dzięki czemu widz może odtworzyć bardziej wyważony obraz bohatera.

W tandemie Walter White–Jesse Pinkman¹⁷ wybrzmiewają liczne różnice i to Walt wypada niekorzystnie w tym zestawieniu. Jesse stara się postępować zgodnie z własnym kompasem moralnym, którego brak temu pierwszemu. Kiedy w ostatnim odcinku 2. sezonu Walt staje się świadkiem przedawkowania

¹⁴ Sformułowanie Anety Kyzioł, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/-kultura/1555887,2,fenomen-serialu-breaking-bad.read> [dostęp: 05.07.2014].

¹⁵ „Zrobiłem to dla siebie i podobało mi się. Byłem w tym dobry. Czułem, że żyję”.

¹⁶ Walter manipuluje swoim wizerunkiem, ma bowiem kilka twarzy: łagodnego i zaangażowanego nauczyciela, troskliwego ojca i męża, kochającego patriarchy, rekonwalescenta oraz bezwzględnego władcy narkotykowego imperium, którego ostatecznie demaskuje Hank Schrader.

¹⁷ Jesse jest byłym uczniem i partnerem biznesowym Waltera. Początkowo to Jesse wprowadza Walta w tajniki „zawodu”, by za chwilę stać się adeptem tego drugiego.

dziewczyny Jesse'ego (krztusi się własnymi wymiocinami), odmawia pomocy i pozwala jej umrzeć, działając głównie w swoim dobrze pojętym interesie. Ujawnia tu bezwzględność w dążeniu do celu, jakim jest narkobiznes. Akt ten można by tłumaczyć chęcią uwolnienia Jesse'ego (którego niekiedy traktuje jak syna) ze szponów nałogu i toksycznej relacji, w którą się zaangażował. Poprzez skontrastowanie obu bohaterów, widz poznaje rewers osobowości Walta.

Nawet Mike, starzejący się gangster z dylematami moralnymi, jest przerażony przemianą Walta: „Jesteś tykającą bombą, a ja nie mam ochoty zostać wysadzony w powietrze”, mówi do Waltera i o Walterze.

Z kolei Bogdan, właściciel myjni samochodowej, w której Walt pracował po godzinach szkicuje obraz Waltera jako niedojdy i mięczaka: „Musisz być twardy... a jeśli nie jesteś twardy, zawołaj żonę”. Symboliczna jest również scena odnosząca się do z gruntu odmiennego etosu pracy obojga. Bogdan podarował Waltowi swojego pierwszego zarobionego dolara, którego oprawił w ramkę. Walt profanuje ten symbol, wydając pieniądze w automacie na napoje.

Drugie, mroczne oblicze ujawnia przede wszystkim przed żoną, którą chyba najbardziej przeraża przemiana jaka w nim zaszła. Chcąc uspokoić sterroryzowaną Skyler, która martwi się o bezpieczeństwo rodziny, Walt zaszczepia w niej jeszcze większy lęk, stwierdzając: „To ja jestem zagrożeniem. To ja pukam do drzwi”. Po śmierci Gusa (rywala w interesach), którą sam wyreżyserował, triumfuje mówiąc „wygrałem”, jak gdyby prowadził jakąś wojnę. To poczucie zwycięstwa sprawia, że Skyler coraz bardziej obawia się Walta.

Pomimo że wydaje się, iż w chwili zagrożenia Walter mówi żonie o gotowości poniesienia konsekwencji swoich działań, które naraziły rodzinę na niebezpieczeństwo („Sam powinienem ponosić konsekwencje swoich wyborów... i one nadchodzą”), ostatecznie myśli tylko o sobie. „Nic nie zatrzyma tego pociągu”, mówi Walter, mając na myśli nowy interes metamfetaminowy. Jednocześnie zależy mu na tym, by jego żona zaczęła o nim myśleć inaczej („Tak jak [Jesse], i ty zmienisz o mnie zdanie”); rodzina to ostatni bastion, który, podobnie jak narkotykowe imperium, ulega zagładzie w odcinku finałowym.

Walt ujawnia przed Hankiem, szwagrem i agentem antynarkotykowym, swoje drugie oblicze kiedy zaznacza strefę swoich wpływów. „Trzymaj się z dala od mojego terytorium” – czyli „nie wtrącaj się do moich metod wychowawczych i relacji z synem” oraz metaforycznie, „trzymaj się dala od moich pokątnych interesów”. Jest to zdanie znamienne, gdyż wkrótce potem Hank dokona odkrycia, które połączy Waltera i proceder produkcji metamfetaminy (w ostatnim sezonie). Kiedy dochodzi do konfrontacji, Hank wyraża obawę, że nie wie, z kim rozmawia. Walt odpowiada szwagrowi w dość bezwzględny sposób: „Jeśli nie wiesz z kim masz do czynienia, lepiej stąpaj ostrożnie”. Jest to kolejne wskazanie na status Walta jako bohatera o wielu twarzach.

Trawka

Życie Nancy Botwin również uległo radykalnej zmianie. Kiedy na zawał serca umiera jej ukochany mąż, a zarazem jedyny żywiciel rodziny, zdesperowana bohaterka staje przed koniecznością podjęcia działalności zarobkowej, która pozwoli jej zachować finansowe *status quo* (średniej klasy wyższej) oraz zapewnić byt dwojgu dorastającym synom. I tak nagły zwrot w życiu Nancy Botwin staje się katalizatorem jej późniejszej przemiany. Nancy, która podobnie jak Carmen, nie posiada wykształcenia oraz zawodu, staje się dealerką marihuany i odnosi spory sukces. W proceder angażuje rodzinę i znajomych, mieszkańców Agrestic. Uwolnienie z gorsetu powinności i rygorów codziennego życia przyczynia się do istotnej przemiany w antybohaterkę, która bardzo szybko staje się „procederzystką” z powołania.

Każdy z bohaterów wykazuje pewne cechy wspólne dla antybohatera, jak na przykład bezkompromisowość, ambicjonalność (wyrażone nieco inaczej w każdym przypadku) czy zamiłowanie do ryzyka. Powinowactwo między bohaterami opiera się także na przypisanej im pozycji outsidera¹⁸. Jednocześnie każdego wyróżniają właściwości jednostkowe, charakterystyczne dla tego konkretnego serialowego egzemplarza.

Te prawidłowości dotyczą również Nancy. To bezprudecyjna hedonistka, w przypadku której transgresja moralna przybiera nieco inny charakter niż w przypadku Walta czy Carmen.

¹⁸ Nancy jest outsiderką i otacza się podobnymi ludźmi. Rola outsidera jest zmnożona w serialu. Hedonizm, abnegacja i nihilizm bohaterów są najbardziej wyeksponowane w *Trawce*.

Normy moralne ulegają tu największemu rozluźnieniu. Jednocześnie większość jej poczynań charakteryzuje brawura, albowiem Nancy nie działa w sposób tak wyrachowany jak Walt czy Carmen. Owa brawura i bezkompromisowość szczególnie wybrzmiewa w sezonie 6., który ogląda się niczym kino drogi, krajobrazy zmieniają się bowiem jak w kalejdoskopie. W Seattle, do kąd Nancy na chwilę salwuje się ucieczką od męża, narkotykowego bosa, Botwinowie zmieniają nazwisko na Newmanów (Newmans), które symbolizuje nowe życie. Funkcjonują niczym „nowoczesna” rodzina zrekonstruowana (*patchwork family*). Wraz z Nancy i jej trzema synami podróżuje Andy, ich wujek, oraz Doug, znajomy z Agrestic, który dołącza nieco później i opiekuje się najmłodszym synem z ostatniego małżeństwa Nancy. Nomadyczny tryb życia, który Nancy bez uprzednich konsultacji funduje swojej rodzinie, odbiera jej synom szansę na stabilizację i decyzyjność w istotnych dla nich sprawach.

Przemiana, jaka zaszła w bohaterce od „tej [lepszego] Nancy, która wychowała Silasa” do Nancy dealerki marihuany ukazuje rewers i awers jej osobowości. Synowie mają świadomość jej destrukcyjnej siły, tego, że wiecznie wpakowuje siebie i ich w tarapaty. Po zakończeniu kariery modela Silas rozkoszuje się nową jakością relacji z matką: „Mamy nową relację, w której traktuje nas jak ludzi”. Po wyjściu z więzienia Nancy stara się za wszelką cenę wrócić do biznesu, alienując syna z którym współzawodniczy o wpływy na rynku marihuany. W pewnym momencie Silas stawia jej ultimatum: „Uznaj mnie za konkurencję. Wszystkie chwytaki dozwolone”.

Jednocześnie imperatyw aktywności, który jest równie silny jak u Walta, sprawia, że Nancy często zaniedbuje rolę matki lub, jak kto woli, wypełnia ją brawurowo. Kiedy rozmawia z Shane’em na temat śmierci Pilar, do której ten się przyczynił, z właściwą sobie ironią mówi mu: „Jestem twoją matką. Moją rolą jest zadbać o to byś nie stał się psychopatą” i „To ja powinnam była posprzątać ten bałagan, nie ty”.

Oddanie się w ręce organów prawa¹⁹ należy tylko pozornie potraktować jako formę rejtary. Po wyjściu z więzienia Nancy usiłuje odzyskać najmłodszego syna, którym teraz zajmuje się jej

¹⁹ Kiedy w finałowym odcinku 6. sezonu Shane zabija Pilar, rywalkę Nancy, ta postanawia wziąć winę na siebie i trafia na trzy lata do więzienia.

siostra i pojednać się z rodziną (ale więzi rodzinne uległy atrofii w konsekwencji niefortunnnych wyborów i działań antybohaterki). Imperatyw aktywności okazuje się jednak silniejszy. W przeciwieństwie do syna, który często wraca wspomnieniami do przeszłości, Nancy stara się nie myśleć o dawnym życiu²⁰.

Choć poddane procesowi atrofii, więzi rodzinne udaje się częściowo odbudować. W finałowym odcinku ostatniej serii dochodzi do pojednania synów z matką oraz Nancy z Andym i przyjaciółmi z Agrestic (przemianowanego na Regrestic). Bohaterka kapitułuje i decyduje się ostatecznie wycofać z biznesu, a swoje udziały sprzedaje Starbucksowi.

Penoza

Po tragicznej śmierci męża (Fransa) w wyniku mafijnych porachunków, rodzina i wspólnicy oczekują, że Carmen van Walraven przejmie rodzinny biznes. Początkowo chce uporządkować sprawy i wycofać z nielegalnych interesów, jednak szybko angażuje się i wikała w układ z kartelem narkotykowym oraz prowadzi podwójną grę z holenderskim wymiarem sprawiedliwości.

Śmierć męża staje się w katalizatorem zmian, początkiem przeobrażenia się bohaterki w antybohaterkę. Mimo licznych podobieństw Carmen nie jest bezpośrednim analogonem Nancy, obie bohaterki mają bowiem zupełnie inny rodowód. W przypadku Carmen przejście na stronę relatywizmu moralnego następuje stopniowo i trudno jednoznacznie uchwycić moment zmiany, albowiem granice między dobrem a złem zacierają się. W wyniku działań Carmen giną bliskie jej osoby. Wydaje się, że szczególnie istotne jest porwanie i przypadkowa śmierć Pameli²¹.

Początkowo działaniom Carmen przyświeca troska o rodzinę. Jako matka chce zachować finansowe *status quo* i zapewnić rodzinie stabilizację, by następnie móc wycofać się z interesów, tak jak planował przed śmiercią jej mąż. W międzyczasie następuje splot wydarzeń, które umacniają imperatyw aktywności Carmen, ukazując rewers jej osobowości; zajęta interesami zaniedbuje rodzinę²². Również w naturę Carmen wpisana jest

²⁰ „Czy kiedykolwiek myślisz o tym, żeby wrócić do momentu kiedy żył tata, postąpić inaczej?”, pyta Shane. „Staram się o tym nie myśleć”, mówi Nancy. „A ja myślę o tym często”, odpowiada Shane.

²¹ Pamela jest córką Henka Oomsa, rywala rodziny Carmen.

²² Najwyższą cenę za poczynania Carmen płaci jej rodzina, która żyje w nieustannym zagrożeniu. Natalie, córka Carmen, ucieka z domu, podejmuje dwie

wieloznaczność, nieustannie balansuje na granicy prawa. W porównaniu z Nancy i Walterem, Carmen kieruje się pewnym kodeksem moralnym, jednakże i ona stosuje podwójne standardy, aby chronić rodzinę i sankcjonować prawnie nielegalne interesy. Rodzina funkcjonuje w serialu jako synonim pewnego uwikłania, które przejmują kolejne pokolenia. Owo uwikłanie podkreślone zostało szczególnie mocno w tytule polskiego serialu *Krew z krwi*, który symbolizuje nierozzerwalność więzów krwi.

Działając w świecie mężczyzn, Carmen przejmuje ich reguły gry, walczy bowiem o pozycję i dominację. Jej pokerowa twarz zdradza emocje tylko wtedy, gdy chodzi o dzieci, ukochanego i siostrę Carmen, której śmierci czuje się winna. Carmen przejawia również ambicjonalność i bezkompromisowość. Na oczach widza Carmen przeobraża się z córki mafijnego bossa oraz żony, która żyje w wygodnej nieświadomości działalności swojego małżonka, w kobietę, która w męskim świecie zaczyna grać pierwsze skrzypce. Również na płaszczyźnie uczuciowej Carmen bliżej jest do Walta niż do poligamicznej Nancy, która, trzykrotnie wychodzi za mąż i wdaje się w przygodne znajomości, a także niejednokrotnie traktuje swoje ciało jako kartę przetargową.

Co charakterystyczne, w *Penozie* trudno przewidzieć jak potoczą się losy głównej bohaterki, która zostaje postrzelona w finałowym odcinku ostatniej serii. Czy skapituluje i zdecyduje się na współpracę w wymiarze sprawiedliwości? Kiedy zaraz po śmierci siostry detektyw Leeflang zaproponował Carmen i jej rodzinie program ochrony świadków²³, ta się z niego wycofała. Tak więc dotychczasowe próby rejterady, porzucenia rodzinnego interesu kończyły się fiaskiem.

nieudane próby samobójcze i na jakiś czas popada w konflikt z matką. Reina, współpracowniczka Carmen i dziewczyna Luciena zostaje porwana i zamordowana w ramach mafijnych porachunków. Więzy krwi okazują się jednak silniejsze; najbliższą rodzinę Carmen (z matką i ojcem jest skonfliktowana) łączy wspólna trauma – śmierć ukochanego ojca i męża. Tylko w tym serialu więzy rodzinne nie ulegają atrofii.

²³ W 1. odcinku 2. serii Carmen wraz z dziećmi żyje pod zmienionym nazwiskiem na przedmieściach Amsterdamu. Zerwała kontakty z rodziną i układa sobie życie z nowym partnerem. Sielanka zostaje szybko zaburzona, kiedy rodzina Carmen upomina się o nią i ta zmuszona jest złożyć zeznania dotyczące jej brata Irwana.

Wnioski

Na podstawie wybranych seriali prześledziłam etapy ewolucji od bohatera do antybohatera. Pomimo indywidualizacji losów głównych postaci można dostrzec liczne podobieństwa między nimi. Wspólne są nie tylko owe etapy; powinowactwo odnajdujemy także w sferze aspiracji społecznych, cech, doświadczeń oraz mechanizmów działania. Bohaterowie ci to typowi *everyman/everywoman* doświadczający wolty, która staje się katalizatorem przemiany w antybohaterów, na trwałe odmienia ich dotychczasowe życie oraz losy bliskich im osób. Nancy i Carmen, funkcjonujące w świecie zdominowanym przez mężczyzn, przejmują pewne cechy i *modus operandi*. Jednakże wyswobodzenie z gorsetu narzuconych powinności oraz ról społecznych przebiega odmiennie u każdego z bohaterów. Rozluźnienie norm moralnych jak również pozycja outsidera zostały najbardziej wyeksponowane w *Trawce* i dotyczą Nancy, ale również osób wywodzących się z jej najbliższego kręgu.

Bibliografia:

- Bożek Renata, 2010, *Trawka, czyli o tym co się pleni na przedmieściach i nie tylko tam*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, s. 204-213.
- Darska Bernadetta, 2012, *Co nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Dukaj Jacek, 2012, *Pan Biały spada w ciemność*, Gazeta Wyborcza, http://wyborcza.pl/1,101707,11404695,Pan_Bialy_spada_w_ciemnosc.html [dostęp: 05.07.2014].
- Filiciak Mirosław, Giza Barbara, red., 2011, *Post-soap: nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa.
- Kyzioł Anteta, 2013, *Fenomen serialu „Breaking Bad”*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1555887,2,fenomen-serialu-breaking-bad.read> [dostęp: 05.07.2014].
- Major Małgorzata, 2011, *Era antybohaterów w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum”, nr 10 (17), s. 92-108.
- Major, Małgorzata, 2012, *Wiek nie-niewinności antybohaterstwem stoi*, „dwutygodnik.com”, nr 75 <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3124-wiek-nie-niewinnosci-antybohaterstwem-stoi.html> [dostęp: 05.07.2014].
- Uszyński, Jerzy, 2004, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa.

Olga Szmidt

Uniwersytet Jagielloński

Co się przydarzyło dziewczynom? Podmiotowość i seksualność w *Dziewczynach*

Abstrakt:

Artykuł jest próbą identyfikacji i opisu kilku problemów, które wyłaniają się z interpretacji serialu *Dziewczyny* (*Girls*) Leny Dunham. Analiza będzie więc jednocześnie poświęcona ujmowaniu podmiotowości, seksualności i neurotyczności w *Dziewczynach* oraz temu, jak zmieniło się ich przedstawianie w porównaniu z *Seksem w wielkim mieście*¹ (*Sex and the City*). Rozważany jest także problem telewizji jakościowej i poruszania ważnych kwestii społecznych w serialach. Wszystkie te wątki powrócą w podsumowaniu artykułu, w kontekście prezentowania autentyczności w serialu.

Słowa kluczowe:

Dziewczyny, *Seks w wielkim mieście*, podmiotowość, seksualność, serial, USA

W 2. odcinku 1. sezonu serialu *Czarne lustro* (*Black Mirror*), którego ambicją jest przedstawienie czy też wyobrażenie społecznych konsekwencji rozwoju technologicznego, pojawia się wizja pewnego – rozwiniętego i nieco przepoczwarzzonego – wariantu *talent shows*, jakie oferuje współczesna telewizja. Nie wydaje się szczególnie interesujące to, w jaki sposób mają przebiegać przygotowania uczestników do występu (jazda na stacjonarnych rowerach, sterylne warunki, izolacja, zbieranie przez uczestników kolejnych punktów i awatarów, co składa się na postępującą „gamizację” czy też „ugrowienie” całego przedsięwzięcia), a nawet nie to, w jakiego rodzaju relacje wchodzi z innymi uczestnikami (powierzchowne, chwilowe, skupione na konkurencji, a nie budowaniu więzi) i do jakiego odstępstwa w tym zakresie do-

¹ Pełny tytuł pod jakim wyświetlano serial w Polsce to *Jak upolować mężczyznę czyli seks w wielkim mieście*. W niniejszym artykule stosuje się głównie jego skróconą nazwę w postaci angielskiego akronimu *S.A.T.C.* (przyp. red.).

chodzi w przypadku głównego bohatera. Powód, dla którego we wstępie artykułu na temat *Dziewczyn* mówię o *Czarnym lustrze*, jest zupełnie inny. W finale wspomnianego odcinka brytyjskiego serialu mamy do czynienia z następującą sytuacją. Główny bohater w akcie buntu i wściekłości wymierzonym w system *talent show*, który pozbawił go ukochanej osoby, decyduje się na zaskakujący manewr. Jego występ, okraszony groźbą podjęcia sobie tętnicy, jest potokiem słów, który podnosi temat fałszu, sztuczności, przerażającej komercjalizacji i okrucieństwa widowiska. Bohater prezentuje się tu jako prawdziwy, autentyczny i bezkompromisowy – jest tym, który nie ma nic do stracenia i gotów jest ponieść ryzyko powiedzenia, jak jest naprawdę. Jego dialog z jurorami wygląda następująco (cytuję fragment):

– Masz naszą uwagę, jak chciałeś. Co chcesz powiedzieć? Przygotowałeś sobie przemowę? Mów!

– Nie mam przemowy! Nie myślałem o słowach! Nie chciałem nawet... Wiedziałem, że chcę tu być, żebyście mnie słuchali! Naprawdę słuchali, a nie robili głupie miny, udając, że słuchacie. Żebyście czuli, a nie przetwarzali. (...) Nie widzicie tutaj ludzi, widzicie bezduszną kamerę. Im bardziej to jest sztuczne, tym lepiej, bo teraz tylko fałsz może działać. Tylko tyle możemy pojąć. Nie, nie tylko. (...) Kupujemy gówno, które nawet nie istnieje. Pokażcie nam coś wolnego, pięknego i prawdziwego. Nie możecie. (...) Jesteśmy zbyt znieczuleni. Zadławilibyśmy się tym (*Black Mirror*, sezon 1., odcinek 2.).

W potoku improwowanego tekstu (co też ma wzmacniać efekt autentyczności) bohater pragnie nie tylko zdemaskować *show* w jego ramach, ale także odróżnić się od niego – pokazać, że mimo obecności w programie jest inny – zmęczony fałszem, pragnący autentycznych relacji międzyludzkich i autentycznego życia. Jego *performance*, żeby pójść za określeniem, którego sam użył, spotyka się z niespodziewanym (czy na pewno?) entuzjazmem jury, które proponuje mu własny program. Dwa razy w tygodniu spektakl autentyczności – z ostrym przedmiotem przy szyi, z prawdą na ustach i pasją płynącą z ekranu. Późniejsze sceny to już pokaz tego, jak bohater występuje w swoim programie. Programie, który znakomicie pasuje do pozostałych – jest jedną z pozycji w menu ówczesnej telewizji (*streamingu?*), jednym z programów, który dostarcza niewyma-

gającej rozrywki i może w każdej chwili zostać przełączony na męczyznę obżerającego się tortami.

Z pozoru ten przydługi wstęp nie odnosi się bezpośrednio do głównego tematu artykułu, ale nie jest tak chybiony, jak mogłoby się wydawać. W prezentowanym ujęciu *Dziewczyn* istotny będzie mechanizm, jaki wykorzystuje ten serial wobec kultury telewizyjnej oraz kultury w ogóle. Mój pomysł jest zasadniczo bardzo prosty, choć być może nie całkiem w tej fazie oczywisty. Otóż sądzę, że mechanizm stojący za produkcją *Dziewczyn* jest zbliżony do tego, który w przerysowany sposób opisali twórcy *Czarnego lustra*. Nie tylko więc Lena Dunham wywalczyła miejsce w telewizji, wykorzystując swoją cielesność i sięgając do tego, co uważa się w kulturze za najbardziej intymne, osobiste i autentyczne, ale także, co może równie istotne, dokonała tego mimo istnienia czegoś innego. Tym czymś, co podnosiło już wielu krytyków i badaczy, jest oczywiście *Seks w wielkim mieście* – serial, do którego w *Dziewczynach* jest wiele bezpośrednich i bardzo świadomych odniesień², a który wytworzył charakterystyczną konwencję mówienia o kobiecej podmiotowości i seksualności na przełomie wieków. Serial Dunham stara się w dużej mierze oddalić ten model, pokazać jego nieadekwatność i, jak sądzę, fałszywość – *dziewczyny* mieszkają w Nowym Jorku, ale nie żyją życiem Carrie Bradshaw i koleżanek. Słowem, *S.A.T.C.* pełni wobec *Dziewczyn* mniej więcej taką rolę, jaką dla bohatera *Czarnego lustra* system *talent show* i jury. Nie inaczej jest z oporem twórczyni przed pacyfikacją jej buntu za pomocą umowy ze stacją HBO. Pierwszym i chyba najważniejszym gestem *Dziewczyn* jest bowiem podważenie wymowy *S.A.T.C.* i odsunięcie go na pozycję niespełnionego marzenia z przeszłości.

Cecha, która ma wszak odróżniać (z perspektywy *Dziewczyn* oczywiście) te dwie grupy kobiet, to – powiedzmy na początek – przede wszystkim niedoskonałość Hannah i jej przyjaciółek w zestawieniu z ich poprzedniczkami, również znanymi z HBO. Czy jednak rzeczywiście zachodzi tu jakikolwiek kontakt? Serial *Dziewczyny* wyraźnie sugeruje, że jego bohaterki żyją prawdziwym życiem – zmagają się z kłopotami finansowymi

² Jednym z najbardziej rozpoznawalnych jest umieszczenie plakatu *Seksu w wielkim mieście* w pokoju jednej z bohaterek – Shoshanny, która w rozmowie z Jessą próbuje przypisać każdej swojej przyjaciółce odpowiedniczkę z serialu z Sarah Jessicą Parker w roli głównej.

(ten wątek zapoczątkowuje przecież fabułę serialu), toksycznymi związkami, niestabilnymi przyjaźniami i światem, który wcale nie czeka z otwartymi rękami na głos pokolenia (*the voice of the generation*). Nie mają butów za setki dolarów, nieskazitelnych figur i włosów, zdolności kredytowej ani kochanków, których zmieniają dziesięć razy na przestrzeni jednego odcinka. Zamiast tego proponują dziesiątki tragikomicznych sytuacji i niestandardowe poczucie humoru³.

Cały ten zestaw ma skłaniać do wniosku, że oto mamy do czynienia z serialem, który nie tylko jest rewolucyjny pod względem sposobu prezentowania kobiecego ciała i który odpowiada na problemy generacji borykającej się z umowami śmieciowymi i brakiem zapotrzebowania na ich twórczą swobodę, ale przede wszystkim mówi prawdę o świecie w trakcie kryzysu gospodarczego – na każdy zadany temat. Powie ją zresztą ustami dziewczyny, która gotowa jest obnażać swoje ciało, będące dla nią życiową udręką, bawi się własnymi tatuażami i, mocniej niż ktokolwiek w latach dwutysięcznych, podkreśla, że jej serial ma autobiograficzny charakter⁴.

– To była, bez wątpienia, najbardziej poruszająca rzecz, jaką widziałem na tej scenie od samego początku „Idola”! Ty... Mów

³ Zaskakujące rezultaty przynosi zestawienie *Dziewczyn* z ilustracjami i komiksami rysowniczkii Oli Szmidy. Przedstawia ona bardzo wyraziste (przepoczwarczone, z nadwagą) postaci, przede wszystkim kobiece, które wykazują się niesłychanym poczuciem humoru i autoironią, zob. <https://www.facebook.com/OlaSzmida>

⁴ Wielokrotnie podczas oglądania serialu odnosiłam wrażenie, że największe zbieżności pomiędzy bohaterami filmowymi, jakie odnalazłam w kontekście *Dziewczyn* to Hannah oraz postacie z filmów Woody’ego Allena – wielkiego nowojorskiego neurotyka, obsesyjnie obdarzającego swoich bohaterów swoim charakterem, poczuciem humoru i niezbyt spektakularną cielesnością. Nie bez znaczenia wydaje się też profesja obu postaci, permanentne zawirowania w życiu emocjonalnym, a także beznadzieja podejmowanej terapii. Oczywiście ciało Allena w filmach jest właściwie bezcielesne, podczas gdy ciało Dunham wydaje się przedstawiane wręcz naturalistycznie. Odnoszę jednak wrażenie, że wyrasta to z podobnego doświadczenia wymogu dyscyplinowania, trenowania i czerpania przyjemności z ciała. Bezwzględnie istotna jest różnica genderowa między nimi i stawka, o którą w związku z tym toczy się gra. O ile jednak nie potrafię znaleźć wielu pokrewieństw między Hanną Horvath a Carrie Bradshaw, o tyle między Hanną a Alvym Singerem, ale również między Dunham a Allenem jako artystami o bardzo wyrazistym pomysle na kino/serial, dostrzegam je bez większego problemu.

wisz o sprawach (...), co do których wszyscy się zgadzamy. Chociaż wszystkiego w pełni nie pojmujemy. Uważam, że mam prawo powiedzieć, że my to czujemy. Nawet ja. Wiem, że wyobrażasz sobie mnie jako potwora. Ale wiesz... Ja wiem, o czym mówisz. Lubię twoje teksty.

– To nie są teksty!

– To prawda, zgadza się? Twoja prawda, fakt, ale jednak prawda. I masz rację. Autentyczność jest już rzadko widziana. Chciałbym cię znów posłuchać.

– Jak?

– (...) W HBO – 30 minut raz w tygodniu⁵ (*Czarne lustro*, sezon 1., odcinek 2.).

Jednoznaczna krytyka tego rodzaju spektakli autentyczności, które pokazano w *Czarnym lustrze*, jest wątkiem wykraczającym poza łamy tego artykułu. To bowiem, co interesuje mnie najbardziej, określiłabym jako próbę ogólnego zarysowania sposobu tworzenia podmiotowości i seksualności, który w mocny sposób łączy się z pojęciem autentyczności – czy to wprost, kiedy Hannah pyta swoich korporacyjnych współpracowników: „Czy tylko ja czerpię radość z tego, że jestem prawdziwie autentyczną osobą?” (*Dziewczyny*, sezon 3., odcinek 11.), czy w mniej jednoznacznych, ale równie wyrazistych sytuacjach. Stawiam zatem pytania o charakter tego podmiotowego projektu w zakreślonej wyżej perspektywie, a także o to, czy serial Dunham istotnie odróżnia się od pozostałych produkcji (chodzi więc przede wszystkim o cechy wyjątkowe, nie upodabniające *Dziewczyn* do innych). *Czarne lustro* podsuwa w tym względzie raczej pewne rozpoznanie (niekoniecznie dotyczące przyszłości) niepodważalnie zachodzącego procesu, a nie ocenę zmian.

Warto w tym miejscu dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. Otóż sądzę, że *Dziewczyny* nie eliminują i nie mogą wyeliminować z horyzontu zainteresowań widzowni serialu *S.A.T.C.* Oczywiście, serial ów już od dawna nie ma statusu nowości, więc nie stanowi naturalnej konkurencji. Sądzę jednak, że w bieżącej sytuacji radykalnej zmiany sposobów oglądania telewizji, możemy mieć do czynienia nie tyle z konkurencyjnością tych produkcji

⁵ Dla ścisłości, w wersji oryginalnej jeden z jurorów obiecuje bohaterowi zatrudnienie w jednym z jego przesyłanych na żywo (streamingowanych) programów, a po chwili podbija stawkę i proponuje mu występy dwa razy w tygodniu (przyp. red.).

(konkurencyjne są raczej modele, jakie proponują), ile z ich względną równoległością – innymi słowy, widzowie *Dziewczyn* niekoniecznie stanowią antagonistyczną grupę odbiorczą wobec widzów *S.A.T.C.*

Z drugiej strony, uważam, że mimo wszystkożerności współczesnego widza, należy też podkreślić paradoksalną, głębiej ukrytą nieporównywalność obu seriali, dotyczących bardzo różnych ludzkich doświadczeń (które stają się udziałem bardzo różnych ludzi). *S.A.T.C.* to w dużej mierze emanacja marzeń końca lat 90. o kobiecości, przyjaźni, a także konsumpcjonizmie. Jane Arthurs w książce *Television and Sexuality. Regulation and the Politics of Taste* określa go jako jeden z najważniejszych i przełomowych seriali dla rozumienia współczesnej kobiecej seksualności. Pisze także:

Nowość *Seksu w wielkim mieście* polega na przeniesieniu do telewizyjnej produkcji dyskursu otwarcie seksualnego, skoncentrowanego na kobiecie, a stało się to możliwe dzięki zróżnicowanym gustom kulturalnym w oferującym wiele opcji otoczeniu (Arthurs 2004: 128).

Jedna z ważnych obserwacji krytyczki dotyczy niewątpliwie faktu, że w *S.A.T.C.* centralną rolę zajmują kobiety, od których działań zależy rozwój narracji, a przy tym są to bohaterki „liberalne, heteroseksualne, białe, mieszkające w metropolii, posiadające karierę zawodową” (Arthurs 2004: 129)⁶. Pozycja widza, jaką projektują twórcy serialu, zdaje się opierać na schemacie „chciałabym być taka jak X” (komediowo obrazuje to w *Dziewczynach* stanowisko Shoshanny), co lokuje dzieło w sferze nigdy w pełni osiągalnych marzeń o partycypacji lub utożsamieniu ze światem widzianym na ekranie. Natomiast to, co proponuje Dunham, tworzy schemat, w którym widz ma pozostać na pozycji mniej lub bardziej wstydlwego utożsamienia. Bohaterki *Dziewczyn* nie są bowiem spełnieniem marzeń o podmiotowej identyfikacji – nie obiecują świata ekscytujących doświadczeń i porywających romansów. Oddalenie fantazmatycz-

⁶Zadziwiające jest to, że jeśli weźmie się pod uwagę te kategorie, kobiety z *S.A.T.C.* od *Girls* dzieli przede wszystkim status społeczny i materialny oraz wiek. Duża część socjologicznego opisu bohaterek tych dwóch seriali w gruncie rzeczy nie różniłaby się tak jaskrawo, jak by można wnosić na pierwszy rzut oka.

nego świata⁷ rodem z seriali spod znaku *S.A.T.C.* zdaje się mieć jeden podstawowy cel – podsuniecie widzowi pod nos niedoskonałości jego własnej podmiotowości. Dodać jednak należy, że *Dziewczyny* są bez wątpienia beneficjentkami przełomu i sukcesu serialu Darrena Stara. Powstanie serialu *Dziewczyny* było możliwe, dlatego że zdarzył się *S.A.T.C.* Krok, który wykonuje Dunham jest gestem następującym wyraźnie po *S.A.T.C.* – oddalonym tu na pozycję kolejnej rozczarowującej i niespełnionej rewolucji seksualnej⁸.

Podobieństwa obu seriali⁹ w ogólnym zarysie są zresztą znaczne – w obu przypadkach rzecz dzieje się w Nowym Jorku, obserwujemy cztery wyraźnie różniące się od siebie przyjaciółki, a główna postać jest pisarką/dziennikarką, w obu kluczową kwestią są relacje międzyludzkie ze szczególnym uwzględnieniem tych romansowych. Dalszych pokrewieństw można by się doszukiwać jeszcze dalej, na wielu poziomach obu produkcji, aczkolwiek w niniejszym artykule zajmuję się jedynie najważ-

⁷ Tego rodzaju konstrukcja pojawia się w 5. odcinku 2. sezonu (*One Man's Trash*), który jest niejako wyłączony z całej fabuły. Główna bohaterka trafia przypadkowo do domu bogatego mężczyzny, z którym spędza sielankowy dzień. Całość odcinka, nie dbającego o realizm czy psychologiczne prawdopodobieństwo, utrzymana jest w estetyce subtelnie nawiązującej do snu. Interpretację, jaką można wysnuć, w skrócie określiłabym jako bajkowy wyłom w pełnym toksycznych relacji życiu Hanny, który ma ściśle wyznaczony czas trwania. Podczas tej wizyty Hannah deklaruje, że chciałaby być szczęśliwa i tak dalej. Nie sądzę jednak, że mamy tu do czynienia z banalnym przesłaniem, o jakim pisze w swojej analizie np. Jessie Cadle (2013), że każda kobieta chce być szczęśliwa i kochana przez silnego i dobrze sytuowanego mężczyznę. Sądzę, że w kontekście całej produkcji odcinek ten pełni podwójną rolę: pokazuje, że można by było do pewnego momentu kręcić serial z postacią taką jak Hannah, a także – co ważniejsze – że w ramach takiego serialu jak *Dziewczyny* jej historia musi zmierzać ku nierealistycznej bajce. Książę musi się tu pojawić – jako ten, którego nie ma naprawdę w świecie przedstawionym.

⁸ Ważny wydaje się tu też kontekst postfeminizmu *S.A.T.C.*, który podnosili rozmaici komentatorzy, wielokrotnie argumentując na rzecz interpretacji tego serialu w ramach tego etapu rozwoju myśli feministycznej lub wręcz w kontekście queerowego postfeminizmu, zob. np. A. D. Lotz (2001), J. Gerhard (2005).

⁹ Na marginesie warto przypomnieć, że związki obu seriali rozgrywane są nie tylko w *Dziewczynach* czy w wypowiedziach na ten temat, ale także przez same aktorki. Przykładem może być wspólny wywiad, którego udzieliły Allison Williams (Marnie w *Dziewczynach*) oraz Cynthia Nixon (Miranda w *S.A.T.C.*) na temat seriali i ich przemiany, zob. Nixon, Williams 2014.

niejszymi zbieżnościami. Dodatkowo nie może ująć uwadze widza fakt, że *Dziewczyny* pojawiają się w ramówce stacji HBO, sławnej dzięki stworzeniu i rozwijaniu telewizji jakościowej (*quality TV*), przy czym ta sama stacja niegdyś zaoferowała swoim odbiorcom właśnie *S.A.T.C.* Nie postrzegam tej kwestii jako kluczowej dla odbioru serialu, niemniej jednak warto zaznaczyć, że fakt wprowadzenia niejako na miejsce *S.A.T.C.* serialu Dunham sygnalizuje istotną zmianę. Nie od dziś bowiem wiadomo, że ambicją HBO jest podsuvanie angażującej rozrywki na wysokim poziomie intelektualnym i estetycznym. Jak pisze Jane Feuer:

To, że program [w tym przypadku serial *Prezydencki poker* – przyp. O. Sz.] pretenduje do bycia wyjątkowym i oryginalnym, jedynie potwierdza moją opinię, że jakościowy serial dramatyczny zawsze rości sobie prawo do oryginalności w odniesieniu do standardów telewizji swoich czasów (Feuer 2011: 118).

Podobną refleksję proponuje Karen Fricker:

Jeżeli mamy rozumieć amerykańską telewizję jakościową jako gatunek, to w takim razie jej najbardziej użyteczną krótką definicję zaproponował amerykańska niezależna autorka i uczestniczka konferencji Ashley [Sayeau]: „politycznie zaangażowana, często niezależna telewizja, której celem jest nie tylko bawić, ale i uczyć” (Fricker 2011: kindle).

Co jednak sprawia, że takie ambicje są rozpoznawalne? Wydaje się, że przede wszystkim kwestie związane z estetyką czy też konstrukcją seriali oraz ich doniosłą społecznie tematyką. Tym samym znaleźliśmy się w centrum problemu (i przyjemności), jaki sprawia badaczom omawiana kategoria seriali. Kontrast w stosunku do innych utworów nie sprowadza się do tego, że mamy do czynienia z ważnymi społecznie tematami, ambicjami artystycznymi, niezłym aktorstwem i scenariuszami, które dorównują skomplikowanym dziełom literackim (por. Cardwell 2011: 137). Różnica polega na tym, że, po pierwsze, mamy to wszystko na raz, a po drugie, że zmuszeni jesteśmy aktualizować swoje interpretacyjne możliwości, rozwinięte nie tylko dzięki recepcji telewizji, ale także filmów, literatury, sztuki czy teatru, i po trzecie,

(...) promocja programów tworzonych i dystrybuowanych przez tę samą stację od dawna kierowana jest do tych, którzy

nie oglądają (tradycyjnej) telewizji. Idea, że jest to telewizja dla osób, których to medium nie interesuje, sprawia, że hasło reklamowe „To nie telewizja. To HBO” nabiera nowego znaczenia (Akass, McCabe 2011: kindle).

Zasadnicze wyzwanie, które stoi za tą myślą, dotyczy widza, który właściwie widzem na stałe nie jest. W przypadku serialu *Dziewczyny*, skupiającego się przede wszystkim na dwudziestolatkach – grupie społecznej, która kojarzy się raczej z odejściem od telewizorów na rzecz laptopów, także w celu oglądania telewizji (por. np. Stetler 2012) – należy mówić o nadziei na przeniesienie w świat HBO problemów najmłodszego pokolenia wchodzącego właśnie w cieniu kryzysu gospodarczego w dorosłość. Z pewnością można zaryzykować twierdzenie, że w ten sposób następuje swoista pacyfikacja tego trwającego i jeszcze nie dość dobrze opisanego zjawiska. Skłaniałabym się jednak ku nieco bardziej przychylniej wobec HBO interpretacji – *Dziewczyny* ze swoimi problemami z chłopakami po przejściach, niefortunnym humanistycznym wykształceniem, umowami śmieciowymi i wszelkimi neurozami przestają być utożsamiane z kłopotami niewielkiej grupy, którą można lekceważąco zbywać. Zapewnienie bohaterkom *S.A.T.C.* pełni uwagi serialowego widza było preludem dla oddania jej niezbyt atrakcyjnej dziewczynie z nadwagą¹⁰, zaburzeniami obsesyjno-kompulsywnymi i wielką nadzieją na bycie głosem pokolenia, której towarzyszą niemniej oryginalne przyjaciółki i przyjaciele. Zasadnicze wyzwanie, o którym wspomniałam, polega więc nie tylko na uznaniu problemów dwudziestolatków za doniosłe kwestie społeczne. Rzecz raczej w tym, że owa grupa nie ma wielkich szans podobać się w sposób, do jakiego przyzwyczaiła nas amerykańska telewizja.

Plan dalszej części artykułu jest następujący – postaram się wskazać i pokrótce przedstawić zasadnicze kwestie dotyczące serialu *Dziewczyny*, które należy poruszyć, kiedy chce się mówić o seksualności czy podmiotowości w najnowszej telewizji czy też serialach. Część z tych ustaleń może się wydać oczywista lub – dla czytelnika znającego tę propozycję – już rozpoznana.

¹⁰ Żadnym punktem odniesienia nie jest w tym kontekście serial *Ugly Betty*, który z braku urody (i latynoskiego pochodzenia) głównej bohaterki czyni komediową oś serialu.

Moim celem nie jest jednak odkrywczość tym zakresie, ale raczej próba pokazania tego zjawiska jako ważnej wypowiedzi artystycznej w kontekście nowych sposobów konstruowania podmiotowości. Wątpliwością, którą także oddalam, jest ewentualna (choć nie mam co do tego przekonania) nieoryginalność dzieła Dunham w zestawieniu na przykład z literaturą lat 60. czy innymi utworami, których wyniki oglądalności nie były tak dobre¹¹, jak w przypadku popularnego amerykańskiego serialu. Innymi słowy, to, że o danym zjawisku kiedyś już w ten czy inny sposób mówiono, pisano lub poddano je zwizualizowaniu, nie zmienia faktu, że gdy znajduje ono nową przestrzeń i społeczny oddźwięk, karty rozdawane są ponownie.

Pierwszym i może najważniejszym sygnałem zmiany, jaka dokonuje się dzięki serialowi i w nim, jest oczywiście cielesność głównej bohaterki – temat dotąd najszerzej komentowany, gdy chodzi o *Dziewczyny*. Jej niedoskonałość, a także bardzo wyraziście i bezkompromisowa ekspozycja ciała nie mają jednoznacznego charakteru. Jednym z najważniejszych wątków serialu jest samo ciało i krągłości Hannah/Leny Dunham. Jak pisze Małgorzata Major, „Lena Dunham jako pomysłodawczyni, twórczyni i scenarzystka serialu *Dziewczyny* dała głównej bohaterce nie tylko osobowość, ale także ciało. Swoje ciało” (Major 2014: 137).

Stwierdzenie wydaje się niewinne, gdyż opisuje zasadniczy tryb pracy aktora – użyczającego swojej postaci całego ciała, twarzy czy głosu. W przypadku Dunham rzecz jest dalece bardziej skomplikowana. Kobieta nie tylko nie poddaje swojego ciała rygorowi narzuconemu przez rolę (raczej, na ile można to rozeznać, jest odwrotnie), ale także, co bardzo ważne, nie ukrywa swoich prywatnych tatuaży. Dunham gra swoim ciałem, nieustannie flirtując z widzem tak na poziomie autobiograficznym, jak estetycznym. Zarzuty nadmiernej ekspozycji ciała, które nie stanowi przykładu klasycznego piękna, kierowane są właściwie jednocześnie do Dunham-reżyserki i Dunham-aktorki.

Strategia cielesności, która jest stosowana *Dziewczynach*, wykpiwa także rozmaite programy w rodzaju *Jak się nie ubierać*, które podsuwają sposoby na ukrycie niedoskonałości ciała

¹¹ W związku z niewiarygodną popularnością rozmaitych serwisów udostępniających seriale bezpłatnie online dokładna oglądalność współczesnej telewizji wydaje się niemożliwa do precyzyjnego określenia.

i podkreślenie jego walorów. Hannah w żaden sposób nie stara się ukryć ani tuszować strojami dopasowanymi do swojej figury tego jak wygląda. Co ważne, także ideologia, która stoi za wspomnianymi programami (będziesz sobą, kiedy uwydatnisz swoją talię i ukryjesz grube uda) zostaje tu całkowicie oddalona. Hannah nie tylko chodzi w strojach powszechnie uważanych za paskudne (upodobanie do zółci jest w przypadku Hannah szczególnie intensywne), ale bez najmniejszych oporów paraduje (słowa używam nieprzypadkowo) nago, w bikini (wyjątkowo wyrazisty jest *Beach House* – sezon 3., odcinek 7.) czy w stroju z sex shopu (*Role Play* – sezon 3., odcinek 10.).

Temat jej niestandardowego ciała jest jednak wielokrotnie podnoszony w samym serialu – tak w rozmowach, jak i w sposobie operowania kamery – chętnie podążającej za półnagą Hannah, szczególnie wyraziście kadrującej jej fałdki i tak dalej. Co ciekawe, pozostałe bohaterki nie wyglądają jak Hannah; są szczupłe, ładne, świetnie ubrane (Marnie – klasyczna piękność, niemal „wyciągnięta” z *S.A.T.C.* czy *Gotowych na wszystko*), oryginalne i bardzo atrakcyjne (Jessa – królowna boho-chic o nienagannej figurze), zupełnie standardowe, choć z dziwacznymi zapędami, szczególnie w zakresie fryzur (Shoshanna). Również u mężczyzn nie widać wyraźnych niedoskonałości. Owszem Ray ma zajęczą wargę, jednak jego ciała nie dotyczą nadwaga czy nieproporcjonalność. Uwagę przyciąga tylko ciało Hannah, staje się bezwzględny centrum zainteresowania (nie śliczne dziewczyny, które są obok i których ciała stają się właściwie przezroczyste). Gwiazdą tego serialu jest ta, której ciało jest pozbawione hollywoodzkiego powabu i gracji. Ta konstrukcja o romantycznym rodowodzie staje się rozpoznawalna dopiero po bliższej obserwacji. Hannah jest wyjątkowa oczywiście ze względu na swoją osobowość czy domniemany talent literacki, ale to jej ciało staje się ostatecznym argumentem w tej grze. Hannah jest niedoskonała, więc jest kimś więcej, jest tą, na którą powinno się kierować całą uwagę. „Nieudane” ciało jest tu, właśnie w romantycznym sensie, wskazówką – głębi, fascynującej osobowości, talentu artystycznego.

Oczywiście problemy cielesności, a zarazem seksualności dotyczą nie tylko głównej bohaterki. Widzimy zażenowanie dziewictwem i defloracją (Shoshanna), kuriozalność przygotowań do niepotrzebnej aborcji, traktowanej śmiertelnie poważnie

w innych serialach (Jessa) czy oziębłość w życiu seksualnym (Marnie). To jednak Hannah gra pierwsze skrzypce w zajmowaniu ekranu swoim ciałem, to także ona wygrywa je w taki sposób, aby wymuszało na widzu czy to konfuzję, czy rozbawienie. Hannah kpi z oczekiwań, ale też ze standardów, które są wciąż aktualne w świecie telewizji. Kiedy w 2. sezonie widzimy ją w objęciach wielu kochanków, nie sposób nie dostrzec w tym szyderstwa z reguł, jakie obowiązywały np. w *S.A.T.C.*, szczególnie jeśli chodzi o poczynania Samantha, ale także każdej innej bohaterki. Co ważne, ciało Hanny jest raczej nieskrępowane i żądne wszelkich przyjemności, wśród których ta seksualna zajmuje nader istotne miejsce.

W tym miejscu warto pokazać, jak owa seksualność bywa rozgrywana. Otóż seks w *Dziewczynach* jest przede wszystkim rozczarowujący. Katastrofalne życie seksualne Marnie, żenująca walka Shoshanny o utratę dziewictwa, agresywnie neurotyczna seksualność Jessy czy poniżenia, jakich doznaje Hannah – wszystko to składa się na obraz, w którym partycypacja nie wydaje się kusząca. Przemoc, upokorzenia czy wreszcie dojmujący brak nie są tu ekstremum, wypadkiem przy pracy czy chwilowym kłopotem, który już w następnym odcinku zostanie rozwiązany (jak w *S.A.T.C.*) dzięki poradom przyjaciółek lub rozmowie z kochankiem. *Dziewczyny* są napisane w taki sposób, że seks staje się nie tylko szansą na przyjemność, ale ostatecznie wyrażonym przekonaniem, że przyjemność nie istnieje, a jeśli komuś wydaje się, że jest inaczej, kolejny krok będzie jeszcze bardziej bolesny.

Naturalistyczne sceny współżycia, często pozbawione romantycznej otoczki, przede wszystkim dystansują widza – tego, który nie chce zgodzić się na takie wzajemne traktowanie się ciał, tego, który rozpoznaje w nich siebie, a także tego, który chciałby, żeby Hannah stała się głosem jego pokolenia. W serialu przewijają się wielokrotnie tematy chorób wenerycznych, niechcianej ciąży, aborcji czy antykoncepcji. Otwartość z jaką są podejmowane stanowi interesujący rewers tego, jak wyglądają sceny seksu w *Dziewczynach*. Wszystko co dzieje się wokół seksu zdaje się tylko podkreślać psychicznie mroczny wymiar tego serialu – zachwyconego i jednocześnie przerażonego swobodą seksualną.

Skoro zaś poruszony został już wątek mroczności serialu, należy też wspomnieć o zaburzeniach obsesyjno-kompulsyw-

nych i lękowych Hannah, które narastają w jednym z sezonów, by powracać w rozmaitych momentach. Z licznych wywiadów wiadomo, że i ten motyw zaczerpnięty został z osobistych doświadczeń Dunham, co tylko wzmacnia poczucie, że mamy do czynienia z rozmaitymi sposobami budowania świata, który wchłania kolejne elementy autobiografii artystki. Ważne w tym kontekście jest jednak nie samo pokazanie choroby i utrapień z nią związanych, ale również tego, jak bardzo inaczej postrzega się w *Dziewczynach* te zaburzenia. Niejednokrotnie, z racji ich skutków dla życia codziennego, nerwice prezentowane były w komediach, stanowiąc centralne motywy humorystyczne – przykładem może być polski film fabularny *Dzień świra*, czy serial *Detektyw Monk*.

Dziewczyny opowiadają zupełnie inną historię. Taką, w której poza zapadaniem się w rozpacz, bohaterka coraz bardziej izoluje się od świata zewnętrznego. Nie tylko jej ciało jest niedoskonałe, także psychika nie spełnia stawianych jej wymagań. Hannah nie jest w pełnej gotowości do zdobywania kolejnych szczybli kariery, a jedynie do podejmowania kolejnych prób zapanowania nad swoimi utrapieniami. Serial – obok wspomnianego już krytycyzmu wobec programów, które podejmują się swoistej terapii stroju na rzecz uzdrowienia kondycji człowieka – w sposób jednoznaczny prezentuje terapię. Jest ona poniżającym doświadczeniem, ale trudniejsze wydaje się inne rozpoznanie. Otóż terapia jest fikcją. Hannah doświadcza jej zupełnie inaczej niż Tony Soprano (*Rodzina Soprano*). Również korzyści, jakie z niej wynosi nie są podobne. Jedynie w niekończącym się procesie można by znaleźć drogę porównania. Hannah jest podmiotem, którego terapia jest niemożliwa – pytanie o jej zasadność przewija się w całym serialu, także wtedy gdy dotyczy Jessy. Nie pada na nie odpowiedź, tak jak nie dowiadujemy się, co mogłoby stanowić antidotum.

Receptą nie okazuje się w serialu żadna z dotąd proponowanych dróg uzdrowienia. Ani miłość (toksyczna), ani przyjaźń (jeszcze bardziej toksyczna), ani rodzina nie tłumią fundamentalnego osamotnienia podmiotu, które ujawnia się w najmroczniejszych momentach trzech sezonów. Wyzwoleniem nie okazuje się też autentyczność, a właściwie rozmaite próby bycia autentycznym, które podejmują bohaterowie. Każda z decyzji o wstąpieniu na drogę ku prawdzie i autentyczności kończy się

albo farsą, albo porażką. Wszyscy bohaterowie pragną i ponawiają próby autentycznego życia. Na przestrzeni zaledwie czterech odcinków 3. sezonu (8–11) autentyczność i prawda odnoszone są do każdego aspektu życia. Ray pragnie prawdziwego związku i prawdziwej dziewczyny, przyjaciel mówi Jessie, że ta nie żyje prawdziwie, Adam oddaje się temu, co naprawdę go fascynuje, a Hannah rzuca korporacyjną pracę, mówiąc:

– To jakieś bzdury. Powinniśmy pisać. To największe roztrwanie talentów, jakie widziałam w życiu. (...) Okay, Kevin, pogadamy o tobie? Kiedy zaczniesz mówić o sobie były poeta? Bo nim jesteś skoro od pięciu lat niczego nie napisałeś. Rymowanie [need and tweed] się nie liczy. (...)

– Wróćmy do tego po lunchu.

– A może nigdy? Czy tylko ja czerpię radość z tego, że jestem prawdziwie autentyczną osobą? (...)Oczekuję więcej od życia. Chcę, by każdy dzień był ciekawy i straszny. Huśtawka doświadczeń! Jakbym zaczynała nowe życie we Francji (*Dziewczyny*, sezon 3., odcinek 11)..

Odważne zrywy, na jakie decydują się bohaterowie, nie przynoszą jednak oczekiwanego rezultatu. Rozpacz ponowocześnieści, jakiej doświadczają na własnej skórze, to wielka diagnoza *Dziewczyn*. Tęsknoty, jakie można tu dostrzec, to nie tęsknoty za sentymentalnym wyobrażeniem miłości i życia w zgodzie naturą. Najważniejszy punkt odniesienia, jaki odnajduję w tym kontekście, zdaje się stanowić między innymi era grunge'u z początku lat 90., ewentualnie inne formy powrotu przepoczwarzonego buntu lat 60. Estetyka serialu wyraźnie nawiązuje do grunge'owego świata buntu, naszywek i wykrzykiwania rozpacz ustami zagubionego historyka. Dunham wyrasta z przestrzeni, w której grunge'owy styl dobiegał końca, kiedy jej bunt dopiero zaczynał się rodzić – pozostaje jej prywatna wanna, w której śpiewa *Wonderwall* Oasis, co nie może być zaskakującym wyborem. Artystka nie wybiera drogi Davida Bowiego, którego do poematu obok aluzji do Kurta Cobaina włączył Andrzej Sosnowski:

Nie będzie płaszał długo. Nudzi
ta obowiązkowa opozycja. Życie?
Niech nasz komputer zrobi to za nas. Polityka?
Tylko patrzeć, jak dygnitarze zejda
ze stołków i przyjdą potaćzyć tam,
gdzie David Bowie montuje dla wiernych

ołtarz z aluminium, szkła, światła i dźwięku.
Ha, chociaż taka zwyczajna młodzież
pewnie zawsze będzie wołała faceta z gitarą,
który się zabija. Tutaj, powiedzą, tu jest autentyczność,
cudowny chłop, który dużo wiedział i naturalnie
nie mógł już wytrzymać. Im jest zawsze mało,
oni zawsze będą w beznadziejnej sferze
„musisz być sobą”, frajerzy, jeszcze nie odkryli
czaru fałszerstw i przebrań (...) (Sosnowski 2009: 37).

Hannah podejmuje szereg działań, które mają doprowadzić do wydania książki, jednak jej zmagania toczą się właściwie o inny cel. Nie o uzdrowienie i wyjście z ogniowej próby terapii, nawet nie o finał serialu, którym będzie ślub. Hannah jest bohaterką, która chce wyjść z owej „beznadziejnej sfery”, wyzwolić się z poczucia, że powinna nieustannie manifestować bycie sobą, ale jednocześnie to wykorzystywanie „siebie” jest materiałem i ośrodkiem jej zainteresowań. Klincz, w jakim się przez to znajduje, wydaje się nie do pokonania. Dunham wyzyskuje siebie samą, swoje ciało, doszczętnie, nie pozostawiając bezpiecznego marginesu swobody. Otrzymawszy Złoty Glob, Lena Dunham podziękowała Adamowi Driverowi, mówiąc, że sprawił, że „nie czuła się jak postać z kreskówki, ale jak osoba, która potrafi wyrażać emocje”¹². I prawdopodobnie to właśnie jest cel *Dziewczyn*.

Bibliografia:

- Akass Kim, McCabe Janet, 2011, *Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV*, w: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, red. J. McCabe, K. Akass, New York [kindle edition].
- Arthurs Jane, 2004, *Television and Sexuality. Regulation and the Politics of Taste*, New York.
- Cadle Jessie, 2013, *Why last week's episode of HBO's „Girls” struck a deeper chord, and why everyone is missing it, „Hypable”*, <http://www.hypable.com/2013/02/18/girls-season-2-one-mans-trash/> [dostęp: 15.07.2014].
- Cardwell Sarah, 2011, *Czy telewizja jakościowa jest dobra? Różnice gatunkowe, oceny oraz kłopotliwa kwestia krytycznego osądu*, tłum. Dariusz Kuźma, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany me-*

¹² Golden Globes: Best Actress - TV Series, Comedy or Musical, <https://www.youtube.com/watch?v=Dj8JiqraAXI> [data dostępu: 15.07.2014].

- dium. *Antologia*, red. Tomasz Bielak, Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek, Warszawa, s. 129–147.
- Dunham Lena, 2014, *Golden Globes: Best Actress - TV Series, Comedy or Musical*, „YouTube”, <https://www.youtube.com/watch?v=Dj8JiqraAXI> [dostęp: 15.07.2014].
- Feuer Jane, 2011, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, tłum. zbiorowe, w: *Zmierzch telewizji*, dz. cyt., s. 114-128.
- Fricker Karen, 2011, „*Quality TV*” *On Show*, w: *Quality TV*, dz. cyt. (kin-dle editio).
- Gerhard Jane, 2005, *Sex and the City. Carrie Bradshaw’s queer postfeminism*, „*Feminist Media Studies*”, tom 5, zeszyt 1, s. 37–49. <http://www.nytimes.com/2014/01/19/fashion/Allison-Williams-Cynthia-Nixon-Girls-Sex-and-the-City.html> [dostęp: 15.07.2014].
- Lotz Amanda D., 2001, *Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes*, „*Feminist Media Studies*”, tom 1, zeszyt 1, s. 105–121.
- Major Małgorzata, 2014, *Miranda vs. Hannah, ciało vs. ciało. Casus „Mirandy” i „Dziewczyn”*, w: *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, red. Małgorzata Major, Justyna Bucknall-Hołyńska, Gdańsk, s. 133–144.
- Nixon Cynthia, Williams Allison, 2014, *Sex? Yes. The City? Yes. But Things Have Changed*, „*The New York Times*”, <http://www.nytimes.com/2014/01/19/fashion/Allison-Williams-Cynthia-Nixon-Girls-Sex-and-the-City.html> [dostęp: 15.07.2014].
- Sosnowski Andrzej, 2009, *Wiersz dla Becky Lublinsky*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław, s. 30–39.
- Stelter Brian, 2012, *Youths Are Watching, but Less Often on TV*, „*The New York Times*”, <http://www.nytimes.com/2012/02/09/business/media/young-people-are-watching-but-less-often-on-tv.html?pagewanted=all&r=0> [dostęp: 15.07.2014].

Anna Woźniak

IAE PAN Warszawa

„Serializacja” życia wsi? O funkcjach i znaczeniu serialu w rzeczywistości wiejskiej

Abstrakt:

Gdy w latach 2005–2009 badałam wpływ telewizji na rzeczywistość społeczno-kulturową wybranych wsi polskich okazało się, że rozmowy o tym medium sprowadzały się w głównej mierze do dyskusji na temat seriali. W artykule prezentuję wnioski, jakie wyciągnęłam z etnograficznych badań przeprowadzonych we wsiach Lubelszczyzny i Mazowsza¹. Antropologiczny ogląd tamtejszej rzeczywistości, nastawiony na ukazanie świata badanych – wartości i norm ich kultury, zachowań, przyzwyczajień, ale także dylematów i problemów dnia codziennego – okazał się niepełny bez zdefiniowania funkcji seriali, jakie pełniły one w ich życiu. Odgrywały niebagatelną rolę jako czynnik medialny, stabilizujący, ale także i konfrontacyjny w stosunkach społecznych. Stanowiły integralną część egzystencji, co skłoniło mnie do postawienia tezy o „serializacji” wiejskiego życia, czyli specyficznym symbiotycznym związku kreowanych w telewizji fabuł z prozą polskiej prowincji.

Słowa kluczowe:

antropologia kultury, polska wieś, seriale, telewizja

Wstęp

Praca antropologa kultury obfituje w liczne doświadczenia, które wpływają na jej refleksyjny charakter. Uwikłana jest także w emocje – przypisane jej jest nade wszystko uczucie zdziwienia. Pozornie znane miejsca, ludzie, społeczności nieraz zaskakują nas swą odmiernością. I tak swojskość polskiej wsi może

¹ Tekst tego artykułu jest zmienioną wersją części mojego niewydanego drukiem doktoratu pt. *Skazani na telewizję? Krajobraz społeczno-kulturowy współczesnej wsi polskiej* (Warszawa 2010; egzemplarz dostępny w Bibliotece IAE PAN w Warszawie).

w wielu przypadkach okazać się złudzeniem. Przemierzając tereny, które wydają się nam kulturalnie i społecznie ujednolicone, gdzie rytm życia nadają pory roku, praca, kalendarz z jego świętami świeckimi i religijnymi, uroczystości rodzinne związane z chrztami, komuniami, weselami i pogrzebami, zadajemy sobie pytanie, co kryje się w tych, piękniejących z roku na rok, domach. Jak żyją ich mieszkańcy, co jest dla nich ważne, jakimi wartościami kierują się na co dzień i jak one się mają do sfery obyczaju?

Jedziemy w teren obarczeni bagażem naszej wiedzy, jaką zdobyliśmy wertując niezliczone strony naukowych opracowań, ale również ukształtowaliśmy przez przekazy medialne, kontakty zawodowe i prywatne. Przyjmując określoną perspektywę badawczą, związaną z określonym paradygmatem lub teorią, podążamy ścieżkami wskazanymi przez nie, choć niewątpliwie duże znaczenie mają na każdym etapie pracy intuicja i kontekst lokalny, w jakim przyszło nam realizować zamierzone cele.

Tak też było w 2005 roku, kiedy rozpoczęłam badania nad wpływem telewizji na rzeczywistość społeczno-kulturową wybranych wsi polskich (Czernięcin Główny, Kowala, woj. lubelskie, gmina Czosnów, woj. mazowieckie). Przez trzy lata, w trakcie kilkunastotygodniowych pobytów w terenie, konfrontowałam swoje założenia i hipotezy z opiniami oraz praktykami kulturowymi moich rozmówców. Zagadnienie, jakim jest „kontakt” człowieka z medium (w tym przypadku telewizją), budziło i w dalszym ciągu budzi skrajne emocje. I mnie towarzyszyły więc ambiwalentne odczucia: z jednej strony odzywał się głos mocno krytyczny, ukazujący ten wciąż jeden z najpopularniejszych środków masowej komunikacji w Polsce² jako źródło mało ambitnej, wręcz tandetnej rozrywki, sprowadzającej różnorodność świata do pewnych szablonów i stereotypów okraszonych obficie tonem sensacji; z drugiej zaś, jako jedyne dla znacznej części odbiorców medium zapewniające wiedzę o tym, jakie problemy i wydarzenia poruszają innych. Uznałam jednak, że jako antropolog powinnam w pierwszej kolejności dać możliwość zabrania głosu w tym (nierozwiązywalnym) sporze grupie

² Telewizja w dalszym ciągu zajmuje pierwsze miejsce wśród wszystkich dostępnych mediów, por. m.in. http://manager.inwestycje.pl/-rynek_manager/Coraz-czesciej-korzystamy-z-internetu-na-urzedzeniach-mobilnych;232645;0.html [dostęp: 07.07.2014].

najbardziej do tego odpowiedniej, czyli samym mieszkańcom wsi. Ich zdanie w kwestiach roli i znaczenia telewizji w życiu było (jest?) nieznanne. O ile media i literatura fachowa prześcigają się w statystykach mówiących o tym, że są oni grupą, dla której „szklany ekran” stanowi podstawowe medium, zaspokajające ich oczekiwania i potrzeby, to wciąż brakuje w Polsce jakościowych badań, które przybliżyłyby te kwestie.

Uznałam, że stosując teorie, które prowadzą odbiorców do mas biernie konsumujących treści medialne, nie zdobędę wiedzy, która wykraczałaby poza utarte schematy, dlatego odwołałam się w swoich badaniach do paradygmatu aktywnej publiczności. Zakłada on, że odbiorcy kultury poprzez komentowanie, dyskusje w gronie rodziny, znajomych, sąsiadów, nad tym, co usłyszeli i zobaczyli w mediach wykazują, że nie można pasywnie przyjmować treści dystrybuowanych przez telewizję oraz Internet. Oglądaniu, słuchaniu towarzyszy refleksja.

„Serializacja” życia wsi? Funkcje seriali

Polską wieś wiele lat temu „zauroczyły” seriale. Stan ten utrzymuje się nadal³. Moim zdaniem można wręcz mówić o „serializacji” życia wiejskiego, która, jak sądzę, jest pewnym wymiarem jego „mediatyzacji”. Serial (telenowela) jest na prowincji podstawowym źródłem rozrywki i informacji. Pełni jednak także istotną rolę w procesach socjalizacji. Pojawiła się w związku z tym potrzeba opisanie funkcji, jakie pełnią seriale w badanych społecznościach. W wyniku analizy materiału podzieliłam je na trzy rodzaje: 1. Mediacyjną, 2. Konfrontacyjną, 3. Modyfikacyjną.

1. Mediacyjna funkcja przekazu telewizyjnego

Jak wynika z wypowiedzi moich rozmówców, codzienne rodzinne rozmowy dotyczą zazwyczaj bieżących problemów. Omawia się sprawy związane z gospodarstwem bądź pracą zawodową. Kobiety, jak same przyznawały, zastanawiają się, co mają przygotować na obiad, wymieniają się pomysłami. Wszyscy natomiast z upodobaniem oddają się plotkowaniu. Plotka jest

informacją przekazywaną nieformalnie o znanych rozmawiającym osobiście lub z przekazów medialnych (dotyczy plotek o celebrytach) osobach (...). Angielscy badacze zajmujący się komunikacją interpersonalną odkryli, że 65 procent rozmów –

³ Tak wynika z prowadzonych przeze mnie w 2013 roku obserwacji.

dotyczy to zarówno kobiet jak i mężczyzn, sąsiadów, współpracowników, gospodyń domowych, urzędników – może być zaliczonych do kategorii plotek. Badania te pokazały, że plotkowanie jest sposobem budowania wzajemnych relacji, więzi społecznej, zaufania i statusu społecznego oraz kreowania społeczności opartej na akceptacji i wykluczaniu (Kornblum 2008: 214).

Plotkowanie stanowi ono stały element życia na współczesnej wsi. Omawia się postępowanie innych osób (sąsiadów, rodziny). Dało się zauważyć, że bez wątpienia

plotkowanie jest [w tych społecznościach – A.W.] formą umacniania więzi poprzez przypominanie i upewnianie się uczestników, co do norm, które ustaliła grupa. Posiadanie wspólnych norm jest bowiem jednym z wyznaczników spójności grupowej. Plotkowanie stwarza okazję do przypomnienia i potwierdzenia, że uczestnicy nadal podporządkowują się tym normom. Jest czynnością intymną i sekretną, dzieje się wśród osób, które darzą się zaufaniem⁴.

Przekazuje się w ten sposób ważne informacje na temat powinności związanych z przekazywaniem dokumentów do urzędów, wymienia się opiniami o opłacalności lub jej braku uprawy lub hodowli określonych gatunków roślin i zwierząt. Opowiada się także, co porabiają członkowie rodziny, gdzie pracują, ile zarabiają. Na tej podstawie wysnuwa się ogólne wnioski (omawiane potem często w gronie najbliższej rodziny) na temat kondycji gminy, ale też i państwa, jego władz, itp.

Plotkuje się nie tylko o realnych problemach. Wirtualna rzeczywistość, przeważnie ta serialowa, dostarcza również znakomitych tematów do rozmów. Codzienne spotkania w sklepie, w szkole stanowią okazję do wymiany poglądów. Ważne jest, aby istniały wspólne doświadczenia, zdarzenia, tematy, o których można rozmawiać. Gdy się ktoś skarży, że nie mógł wczoraj oglądać kolejnego odcinka *M jak miłość*, ponieważ nie zdążył wrócić z pracy lub musiał w tym czasie gdzieś pojechać, większość rozmówców okaże mu współczucie i życzliwie zda relację z tego, co się wydarzyło w tym odcinku. Taka relacja rzadko jest jednak suchym sprawozdaniem – opowiadający zazwyczaj wyrażają swoją opinię o opisywanych wydarzeniach: oceniają, kry-

⁴ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Plotka> [dostęp: 01.09.2010].

tykują, aprobują. Bywa też tak, że gdy spotyka się sąsiadkę w porannym autobusie wiozącym ludzi do szkół i pracy, znakomitym zagajeniem rozmowy jest:

Jak się rano spotykam z sąsiadką (a ona nie jeździ codziennie na tą samą godzinę), to wiadomo, że zawsze omawiamy, co się tam wyrabia, przeważnie teraz to w *Ranczu*. (...) Wie pani, my tak dobrze w sumie się nie znamy. Tak w autobusie, to najczęściej rozmawiamy. Może jakbyśmy mieszkały tak przez płot, to by inaczej było, ale ona tam dalej mieszka (K., ok. 30 l.)⁵.

W sytuacji, gdy kontakty międzyludzkie *face to face* są ograniczone, brakuje kulturowych elementów spajających wspólnotę. W trakcie krótkich relacji, wymuszonych zwykle przez konieczność zachowania dobrych (kurtuazyjnych) stosunków międzysąsiedzkich (a nie opartych na związkach łączących ludzi działających w ochronie źródeł utrzymania oraz na rzecz ogólnego dobrostanu⁶) nie ma okazji do bliższego poznania. Potrzebna jest więc jakaś platforma porozumienia. Okazuje się, że telewizja zapewnia znakomity materiał służący za podstawę wielu relacji towarzyskich, sąsiedzkich, a nawet rodzinnych. Zawsze bowiem w celu rozpoczęcia rozmowy można odnieść się do aktualnych wydarzeń ze świata albo z seriali.

Co istotne, omawianie przygód serialowych bohaterów, może (ale nie musi) być uznawane za zachowanie neutralne. Bywa to użyteczne, gdy nie znamy dokładnie poglądów rozmówcy. Tak się nierzadko zdarza we wsiach podwarszawskich. Bezpieczniej jest wtedy porozmawiać o obejrzanym programie rozrywkowym lub serialu niż „odsłonić się” wygłaszając opinię np. o konkretnej osobie lub zdradzając swe poglądy polityczne przez komentowanie określonych wydarzeń. Wypowiedzenie kilku zdań np. na temat ogólnie nie lubianej postaci, daje sygnał, że „jesteśmy w grupie, która uważa, że X źle postępuje”, ale nie zmienia to faktu, że „rozmawiamy o fikcji”, co sprawia że nasze sądy nie wkraczają na „grząski grunt” ocen realnych osób.

W częstszych kontaktach, gdzie rozmówcy znają się lepiej (w Czernięcinie i Kowali, ale też i pod Warszawą) niemal co-

⁵ Cytując wypowiedzi rozmówców podaję płeć (K – kobieta; M – mężczyzna) oraz wiek.

⁶ Mowa o (tradycyjnych) wsiach, gdzie wzajemna pomoc i współdziałanie stanowiły o ich istnieniu, por. m.in. Baniowska 2004.

dziennym rytuałem jest omawianie perypetii ulubionych bohaterów. Ta większa zażyłość powoduje, że fikcyjne postaci są traktowane jak realne osoby. Dlatego się o nich plotkuje. Znamienne jest także to, że jeśli zdarza się, iż ktoś zdobywa informacje na temat prywatnego życia aktorów, to traktowane są one jak „uzupełnienie” ich serialowego życia. Widać tu znakomicie ową „nierozróżnialność” – nie oddziela się aktora od granej przez niego postaci.

W przypadku, gdy spotykają się osoby lepiej się znające, dyskusja na temat seriali nie jest już traktowana tylko jako „bezpieczny” temat. Można omawiać bieżące wydarzenia ze wsi, aby potem płynnie przejść do oceny, równie bieżących losów Mostowiaków z *M jak miłość* lub problemów proboszcza z Tulczyna (*Plebania*), bo:

seriale mogą być „wspólną walutą” i platformą porozumienia między pokoleniami: córka, matka i babcia mają wspólny temat konwersacji, wytwarza się między nimi wspólnota emocji. A dla sąsiadek świetnym tematem plotek może być porównywanie, jakimi samochodami jeżdżą bohaterki różnych seriali⁷.

2. Konfrontacyjna funkcja przekazu telewizyjnego

Oceny pojawiające się podczas omawiania postaw i poczynań innych członków społeczności są wyrazem przyjętych w społecznościach norm wynikających z tradycji, ale można również zaobserwować, jak przebiega proces dostosowywania owej tradycji do zmieniających się warunków życia (realnego). Udział w tym mają właśnie przekazy medialne, telewizyjne. Mogą o tym świadczyć zasłyszane przeze mnie rozmowy, utrzymane w podobnym tonie do tej:

- Oglądałeś wczoraj Sędzie⁸? (M., 71 l.)
- Patrzyłem tam coś troche⁹ (M., 68 l.)
- I powiedz jak one, te młode tak mogo postępować? To się przecież w głowie nie mieści!
- A co chcesz? Kto ich ma teraz uczyć? One wszystkie teraz rozumy pojadąły i wiedzo lepiej. Starych słuchać nie potrzebują.

⁷ Sebastian Łupak, 2008, *Co lubimy i dlaczego seriale*, <http://wyborcza.pl/-1.76842.4594752.html> [dostęp: 21.04.2008].

⁸ Wypowiedź odnosi się do serialu paradokumentalnego *Sędzia Anna Maria Wesołowska*.

⁹ W cytatach Autorka zachowała oryginalną wymowę respondentów (przyp. red.).

- Ja tam nie jestem za tym, żeby cały czas starych słuchać. Może i my nie wiemy za dużo teraz... Ale jak toto wszystko będzie tylko tak za kaso leciec... I te dziewczyny takie jakies...

- One tego w mieście się wszystkiego uczo! Tam tylko kasa się liczy. Ja się ojca słuchałem, bo to i inne czasy były. Teraz ja młodym nie mówię, jak mają się gospodarzyć. One wiedzą lepiej. A tamto to takie rozparzenie.

- Tak...

- Może i dobrze, że takie programy są. Człowiek wie przynajmniej jak teraz wygląda świat. Tutaj nie ma tego zepsucia jeszcze.

- Nie ma, bo dzieci się słuchają rodziców. Ja tam im mówię: słuchać trzeba i starych, i innych, mądrych ludzi. Czytać, oglądać telewizję też, ale z rozumem. Na bieżąco trzeba być.

- Może i na bieżąco... Ja myślę, że dzisiaj to trzeba pogodzić stare z nowym. Jakby taka miała dobre wychowanie z domu, to by i nie musiała szukać niewiadomo czego w świecie.

- Ja tam trochę tych młodych rozumiem. Skąd oni mają brać na to życie. Pracy nie ma a jeść się chce. Może teraz tak trzeba: nie oglądać się na nic i robić swoje.

Wypowiadający te słowa byli świadomi, że ich autorytet w rodzinach i środowisku może być podważany. W innym miejscu piszę o tym, dlaczego tak się dzieje, natomiast tutaj pragnę zwrócić uwagę na to, że stereotypowy wiejski tradycjonalizm oraz statyczne postrzeganie tradycji nie może mieć zastosowania w badaniach nad krajobrazem społeczno-kulturowym współczesnej wsi polskiej. Obaj panowie (wyróżniający się można rzec filozoficznym podejściem do życia) w swej rozmowie, toczącej się przed ich domami na skraju drogi, gdzie spotkali się rano wracając ze sklepu, mimo że reprezentowali starsze pokolenie na wsi, pokazali, że każdy dzień może przynieść subtelny zmianę w nastawieniu do postaw i poczynań innych. Nie pochwalali ani nie akceptowali zachowania młodej dziewczyny zdradzającej męża i biorącej za to pieniądze¹⁰. Toczyli raczej dysputę na temat „dzisiejszych czasów”, które najwyraźniej w ich mniemaniu wymagają, szczególnie od młodych ludzi, elastyczności, a nawet większego tupetu, graniczącego z łamaniem pewnych zasad. Dywagacje były hipotetyczne i nie można uznać, że w przypadku spotkania się w realnym życiu z podobną sytuacją

¹⁰ Tego dotyczył, jak mi powiedzieli, omawiany odcinek programu. Nie miałam okazji obejrzeć go osobiście.

cją zareagowaliby w ten sam sposób. Przytaczając jednak ten fragment rozmowy, chciałam zwrócić uwagę na zaobserwowaną w nim i deklarowaną otwartość na zmiany.

3. Modyfikacyjna funkcja przekazu telewizyjnego

W oglądanych produkcjach moi rozmówcy szukali potwierdzenia uznawanych wartości:

A bo my to inaczej żyjemy od innych? Niech Pani porówna to, co pokazują w takim *Ranczu* albo *Klanie*, ze zwyczajnym życiem. Widzę przecież, że to na podstawie prawdziwego życia jest kręcone. Oglądam i przynajmniej to dobre, że widzę, że ludzie wszędzie jednakowi. (...)Wiadomo przynajmniej co dobre, a co złe (K., 51 l.).

Ankietowani chcieli wiedzieć, że świat, inni ludzie wyznają zasady takiego samego kodeksu moralnego (czyli katolickiego). Na co dzień jednak ich życie regulują raczej wzory moralności swojackiej¹¹. Surowo ocenia się np. związki nielegalizowane w kościele, nieuczciwość w interesach, ale zasłonę milczenia spuszcza się np. na przypadki bicia dzieci lub małżonków (często pod wpływem alkoholu). Akcentowanie treści wiary katolickiej niewątpliwie wyróżnia polskie seriale, a pokazywane w nich uroczystości religijne, ich domowy przebieg stają się dla niektórych niedoścignionym wzorcem. Badani zauważali, że w ich domach święta przebiegają zupełnie inaczej. Obecny jest alkohol, ogląda się telewizję. Co istotne, idealizowane postaci księży wzmagają w widzach poczucie niezyciowości oglądanych seriali. Rozmówcy wskazywali na to, że w dzisiejszych czasach kapłani przestali być autorytetami. Wprawdzie w samych wsiach lub bliskich okolicach (lubelskich – w Czernięcinie kościół; w Kowali kaplica, mazowieckie – kościoły w Częstkwie Mazowieckim, Łomnie, Kazuniu Polskim) miejsca kultu zapełniają się w każdą niedzielę, to jednak mieszkańcy mieli wiele zastrzeżeń do funkcjonowania parafii (wskazywali głównie na wygórowane ich

¹¹ Jak zauważa Ludwik Stomma (2001: 252) jest to „(...) determinowany przez naczelnosc formuły »razem swojacy« relatywizm moralny (...)”, który wynika z przeciwstawienia swój-obcy, *orbis interior-orbis exterior* (por Stomma 2001: 252). W moralności swojackiej „bezwzględnie potępiane zło, grzech ciężki, stanowiło to wszystko, co uderzało w grupę od zewnątrz lub rozsadało ją od środka. Natomiast przewiny wobec obcego czy popełnione w imię utrzymania zasad ładu wewnętrznego były już traktowane zupełnie inaczej” (tamże).

zdaniem wymagania finansowe proboszczów i nietrafne inicjatywy np. remonty plebanii zamiast renowacji i nowego wyposażenia kościołów).

To zjawisko „przeniesienia autorytetu”: z realnych instytucji na te wirtualne ma złożone przyczyny, ale opiera się głównie na codziennej konfrontacji (niedoścignionych) wzorców telewizyjnych z rzeczywistością. Moi interlokutorzy ze wsi podwarszawskich często – jak wspomniałam – przyjezdni, wywodzący się z różnych środowisk, a zapewne i nieco odmiennych tradycji podkreślali, że nie można mówić o jakimś wspólnym dziedzictwie regionu, w którym obecnie mieszkają. Opowiadali o rodzinnych zwyczajach, przekazywaniu pewnych zachowań, które są inne od tych, które kultywują ich najbliżsi sąsiedzi. Ci, których los rzucił w te strony wcześniej wspominali, że na początku różnice były wyraźne. Jednak ludzi zaczynały łączyć wspólne doświadczenia, problemy dnia codziennego.

W kontaktach towarzyskich, które, co zgodnie potwierdzali rozmówcy, były dawniej (lata 80. oraz 90. XX wieku) w ich odczuciu intensywniejsze i bardziej intymne, dzielono się informacjami o rodzinnych kłopotach; szukano porady, wymieniano wiedzę o wielu dziedzinach życia. Kontakty te owocowały pojawianiem się nowości w sferach obyczajów, zachowań, sposobach spędzania wolnego czasu, przygotowywania świąt religijnych. Podpatrywano udoskonalenia, zastanawiano się, co można zastosować we własnym domu. Kobiety dyskutowały o sprawach kulinarnych, rodzajach przygotowywanych potraw oraz wprowadzanych nowinkach. Doświadczenie podobnych problemów łączyło ludność. Można powiedzieć, że został wypracowany *modus vivendi*, który jednak zaczął się zmieniać od połowy lat 90. XX wieku.

W tym okresie sytuacja polityczna i ekonomiczna kraju sprawiła, że masowo upadały dawne przedsiębiorstwa (Rolnicze Spółdzielnie Produkcyjne, Państwowe Gospodarstwa Rolne, itd.), które dawały dotąd pracę większości mieszkańców badanych wsi podwarszawskich. Ponieważ nie odniosły one sukcesu w realiach gospodarki rynkowej, ich pracownicy zmuszeni zostali do znalezienia sobie innych zajęć. Powstające na ich miejsce w rejonie podwarszawskim prywatne przedsiębiorstwa oferowały jednak zatrudnienie tylko nielicznym. Bezrobocie było

w tym czasie poważnym problemem społecznym przekładającym się na relacje społeczno-kulturowe.

Ponadto nastąpiło rozwarstwienie w dotychczasowej strukturze społecznej. Pojawiła się tzw. klasa średnia – mali lub średni przedsiębiorcy, którzy nadawali ton w sferze wartości i obyczajowości (kreowali wzory). Rodziły się nowe aspiracje, przeważnie o podłożu finansowym, związane także z wyłaniającymi się nowymi modami. Rozpoczął się proces swoistej rywalizacji i dążenia do pokazania, że odniosło się sukces (materialny). Konsekwencją takiego postępowania było osłabienie kontaktów sąsiedzkich. Relacje zmieniły charakter: miejsce zamieszkania, sąsiedztwo i związana z nim potrzeba współdziałania już nie łączyły ludzi. Teraz ten, kto umiał się odnaleźć w nowej rzeczywistości nie wykazywał zrozumienia dla innych i ograniczał krąg znajomych do tych osób, które były z jego punktu widzenia ważne, wartościowe, a także użyteczne. Ostentacyjne demonstrowanie odniesionego sukcesu, a zatem i awansu społecznego stało się elementem kultury. Skutecznie zmieniło ono charakter relacji międzyludzkich.

Jedną z konsekwencji tego stanu rzeczy było sformalizowanie kontaktów międzysąsiedzkich. Często ograniczało się do wymiany uprzejmości i unikania w codziennych rozmowach tematów dotyczących sfery prywatności. Bliższe więzi zaczęły łączyć rówieśników kończących te same szkoły, osoby dzielące podobne zainteresowania, pracowników firm. Ta tendencja wpisuje się zresztą w charakterystykę współczesnych społeczności miejskich oraz podmiejskich, które prezentują rodzaj relacji typowy dla społeczeństw postindustrialnych. Dlatego telewizja pozostaje jedną z nielicznych płaszczyzn integrujących zróżnicowaną społeczność przez to, że umożliwia negocjowanie uznawanych wartości i zarazem dostarcza dla nich potwierdzenia.

Oprócz tego należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną rolę, jaką spełniają seriale. Na obu obszarach (województwo mazowieckie i lubelskie) zauważalne jest dążenie do znalezienia dla siebie lub rodziny odpowiadającego aspiracjom stylu życia. W literaturze przedmiotu uznaje się, że wybór stylu życia jest w coraz większym stopniu podstawą tożsamości jednostek (por. Giddens 2006: 318). Dużą rolę odgrywa w nim element świadomej aktywności ludzi w realizacji określonych wartości i dążeniu do ideału (Jawłowska 1976: 205-241). Tak rozumiany styl życia

grup społecznych wyraża się w sferze wartości, zachowań oraz potrzeb materialnych. W tym przypadku seriale zarówno na obszarze podmiejskim, jak i obszarach typowo wiejskich, dostarczają informacji o mnogości postaw życiowych/stylów życia oraz przyjmowanych przez innych strategiach.

Podczas wywiadów słyszałam o konieczności nabrania umiejętności odnalezienia się w nowej rzeczywistości. Przeszłość w tym przypadku bywa niejednokrotnie balastem. Młodzi twierdzą, że rodzice za bardzo patrzą na to, co było i nie potrafią zrozumieć, że dzisiaj trzeba szybko nabywać nowe umiejętności nie oglądając się na innych. Jak wynika z analizy wypowiedzi seriale pokazują, że do tradycji można podchodzić wybiórczo, przejmując np. różne wzory, niekoniecznie zgodne z przyjętymi w danej społeczności, np. dobrze jest się wyróżniać, ale także pod tym względem można zaobserwować znaczące różnice regionalne. W miejscowościach podwarszawskich coraz łatwiej akceptowane są przejawy ekstrawagancji, odmienności, natomiast w Lubelskiem odbieganie od normy, inność nadal budzi emocje i nie jest pozostawiana bez komentarza.

Zakończenie

Mniejsza liczba codziennych sąsiedzkich kontaktów towarzyskich wynika ze zmiany sposobu życia, między innymi przeniesienia sfery aktywności kulturalnej głównie do domu. Tam, w gronie najbliższych negocjowane są znaczenia i przekazywane wartości. Na podstawie przeprowadzonych rozmów okazało się, że na ich ostateczny kształt niewątpliwie wpływa też telewizja, a w szczególności seriale. Czy jest jednak tak, że „wątki tradycyjnie przekazywane z pokolenia na pokolenie są coraz słabiej obecne w świadomości zbiorowej, wypierają je treści doraźne kultury masowej” (Goban-Klas 1991: 313)?

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Nasuwa się jednak wniosek, że nie można przeciwstawiać życia codziennego, tradycji i współczesnej kultury popularnej. Znamienne dla naszych czasów jest płynne przejście pomiędzy światami: realnym i wirtualnym, dlatego słuszny jest wniosek o „serializacji” wiejskiego życia. Chociaż powtarzają się opinie, że telewizja to „złodziej czasu”, że pokazuje za dużo przemocy, to jednak nie zniechęca to widzów do jej oglądania. Uprawnione będzie twierdzenie, że tak jak i reszta społeczeństwa ludność na

wsi cechuje się obecnie otwartością i, nazwijmy to „elastycznym” stosunkiem, między innymi do czasu. O ile

tradycyjny ludowy system wartości tworzyła (...) triada: ziemia – praca – rodzina, rodzaj zamkniętego i samowystarczalnemu układu, któremu podlegały wszystkie inne wartości, aspiracje i cele chłopskiego życia, z wartościami religijnymi włącznie (Brzozowska-Krajka 2004: 59),

o tyle dzisiejsze powiązania i systemy wartości determinuje wiele czynników, w tym seriale telewizyjne. Powyżej starałam się pokazać na jak wiele sposobów (wymienione wyżej trzy funkcje: 1. Mediacyjna, 2. Konfrontacyjna i 3. Modyfikacyjna) są one włączone w rzeczywistość kulturową wsi polskich.

Bibliografia:

- Baniowska Ewa, 2004, *Współczesna wieś karpacka w Polsce w aspekcie współdziałania i pomocy wzajemnej*, praca doktorska, Warszawa, kps, przechowywany w Bibliotece IAE PAN w Warszawie.
- Brzozowska-Krajka Anna, 2004, *Folklor w dyskursie o tradycyjnych wartościach: kreowanie przyszłości poprzez przeszłość*, w: *Wartości uniwersalne i odrębności narodowe tradycyjnych kultur europejskich (referaty z 11-ej Europejskiej Konferencji Kultury Ludowej pt. Wartości uniwersalne i odrębności narodowe tradycyjnych kultur europejskich w warunkach procesów integracyjnych, 23–27 czerwca 2004, Lublin – Kazimierz Dolny)*, red. Mieczysław Marczuk, Lublin, s. 57-66.
- Giddens Anthony, 2006, *Socjologia*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa.
- Goban-Klas Tomasz, 1991, *Zainteresowania, kompetencje i pamięć kulturalna społeczeństwa polskiego*, w: *Społeczeństwo polskie u progu przemian*, red. Janusz Mucha, Grażyna Skąpska, Jacek Szmátka, Izabela Uhl, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 301–314.
- Jawłowska Aldona, 1976, *Styl życia a wartości*, w: *Styl życia. Koncepcje, propozycje*, red. Andrzej Siciński, Warszawa, s. 205–241.
- Kornblum William, 2008, *Sociology in a Changing World*, Belmont.
- Stomma Ludwik, 2001, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Łódź.
- Woźniak Anna, 2010, *Skazani na telewizję? Krajobraz społeczno-kulturowy współczesnej wsi polskiej*, praca doktorska, Warszawa, kps, przechowywany w Bibliotece IAE PAN w Warszawie.

Daria Bruszeńska-Przytuła

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

***Orange Is the New Black*, czyli grzeczne dziewczynki idą do nieba, a niegrzeczne stają się bohaterkami seriali**

Abstrakt:

Współczesny (post)telewizyjny pejzaż to królestwo antybohaterów, postaci niejednoznacznych i budzących skrajne emocje. Ledwo widzowie zdążyli pożegnać się z atrakcyjną wdową handlującą marihuaną (*Trawka*), a już twórczyni tej produkcji wzięła na warsztat inną przestępczynię – Piper Chapman (*Orange Is the New Black*).

W artykule przyjrano się kilku cechom *Orange...*, które sprawiły, że serial – już teraz dość popularny – ma szansę być uznany także za ważny. Po pierwsze, wpisuje się on w nową strategię medialną, realizowaną przez dysponenta tej produkcji, serwis Netflix. Po drugie, jest dowodem na to, że współczesne seriale coraz śmielej mówią o przemianach obyczajowych i problemach społecznych. Po trzecie zaś, prezentuje wielobarwną (w różnych tego słowa znaczeniach) plejadę interesujących postaci kobiecych. Orientacja seksualna, rasa i status społeczny nie są tu bez znaczenia i nikt nie udaje, że jest inaczej. Boykot poprawności politycznej ma jednak wymiar ironiczny – okazuje się bowiem, że służy on nie tylko zszokowaniu widza, ale także redefinicji pewnych pojęć.

Słowa kluczowe:

Dziewczyny z Danbury, *Orange Is the New Black*, Piper Kerman, stereotypy, więzienie kobiece

*Wentworth*¹, *Bad Girls*², *Kapadocja*³ – to zaledwie kilka, mających swoją premierę w ostatnich latach, seriali fabularnych, których

¹ *Wentworth. Więzienie dla kobiet* – australijski serial (emitowany od 2013 roku przez stację SoHo), *remake* serii *Prisoner* (w Polsce serial ukazywał się pod tytułem *Więżniarki*), nadawanej w latach 1979-1986. Główną bohaterką jest Bea Smith, osadzona w więzieniu za próbę zabójstwa męża.

akcja rozgrywa się w kobiecym więzieniu. Jeśli dodać do tego zestawienia szereg filmów dokumentalnych⁴ oraz programów telewizyjnych, w których prawdziwe więźniarki (byłe i obecne) opowiadają o swoich losach, to można uznać, że temat został przez kulturę popularną odpowiednio zbadany i przedstawiony. Kiedy więc do zbioru penitencjarnych opowieści dołączyć miała ta o więźniarkach z Litchfield, trudno było z całą pewnością prorokować, że seria wyemitowana przez Netflix, ma szansę stać się hitem.

Przepis na sukces⁵ *Orange Is the New Black* okazał się jednak, przynajmniej pozornie, dość prosty: wystarczyło poszukać ciekawych wspomnień byłej więźniarki (w tym przypadku za fundament serialu posłużyła książka Piper Kerman – zob. Kerman 2013); dostosować model upowszechniania produkcji do oczekiwań współczesnych, przyzwyczajonych do „nałogowego” oglądania widzów⁶ (a zatem udostępnić cały sezon jednego

² *Bad Girls* – brytyjska produkcja telewizyjna nadawana w latach 1999-2006 na kanale ITV.

³ *Kapadocja* – meksykański serial emitowany przez stację HBO Latino. Produkcja przedstawia losy więźniarek z eksperymentalnej placówki resocjalizacyjno-karnej. Premiera pierwszego odcinka serialu miała miejsce w 2008 roku. Do tej pory ukazały się dwa sezony serii. Tytuły kolejnych epizodów nawiązywały do Biblii – znalazły się wśród nich m.in. *Upadły anioł*, *Syn Marnotrawny*, *Maria Magdalena*.

⁴ Warto w tym miejscu odnotować m.in. film dokumentalny Janusza Mrozowskiego *Bad Girls. Cella 77*.

⁵ Zgodnie ze swoją polityką, Netflix nie ujawnia oglądalności udostępnianych przez siebie produkcji. Z oficjalnej wiadomości ogłoszonej przez przedstawicieli serwisu wynika jednak, że opowieść o więźniarkach cieszyła się większą widownią niż – doceniony przez krytykę i widzów oraz bardzo popularny – *House of Cards*. Warto odnotować także, że z prowadzonych przez Netflix badań wynika, że niemal 75% widzów decyduje się obejrzeć produkcję na podstawie rekomendacji systemu poleceń dostępnego na platformie streamingowej, zob. [b.a.], *Nowy serial Netflix przebił oglądalnością „House of Cards” i „Bogatych bankrutów”*, <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/nowy-serial-netflix-przebil-ogladalnoscia-house-of-cards-i-bogatych-bankrutow> [dostęp: 15.11.2014]. Interesującą kwestią, jeśli chodzi o badania, jest strategia Netflix, polegająca na niezwykle dokładnym śledzeniu poczynań subskrybentów – specjalne algorytmy rejestrują wszystkie „aktywności” widzów, dzięki czemu dysponenci serwisu mają doskonałe rozeznanie w preferencjach i oczekiwaniach użytkowników. Produkcja kolejnego serialu jest więc poprzedzona dokładnym zbadaniem potencjalnego targetu.

⁶ Na temat nowych strategii odbiorczych pisze m.in. Mirosław Filiciak (2013).

dnia); skompletować obsadę, którą odbiorcy nie mieli okazji się znudzić, dając tym samym szansę przede wszystkim początkującym aktorkom, obsadzonym do tej pory raczej w epizodycznych rolach; zatrudnić Jenji Kohan⁷, twórczynię *Trawki*, by zechciała raz jeszcze przyjrzeć się „niegrzecznym” kobietom; zaufać sprawdzonemu już w kinie i telewizji motywowi, za jaki może uchodzić próba zobrazowania życia członków zamkniętej (w tym wypadku dwuznaczność tego słowa wydaje się absolutnie na miejscu) społeczności; dołożyć wszelkich starań, by losy postaci były nie tylko dramatyczne, ale i zabawne oraz powołać do ekranowego życia zróżnicowane bohaterki z ciekawie napisanymi rolami.

Taka oto receptura, decydująca o powstaniu serii, która poszczycić się może rzeszą fanów, zestawem ważnych nagród⁸ oraz zainteresowaniem ze strony badaczy kultury popularnej i feminizmu, nie byłaby jednak kompletna bez wzbudzającej skrajne emocje postaci pierwszoplanowej.

Kiedy Piper Chapman dowiaduje się, że trafi do więzienia za popełnione 10 lat wcześniej błędy (pomoc w przemyśle narkotyków), jest tak daleka od powszechnych wyobrażeń o więźniarkach, jak odległa wydaje się jej kryminalna przeszłość (sama Piper mówi, że po rozstaniu z Alex, a więc swą niegdysiejszą partnerką, będącą jednocześnie członkinią narkotykowego kartelu, „stała się miłą blondynką, którą zawsze miała być” [s01e01, *I Wasn't Ready*]). Chapman uosabia całą paletę mitów, które można kojarzyć z uprzywilejowaną obywatelką Stanów Zjednoczonych: jest młoda, biała, należy do klasy średniej. Nie narzeka na brak pieniędzy, pozostaje w szczęśliwym (heteroseksualnym) związku, a jej problemy są tzw. problemami pierwszego świata. Razem z przyjaciółką zajmuje się produkcją ręcznie robionych kosmetyków, wolny czas poświęca wymyślaniu oczyszczających diet, zakupy robi w ekologicznych sklepach, z upodobaniem ogląda *Mad Men*, słowem: zajmuje się wszystkim tym, czym zaj-

⁷ Jenji Kohan – producentka i pomysłodawczyni serii. Wcześniej pracowała przy produkcji *Trawki* – serialu opowiadającego o losach Nancy Botwin, która po śmierci męża zostaje dilerką marihuany.

⁸ Twórcy *Orange Is the New Black* mają na swoim koncie kilkanaście nagród – w tym statuetki Emmy za montaż i *casting* oraz Satelity dla najlepszego serialu komediowego oraz obsady. Wyróżniane były także aktorki: Taylor Schilling, Laura Prepon i Uzo Aduba.

mować się może nowojorska hipsterka (żartobliwym, ale też symbolicznym wyrazem postawy Piper, jest jej strach przed nieuchronnymi zmianami, który ujawnia się w komentarzu bohaterki, zauważającej z przerażeniem, że zanim opuści zakład karny, na rynku będzie kilka kolejnych generacji iPhone'a). Nie bez znaczenia dla odbioru tej postaci pozostaje także fakt, że jest ona ładną blondynką – stereotypów związanych z Chapman można naliczyć zatem całkiem sporo.

Piper pojawia się w Litchfield, by spędzić tam 15 miesięcy, a jej wkroczeniu do zakładu karnego towarzyszy pasmo mniej lub bardziej zabawnych sytuacji. Nic dziwnego, wszak na początku robi wrażenie naiwnej i nieco głupiutkiej, zastanawia ją brak wyrozumiałości ze strony pracowników więzienia, liczy na specjalne traktowanie z uwagi na to, że dobrowolnie poddaje się karze, wierzy, że uda jej się być „ponad” swoimi towarzyszkami – jest przekonana, że nigdy nie będzie miała powodów, by zachować się tak jak kryminalistki. Sporo wie o więziennym życiu, ale jest to wiedza teoretyczna (prawdopodobnie i taka, jaką nabywa widz *Orange Is the New Black*), która natychmiast zostaje wyśmiana przez towarzyszki niedoli i zweryfikowana przez penitencjarne doświadczenia. Jej niczym nieuzasadniona wiara w to, że pobyt w więzieniu może być bezbolesnym i ciekawym przeżyciem (uważa między innymi, że będzie mogła pracować w wybrany przez siebie sposób i w końcu znajdzie czas na nadrobienie lekturowych zaległości), podważona zostaje już w drodze do Litchfield przez inną nowicjuszkę. Watson (więźniarki na ogół posługują się nazwiskami, a nie imionami) wyśmiewa wiozącą je do zakładu karnego Morello (więźniarkę pełniącą funkcję kierowcy), opowiadającą o narzeczonym, który obiecał czekać na jej wyjście na wolność. Piper, która sama przecież liczy na wierność swojego partnera, stara się nie tracić rezonu, choć здаje sobie sprawę z tego, że i jej związek będzie zagrożony.

Chapman, wprowadzona do więzienia w Litchfield jako swoisty „koń trojański” (Dockterman 2014), szybko przestaje jednak być tą, która oprowadzać będzie widzów po niezrozumiałym dla nich (i dla niej) świecie – rezygnacja z tej perspektywy i jednocześnie strategii stworzenia „figury mesjańskiej”, o której pisze Michał Jutkiewicz (2013), owocuje możliwością dokładniejszego przyjrzenia się różnym odcieniom kobiecych doświadczeń.

Kobiety na cenzurowanym

Spółeczeństwo zawsze surowo karało kobiety. Nie wybaczymy naszym matkom, siostrom ani córkom tego, co wybaczylibyśmy mężczyznom. Spółeczeństwo nakłada na nas odpowiedzialność, o którą nie prosimy. Oczekuje się od nas uległości, wyrzeczeń i rezygnacji z pragnień, bo jakiś mężczyzna uznał, że podstawą społeczeństwa jest rodzina, a podstawą rodziny – kobieta. Co się stanie, gdy podstawa straci podstawę (*Kapadocja*, s01e01, *Genesis*)?

Odpowiedzialność, o której mówi jedna z bohaterek *Kapadocji*, to nie tylko przyzwolenie na przekonanie, że wobec płci żeńskiej nie trzeba (nie można?) stosować taryfy ulgowej [opinia wyrażona zresztą także przez autorkę wspomnień z Danbury: „Facetom wszystko uchodzi na sucho. Cały czas” (Kerman 2013: 115)]. To także konieczność wzięcia spraw w swoje ręce i gotowość do poświęceń – dla dobra rodziny, mężczyzny, Boga...

O podrzędności roli kobiety w społeczeństwie i jej gorszym statusie, świadczyć mogą słowa zarządzającej więzieniem Fig, która, rozmawiając z innym pracownikiem o Sophii, transseksualnej więźniarce, pyta retorycznie: „Jak można nie chcieć być mężczyzną? Przecież to jak wygrać los na loterii i oddać kupon” (s01e03, *Lesbian Request Denied*). Skoro takie zdanie wypowiada kobieta, która – przynajmniej pozornie – powinna nie mieć powodów do narzekania na swoją sytuację (zajmuje kierowniczą posadę, ma bogatego i wpływowego męża), to co o swoim losie mogą powiedzieć więźniarki, które za kratki trafiły także ze względu na to, że urodziły się w nieodpowiedniej dzielnicy, że społeczeństwo nie jest przyzwyczajone do wyrozumiałości wobec płci pięknej, że wymiar sprawiedliwości niekoniecznie staje po stronie słabszych? Jedna ze skazanych, panna Claudette, odbywa wieloletnią karę za zabójstwo mężczyzny, które było zemstą za krzywdy, jakie wyrządził jej podopiecznej. To przestępstwo stanowić może symbol próby brania odpowiedzialności za tych (za te), którzy są za słabi, by bronić się sami. Feministyczna⁹ wymowa wydaje się oczywistą cechą produkcji – to feminizm wywodzący się z trzeciej fali, podkreślający różność

⁹ Jeden z portali opublikował zestawienie najbardziej przełomowych feministycznych momentów 2013 roku. Znalazło się wśród nich miejsce także dla *Orange Is the New Black* jako produkcji telewizyjnej, w której pojawia się ciekawa postać transseksualna (Plank 2013).

kobiecych doświadczeń. Choć w serialu wskazać można kilka „typów” osobowości, to jednak każda z postaci pozostaje indywidualnością – prawdopodobnie właśnie fakt, że nawet bohaterki drugoplanowe są „z krwi i kości”, zdecydował o tym, że *Orange Is the New Black* może poszczycić się nagrodami dla najlepszej obsady.

Serialowy atlas kobiet?

Postulat, jaki formułują twórcy *Orange Is the New Black*, wydaje się wybrzmiewać w tekście otwierającej serial piosenki. Regina Spektor śpiewa: „Zapamiętaj każdą z ich twarzy/ Zapamiętaj każdy z tych głosów”, bo – można dodać – każda z tych kobiet jest ważna, a ich doświadczenia są warte opowiedzenia. Nic dziwnego, że Karol Kućmierz (2014) nazywa *Orange Is the New Black* „generatorem empatii” – za sprawą scenarzystów poznajemy przecież historie, obok których trudno przejść obojętnie. Nieoczywiste dramaty więźniarek z Litchfield poruszają i wywołują potrzebę zrewidowania niektórych przekonań. Warto też odnotować, że choć bohaterkami serialu są kobiety, które zostały negatywnie osądzone przez wymiar sprawiedliwości, to jednak nie przez twórców – w doskonale obmyślonych retrospekcjach zdają się oni przekonywać, że nie ma winy bez powodu i nawet te więźniarki, które nie wzbudzają powszechnej sympatii, okazują się, na ogół, po prostu zagubionymi osobami. Nie należy jednak chyba zbyt szybko ulegać złudzeniu, że dostajemy od twórców przekaz, który zachęcałby do natychmiastowej identyfikacji¹⁰ z więźniarkami. I choć sporo jest w *Orange...* narracyjnych „sztuczek”¹¹, które służą temu, by odbiorca miał szansę poznać postaci lepiej, nie oznacza to, że są to chwytły, które zna-

¹⁰ Olga Szmidt (2014) zauważa: „Przepaść, która dzieli tragiczne wybory wszystkich tych kobiet, sprawia, że nie tylko nie oswajamy się z nimi i nie dokonujemy mentalnej adopcji na odległość. Jakkolwiek serial ogląda się znakomicie, to, kim stają się dla innych i dla siebie bohaterki, mimo chwilami komediowej konwencji, nie może nie budzić niepokoju”.

¹¹ Do najważniejszych zabiegów należy stosowanie retrospekcji, w których widz ma okazję poznać losy kobiet poprzedzające ich pojawienie się w więzieniu – takie *flashbacki* pojawiające się w danym epizodzie dotyczą na ogół jednej postaci i służą wskazaniu przyczyn, które zaprowadziły bohaterkę na drogę przestępstwa. Poza tym, postaci są charakteryzowane raczej przez inne więźniarki (albo pracowników Litchfield) niż przez same siebie.

my z telenowel – w tym przypadku bohaterowie nie mają uosabiać postaci, którymi pragniemy lub absolutnie nie chcemy być.

Społeczność więźniarek w Litchfield to grupa niezwykle barwna – tworzą ją kobiety reprezentujące niemal wszystkie typy osobowości i wywodzące się z odmiennych środowisk. Są więc wśród nich takie, których życie zostało naznaczone piętnem biedy (Taystee), jak i te, którym niczego nie brakowało (Poussey). Są te, które miały wspaniałe, wspierające rodziny (Suzanne), jak i te, które szybko przekonały się, że mogą liczyć tylko na siebie (Tricia). Ich doświadczenia bywają skrajnie różne, tak jak różne były dokonywane przez nie wybory. Można powiedzieć, że tym, co je łączy jest, tylko i wyłącznie, nowe – dla niektórych chwilowe, dla innych na dłużej – miejsce zamieszkania, ale szybko okazuje się, że skazane na swoje towarzystwo, kształtują w obrębie świata więziennego siatkę relacji, która przypominać może skomplikowane drzewo genealogiczne, a topografia oddaje nieco świat zza krat.

Jednym z elementów więziennej scenografii, który najbardziej świadczy o tym, jaką mieszankę wybuchową tworzą zasiedlające ją kobiety, jest kaplica – służąca modlitwom bogobojnych chrześcijanek oraz spotkaniom wyznawczyń innych religii, jak i będąca miejscem erotycznych schadzek (ze spokoju zapewnianego przez kaplicę korzystają często Nicky i Morello)

Jeszcze inną przestrzenią, w której możemy podglądać więźniarki, jest „salon urody”. Popkulturowe wzorce podpowiadają, że to właśnie tu powinno dochodzić do intymnych zwierzeń (wszak w więzieniu nie można umieścić pubu z obsługującym go, gotowym do wysłuchania każdej historii, barmanem). Tak się jednak nie dzieje (albo nie dzieje się tak na dużą skalę). Ważniejsza od miejsca jest bowiem zarządzająca nim Sophia, bo to właśnie historia, która tę postać zaprowadziła do zakładu karnego, wydaje się jedną z najbardziej poruszających i, jednocześnie, przełomowych dla serialowych przedstawień kobiecości¹² (tym razem nieoczywistej, bo transseksualnej). Za więzien-

¹² Symboliczny dla odczytania serialu jako narracji o kobiecym doświadczeniu wymiar może mieć scena, w której Sophia podejmuje próbę edukacji więźniarek: okazuje się bowiem, że ich własna cielesność pozostaje dla nich zagadką. Motywów oswojenia tematu kobiecej seksualności jest zresztą w *Orange...* znacznie więcej – dość wspomnieć o tym, że istotne miejsce w scenografii zajmują podpaski, które – można mieć wrażenie – są wręcz

nymi murami czekają na Sopię żona i syn. Ta pierwsza akceptuje przemianę swojego męża, dając tym samym wyraz pięknego uczucia, ten drugi musi jeszcze się z nią oswoić, ale skazana dokłada wszelkich starań, by utrzymać ze swoim dzieckiem jak najlepsze stosunki. Równie wielkich starań musi zresztą dokładać, żeby utrzymać swoją przemianę i nie zaprzepaścić wyrzeczeń, jakie poniosła (odbywanie kary jest jednym z nich), by dokonać korekty płci. Niestety, władze więzienia nie ułatwiają jej zadania – w pewnym momencie Fig decyduje o zmniejszeniu dotacji na, zbędne w jej ocenie, leki dla więźniarek, przez co Sophia pozbawiona zostaje dostępu do hormonów.

Innym ważnym miejscem w Litchfield jest kuchnia, będąca czymś znacznie więcej niż pomieszczeniem do przygotowywania posiłków. Okazuje się bowiem, że ta, która sprawuje tu rządy, sprawuje je też w całym więzieniu. Tak jest szczególnie w przypadku Red, czerwonowłosej Rosjanki, która za sprawą swojej charyzmy zdołała zgromadzić wokół siebie wierne grono kobiet i stać się ich przywódczynią. Jej pozycja wydaje się niezagrażona, ale – jak nietrudno się domyślać – dramaturgia serialu wymaga wolty, więc i tej postaci przychodzi zawalczyć o wypracowane uprzednio miejsce w hierarchii więziennej.

Hierarchia społeczna

Układ sił w Litchfield ma ścisły związek z podziałem rasowym, który, jak pisze Piper Kerman, „był całkiem jawny. Trzy główne dormitoria były zorganizowane (podobno przez kuratorów, którzy przydzielali miejsca) w ścisły system. Dormitorium A było znane jako »Przedmieścia«, Dormitorium B jako »Getto«, a Dormitorium C to »Hiszpański Harlem«” (Kerman 2013: 85). Prócz tego, na zajmowane w więziennej hierarchii miejsce, wpływ ma także pełniona w zakładzie karnym funkcja – skazane wykonują tu bowiem szereg prac – a najbardziej uprzywilejowane są te, których zajęcie ma największy wpływ na życie pozostałych kobiet. Jak można się spodziewać, najważniejsze są te, które pracują w kuchni.

Aby zapewnić trwanie wypracowanego wcześniej porządku społecznego, przedstawicielki konkretnej rasy opiekują się nowicjuszkami – przynoszą prezent powitalny (na który

wszelchobecne, a o erotycznych doznaniach rozmawia się z równą atencją, co o pogodzie.

składa się, między innymi, szczoteczka do zębów) i wprowadzają w świat więziennych przepisów. Morello, widząc wywołaną tymi praktykami zdumioną minę Chapman, informuje ją, że opieka nad „swoimi”¹³ (a więc kobietami tej samej rasy) jest wyrazem wspólnoty, nie rasizmu. Tak pojmowana „wspólnotowość” znajduje wyraz także w innych zachowaniach.

W *Orange...* nie uniknięto także stereotypowych przestawień¹⁴: czarnoskóre więźniarki są głośne i wesołe, mają silne poczucie wspólnoty (nazywają wręcz siebie siostrami), uwielbiają rap, ale bywają też bardzo agresywne; latynoski są z kolei bardzo religijne, a Azjatki ciche. Nie oznacza to jednak, że twórcy serialu nie pokusili się o drwinę z niektórych obiegowych teorii i opinii. Wkraczająca do więzienia Daya Diaz wyznaje, że nie zna hiszpańskiego, czym wywołuje irytację swojej towarzyszk, kwitującej tę jawną zdradę własnego pochodzenia nazwaniem jej „pseudolatynoską”.

Jedno z najniższych miejsc w więziennej hierarchii przypada natomiast (i tu rasa jest bez większego znaczenia) starszym kobietom¹⁵: bywają one, podobnie zresztą jak w zwykłym społeczeństwie, niemal niewidoczne. Co ważne, najczęściej nie kwestionują one swojej pozycji, lecz wydają się na nią godzić. Nie trzeba jednak dodawać, że taka sytuacja nie trwa wiecznie, a dojrzałe kobiety podejmują w końcu próbę zawalczenia o swój więzienny los.

Relacje między kobietami

Skazane nie tylko na odbycie kary za złamanie prawa, ale i na przebywanie niemal wyłącznie w otoczeniu przedstawicielek własnej płci, więźniarki mają okazję przekonać się na swojej skórze, jak mogą wyglądać najróżniejsze rodzaje relacji między

¹³ Co ciekawe, ta sama postać decyduje się przyjść z pomocą także innej „początkującej” więźniarce, która nie należy do „wspólnoty białych”, ale – jak zaznacza Morello – nie ma typowo azjatyckiej urody.

¹⁴ Więcej na temat stereotypów rasowych dotyczących czarnoskórych postaci pojawiających się w serialu, pisze Lawrence Grandpre (2014), podkreślający, że przedstawienia mniejszości mają duże znaczenie dla polityki.

¹⁵ Jednym z najbardziej poruszających wątków jest kwestia tzw. empatycznego uwolnienia – strażnicy więzienni decydują się pozwolić na „ucieczkę” z więzienia ogarniętej demencją kobiecie. Zarówno pracownicy, jak i więźniarki, doskonale zdają sobie sprawę z tego, że starsza pani nie zdoła sobie sama poradzić, a za więziennymi murami czeka ją śmierć.

kobietami: są tu zatem związki przyjacielskie, niemal siostrzane, a także erotyczne oraz te, które przypominają mogą relacje matka-córka.

Przyjaźń w warunkach więziennych ma różne oblicza (tak jest zresztą i poza murami zakładu karnego), ale warty podkreślenia jest fakt, że to właśnie bliskość oparta na zaufaniu i przekonaniu o lojalności drugiej osoby, pozwala przetrwać najcięższe chwile. Tak jest w przypadku Taystee i Poussey, młodych czarnoskórych kobiet, tak jest i w przypadku dużo mniej oczywistym: Nicky i Giny – ta druga w dyskretny sposób wydaje się opiekować towarzyszką niedoli, kiedy dostrzega, że może ona sięgnąć na siebie kłopoty. Co ciekawe, troska, jaką obdarzają się więźniarki, rzadko bywa podszyta oczekiwaniem wzajemności.

Wzajemność pożądana jest natomiast w innym rodzaju relacji – tym, który opiera się na pociągu erotycznym. I tutaj mamy do czynienia z próbą weryfikacji jednego z mitów dotyczących zakładów karnych – mianowicie tym, który każe wierzyć w to, że niemal każdy, kto trafia za kratki, może stać się (staje się?) częścią związku homoseksualnego. W głównej bohaterce takie przekonanie usiłuje zaszcześcić Sam Healy, który po wielokroć przestrzega Piper przed lesbijkami mogącymi nakłaniać ją do seksu, którego, jego zdaniem, ona – biała, wykształcona – na pewno nie chce. Healy nie zdaje sobie sprawy z tego, że siedząca przed nim kobieta, ma za sobą związek homoseksualny, jak najbardziej zresztą przez nią oczekiwany.

Twórcy serialu wydają się dalecy od sugerowania, że seks między więźniarkami jest czymś powszechnym i typowym, ale nie rezygnują z jego przedstawień. Co ciekawe, do zbliżeń dochodzi jednak przede wszystkim pomiędzy zadeklarowanymi lesbijkami, a „eksperymentujące” kobiety heteroseksualne zdarzają się jednak dużo rzadziej. Seks więzienny jest szansą na zapewnienie sobie odrobiny – często złudnej – bliskości, dzięki której życie w zamknięciu okaże się nieco prostsze.

Nie oznacza to jednak, że nie ma tu miejsca na seks służący wyłącznie rozrywce, więc scenarzyści zadbali o to, żeby kobiet nie przedstawiać jako tych, które niezdolne są do rozwiązania – Duża Boo i Nicky postanawiają nawet urządzać sobie zawody, które zdecydowanie łatwiej byłoby, stereotypowo, przypisać mężczyznom. Z nudów (i dla udowodnienia swojej wyższości), postanawiają sprawdzić, która z nich zdoła uwieść

więcej kobiet. Nic jednak nie jest tak jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać, więc ta sama Boo, która instrumentalnie traktuje inne więźniarki, przedstawiona jest także jako ta, która potrafi cierpieć po stracie kobiety, z którą kiedyś była związana.

Jeszcze bardziej skomplikowane wydają się relacje oparte na zależności, która przypomina związek matki i córki. Jako jedną z pierwszych poznaje widz historię Red – zarządzającej więzienną stołówką, starszej i niezwykle władczej kobiety, która podporządkowała sobie młodsze więźniarki, staje się także ich opiekunką i przewodniczką – nieprzypadkowo Nicky, zadowolona z faktu, że szefowa kuchni przyniosła jej jakiś reglamentowany smakołyk, nazywa ją „mamusią”. Kiedy natomiast Red próbuje odzyskać zaufanie współwięźniarek, organizuje dla nich kolację, w czasie której wszystkie zachowują się jak duża rodzina po przejściach. Stół i wspólny posiłek mają, podobnie jak w domach rodzinnych, pełnić w tym wypadku rolę jednoczącą.

Innym typem „matki” pojawiającej się w Litchfield jest Vee – konkurująca z Red o rząd młodych dusz i miejsce na szczycie więziennej hierarchii. Bez trudu przychodzi jej zebranie wokół siebie grupki czarnoskórych więźniarek, które otacza opieką, wymagając od nich jednak absolutnego oddania i podporządkowania. Jej relacje z „córkami” są toksyczne i dalekie od bezinteresowności, czego doskonałym symbolem jest związek Vee i „Szaloonokiej” Suzanne – jednej z najbardziej niejednoznacznych serialowych postaci¹⁶, która ulega charyzmie starszej od siebie kobiety przede wszystkim dlatego, że ta zapewnia jej poczucie bliskości.

Scenarzyści *Orange Is the New Black* nie zrezygnowali z przedstawienia także historii prawdziwych rodziców i ich dzieci, ale opowieści o tych relacjach wydają się nieco bardziej ponure – dość przypomnieć, że wspomniana wcześniej Daya Diaz dołącza w więzieniu do swojej matki, która od jakiegoś czasu odbywa już karę. Młoda dziewczyna najpierw zostaje powitana przez rodzicielkę solidnym policzkiem, zaś wkrótce po tym dowiaduje się, że w Litchfield ma też „siostrę”, bo matka w czasie pobytu za kratkami nawiązała bliską relację z inną, dużo młodszą od siebie więźniarką, która bez ogródek wyznaje nowoprzybyłej dziewczynie, że uważa się za córkę Aleidy Diaz.

¹⁶ Suzanne to bohaterka dotknięta chorobą psychiczną.

Szybko też okazuje się, że na wsparcie matki Daya nie może liczyć: stoi im na drodze zbyt wiele niewyjaśnionych spraw, a ich relacje mogą być nie lada gratką dla psychologów – mają wszak za sobą rywalizację o tego samego mężczyznę (o kompleksie Elektry w tym wypadku mowy jednak nie ma) i zamianę ról pełnionych w rodzinie (to Daya musiała pełnić funkcje opiekuńcze). Sytuacja między Aleidą i jej córką ulega ociepleniu, gdy okazuje się, że ta druga spodziewa się dziecka – dopiero wówczas matka decyduje się troszczyć o Dayę.

Nie najlepiej wyglądają też „pozawięzienne” związki matek i córek, czego doskonałym przykładem jest relacja Piper z jej matką, której z wielkim trudem przychodzi pogodzenie się z faktem, że córka trafiła za kratki. Pani Chapman, jak na przedstawicielkę mieszczańskiej klasy średniej przystało, żyje w świecie pozorów, a jej czyny są zwykle dyktowane tym, czego spodziewać się może od niej otoczenie. Nic zatem dziwnego, że znajomym opowiada, że Piper jest wolontariuszką w Afryce – w jej poukładanym życiu nie ma miejsca na ekscesy, które stały się udziałem córki. Młoda kobieta wydaje się mieć natomiast dużo silniejszą więź z babcią, którą opisuje jako niezależną i przedsiębiorczą.

System więziennictwa pod ostrzałem

Kwestią, która, z oczywistych względów, często bywa poruszana w *Orange...* jest sprawa niewydolności amerykańskiego systemu karno-naprawczego. Zgodnie z danymi, które przytacza w swojej historii Piper Kerman, więźniowie odsiadujący wyroki w Stanach Zjednoczonych, stanowią 25% światowej populacji skazanych na pobyt za kratkami. Dla porównania warto dodać, że Amerykanie to zaledwie 5% ludności całego świata (Zob. Kerman 2013: 345). Oznacza to zatem, że system prawny USA wymusił stworzenie ogromnej maszyny, która umożliwił funkcjonowanie tysięcy zakładów karnych. Jak to zwykle bywa w takich przypadkach, o patologię i wypaczenia nie jest trudno: podatnicy utrzymują molochy, w których przebywają niegroźni przestępcy¹⁷ – ludzie, którzy, podobnie jak większość bohaterów *Orange...*

¹⁷ Mark J. Penn i E. Kinney Zalesne, opisując jedną z istotnych dla amerykańskiej gospodarki grup, nazywaną przez nich „Świeżo Zwolnionymi Więźniami”, zauważają, że przyczyną wzrostu liczby więźniów był fakt, że w ostatnich dekadach ubiegłego wieku, Stany Zjednoczone usiłowały poradzić sobie

popelnili błąd, skrecając – jak żartobliwie mówi jedna z postaci – nie w tę stronę w drodze do kościoła, ulegli pokusie łatwiejszego życia albo okazali się zbyt słabi w starciu z bezdusnością Temidy (znaczna część osadzonych to osoby ubogie, które nie mogą liczyć na obronę wybitnych adwokatów). Nawet Sam Healy, doradca więzienny, rozmawiając z Piper, wyraża swoją dezaprobatę dla systemu prawnego USA – mężczyzna sugeruje, że nie ma sensu, by podatnicy utrzymywali więzienia zapełnione przez drobnych przestępców.

Wydaje się jednak, że dopóki nie zostaną poczynione daleko idące zmiany, więzienia nadal będą przepelnione – nawet poprzedzony gruntowną resocjalizacją powrót do życia na wolności nie jest wcale tak łatwy, jak mógłby się wydawać stęsknionym za normalnością więźniarkom. Tezę tę najlepiej obrazuje historia Taystee, która za dobre sprawowanie wychodzi na wolność jeszcze przed odbyciem całej kary i która, podobnie jak dwie trzecie innych skazanych (zob. Kerman 2013: 151), szybko wraca do więzienia. Nie ma w tym nic dziwnego – znaczna część powracających do społeczeństwa skazańców, nie potrafi znaleźć sobie pracy, a to, jak wiadomo, znacznie ogranicza możliwość życia zgodnego z prawem. Taystee wyznaje, że w więzieniu, w odróżnieniu od świata poza nim, miała przynajmniej łóżko i – co przecież też nie jest bez znaczenia – przyjaciółkę.

Funkcjonowanie więzienia w Litchfield, jest równie nieidealne, jak nieidealny jest system, który powołał je do życia. Brakuje tu środków na zapewnienie więźniarkom godnych warunków: zamiast naprawić usterki w łazience, sugeruje się kobietom, by znacznie ograniczyły czas kąpieli, a pracownice kuchni muszą włożyć sporo wysiłku i wyobraźni w przygotowywanie potraw z produktów, które pamiętają odległe czasy.

Najwięcej zarzutów sformułować można jednak nie tyle pod adresem rozwiązań prawnych i systemowych, ile zarządzającej więzieniem ekipy administracyjnej – wystarczy wspomnieć tylko o tym, że stojąca na jej czele Natalie Figueroa specjalizuje

z przestępczością, „stosując dłuższe wyroki, więcej wyroków nakazanych ustawą u pozbawienia wolności na czas ściśle określony (co oznacza mniejszą dowolność rad do spraw zwolnień warunkowych w decydowaniu, jak dużą część swojego [...] wyroku więzień będzie musiał rzeczywiście odsiedzieć). Czterdzieści stanów przyjęło prawo ułatwiające sądenie nieletnich jako dorosłych” (Penn, Zalesne 2011: 214).

się w defraudacjach, a wiele z jej decyzji ma służyć nie tyle skazanym przebywającym w kierowanej przez nią placówce, ile jej mężowi, starającemu się o miejsce w kongresie.

Więzienie przedstawione w *Orange Is the New Black*, nie jest – prawdopodobnie – zwierciadłem, w którym mogłoby się przejrzeć amerykańskie społeczeństwo. Jest natomiast być może lupą, która pomaga dostrzec to, co zwykle pozostaje niezauważone. I choć główne wnioski, jakie można wyciągnąć po zapoznaniu się z serialem, uchodzić mogą za truizmy (więziennictwo wymaga głębokiej reformy, problem rasizmu i klasowych podziałów jest ciągle aktualny, a relacje między kobietami bywają równie piękne, co trudne), to nie zmienia to jednak faktu, że historie, które pozwalają nam na takie stwierdzenia, są poruszające i – dosyć często – zaskakujące.

Bohaterki produkcji Netfliksa to nie tylko ciekawe reprezentantki pewnych typów osobowości, ułatwiające stworzenie „małego atlasu więźniarek”, ale przede wszystkim indywidualności, których losy nie pozostawiają odbiorcy obojętnym. Wiele z nich współtworzy grupę najciekawszych postaci kobiecych seriali nowej generacji, a część z nich można byłoby z powodzeniem dopisać do listy serialowych antybohaterów (zob. Darska 2012, Major 2011, 2012).

Bibliografia:

[b.a.], 2013, *Nowy serial Netflix przebił oglądalnością „House of Cards” i „Bogatych bankrutów”*, „wirtualnemediapl”,

<http://www.wirtualnemediapl/artykul/nowy-serial-netflix-przebil-ogladalnoscia-house-of-cards-i-bogatych-bankrutow>

[dostęp: 15.11.2014].

Dockterman Eliana, 2014, *What Men Can Learn From „Orange Is the New Black”*, „time.com”, <http://time.com/2848310/orange-is-the-new-black-men/> [dostęp: 15.11.2014].

Filiciak Mirosław, 2013, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, Gdańsk.

Grandpre Lawrence, 2014, *Orange is the New (Anti) Black*, „Leaders of a Beautiful Struggle”, <http://lbsbaltimore.com/orange-new-anti-black/> [dostęp: 15.11.2014].

- Jutkiewicz Michał, 2013, *Nikogo nie brak w tym więźniu*, „Kontakt”, nr 74, <http://magazynkontakt.pl/nikogo-nie-brak-w-tym-wiezieniu.html> [dostęp: 15.11.2014].
- Kerman Piper, 2013, *Dziewczyny z Danbury. Orange Is the New Black*, tłum. Mateusz Fafiński, Zakrzewo.
- Kuźmierz Karol, 2014, *Generator empatii. O serialu „Orange Is the New Black”*, „kulturaliberalna.pl”, nr 294, <http://kultura-liberalna.pl/2014/08/26/generator-empatii-serialu-orange-is-the-new-black/> [dostęp: 15.11.2014].
- Major Małgorzata, 2011, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum”, nr 10, s. 92-108.
- Major Małgorzata, 2012, *Wiek nie-winności antybohaterstwem stoi*, „dwutygodnik.com”, nr 75, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3124-wiek-nie-niewinnosci-antybohaterstwem-stoi.html> [dostęp: 22.11.2014].
- Penn Mark J., Zalesne E. Kinney, 2011, *Mikrotrendy. Małe siły, które niosą wielkie zmiany*, tłum. Katarzyna Sobiepanek-Szczęśna, Warszawa.
- Plank Elizabeth, 2013, *28 Most Iconic Feminist Moments of 2013*, <http://www.mic.com/articles/76145/28-most-iconic-feminist-moments-of-2013> [dostęp: 15.11.2014].
- Szmidt Olga, 2014, *50 twarzy kobiecego więzienia („Orange Is the New Black”)*, „Popmoderna.pl”, <http://popmoderna.pl/50-twarzy-kobiecego-wiezienia-orange-is-the-new-black/> [dostęp: 15.11.2014].

Kultura masowa, w której poczesne miejsce zajmują seriale telewizyjne, proponuje rozmaite wzorce socjalizacji. Próbując przezwyciężyć stereotypowe reprezentacje rzeczywistości, twórcy ambitnych, nie całkiem „sformatowanych”, a niekiedy wręcz wywrotowych fabuł poddają owe wzorce wnikliwej krytyce. W drugiej części monografii *Seriale w kontekście kulturowym*, zatytułowanej *Spółczesność i obyczaje*, do współpracy zaprosiliśmy autorów, którzy na co dzień prowadzą badania dotyczące filmu, kultury, literatury, komunikacji, filozoficznych, pedagogicznych i antropologicznych wymiarów życia społecznego. Jedna trzecia tomu poświęcona została serialom polskim lub proponującym mniej lub bardziej dyskusyjną wizję polskości, natomiast przedmiotem analiz w pozostałych artykułach są w głównej mierze produkcje amerykańskie. Największe zainteresowanie budzą emocje wywołane przez ukazywanie kontrowersyjnych i konfliktogennych sytuacji społecznych, a także modelowanie serialowych protagonistów, zwłaszcza w odniesieniu do dominujących w danych społecznościach systemów aksjologicznych.