



LOST  
THE BORGHIAS C.S.I.  
GAME OF THRONES FRIENDS  
THE X-FILES TWIN PEAKS  
BREAKING BAD HOMELAND BUFFY  
SOPRANOS SIX FEET UNDER WALKING DEAD  
DR HOUSE THE SIMPSONS DOCTOR WHO  
FUTURAMA MAD MEN  
TRUE BLOOD GLEE 24  
SHERLOCK BANSHEE  
UNDER THE DOME ALF  
HANNIBAL FAMILY GUY  
CALIFORNICATION  
STAR TREK  
HEROES  
CRISIS  
BONES  
CHUCK  
THE NEWSROOM WEEEDS  
DESPERATE HOUSEWIVES  
MARVEL'S AGENTS OF S.I.  
HOW I MET YOUR MOTHER  
BATTLESTAR GALACTICA  
THE BIG BANG THEORY  
DOWNTON ABBEY  
SKINS  
VIL  
MODERN FAMILY  
HOUSE OF CARDS  
ARROW  
BA

# SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM

# HISTORIA I POLITYKA



INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ  
UNIwersytetu WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO  
W OLSZTYNIE

**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM  
HISTORIA I POLITYKA**

**SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM  
HISTORIA I POLITYKA**

pod redakcją  
Moniki Cichmińskiej  
Aliny Naruszewicz-Duchlińskiej

Olsztyn 2014

## **Seriale w kontekście kulturowym Historia i polityka**

### **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](mailto:filpol.human@uwm.edu.pl)

**ISBN 978-83-935581-5-5**

# SPIS TREŚCI

<b>ANNA KRAWCZYK-ŁASKARZEWSKA</b> , O telewizji i dyskursie telewizyjnym – historia, fikcje, rzeczywistość .....	i
<b>SYLWIA CHUTNIK</b> , <i>Czas honoru</i> jako poppolityka historyczna .....	7
<b>EMILIA KONWERSKA</b> , <i>White trash opera</i> . Oblicza amerykańskiej biedy w serialach <i>Shameless</i> , <i>Breaking Bad</i> i <i>Dziewczyny</i> .....	18
<b>DOMINIKA KOTUŁA</b> , Amerykański kryzys, vol. 2. Seriale w obliczu recesji .....	28
<b>ALEKSANDRA MOCHOCKA</b> , Trupy w amerykańskiej szafie: o historycznym serialu kryminalnym <i>Cold Case</i> (2003-2010) .....	39
<b>ALEKSANDRA MUSIAŁ</b> , <i>Kompania braci</i> a amerykański mit o dobrej wojnie .....	54
<b>IWONA ANNA NDIAYE</b> , Fiodor Dostojewski – <i>Skrzywdzony i poniżony?</i> Rosyjska klasyka i sztuka filmowa .....	71
<b>KATARZYNA PEPLINSKA</b> , Uwodzeni polityką. Obraz współczesnej demokracji w serialach <i>Homeland</i> i <i>House of Cards</i> .....	94
<b>MICHAŁ RÓŻYCKI</b> , Serialowe spiski – przedstawienia zmów i sekretów w amerykańskich produkcjach telewizyjnych .....	104
<b>GRZEGORZ SUPADY</b> , Polacy, Niemcy, Rosjanie i Żydzi w wybranych serialach telewizyjnych .....	118
<b>JUSTYNA WIERZCHOWSKA</b> , Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w <i>Breaking Bad</i> .....	138
<b>MAŁGORZATA ZALEWSKA</b> , Serial – wiedza – pamięć. Wpływ seriali historycznych na pamięć kulturową .....	152

**Anna Krawczyk-Łaskarzewska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **O telewizji i dyskursie telewizyjnym - historia, fikcje, rzeczywistość**

*Seriale w kontekście kulturowym* to antologia tekstów poświęconych mniej lub bardziej popularnym serialom fabularnym, które były i/lub nadal są udostępniane za pośrednictwem tradycyjnej telewizji i platform dystrybucyjnych w sieci. W trzech tomach monografii, zatytułowanych *Historia i polityka*, *Społeczeństwo i obyczaje* oraz *Gatunki, konwergencja, recepcja*, prezentujemy artykuły, których autorzy proponują rozmaite typy analiz i metodologii. Wspólnym elementem owych interdyscyplinarnych ujęć jest ich mocne osadzenie w rzeczywistości, która inspiruje telefikcję, a zarazem sama podlega nieuchronnemu przetwarzaniu zarówno w obrębie serialowego medium, jak i poza nim.

Sytuacja zastana jest na pozór oczywista: mamy do czynienia z dużą różnorodnością i wysoką jakością oferowanych obecnie seriali telewizyjnych, przy czym, z nielicznymi wyjątkami, mowa tu przede wszystkim o produkcjach amerykańskich i europejskich. To one generują największe zyski, cieszą się największą popularnością, wzbudzają największe emocje i stają się przedmiotem najżywszego zainteresowania ze strony badaczy (notabene, lwią część analiz i teorii poświęconych serialom powstaje na bazie materiału amerykańskiego i jest publikowana przez amerykańskich autorów). Masowy odpływ hollywoodzkich talentów (aktorów, reżyserów, scenarzystów, operatorów zdjęć itp.) do telewizji zdaje się potwierdzać atrakcyjność tego medium i malejące znaczenie kina. Z drugiej strony, jesteśmy przekonani, że wieszczenie końca dużego ekranu to gest tyleż przedwczesny, co bezcelowy. O wiele ciekawsze może się okazać przyjrzenie konsekwencjom namaszczenia telewizyjnego serialu na następcę powieści. Wszak w powiązaniu z coraz bardziej interaktywną siecią i ewolucją modeli dystrybucji (np. rosnący w siłę *streaming*) oraz odbioru seriali (*binge-watching* jako alternatywa dla tzw. *appointment TV*), współczesna telewizja zdaje się wyzwalać nowe pokłady entuzjazmu, zarówno jeśli chodzi

o identyfikację widzów z reprezentowanymi przez nią treściami, komercyjny potencjał tak udostępnianej twórczości, jak i praktyki badawcze.

W dyskusjach na temat seriali telewizyjnych często ulegamy pokusie użycia błyskotliwej, kategoriycznej, lecz w ostatecznym rozrachunku niezbyt użytecznej hiperboli. Jako widzowie (w tym fani/krytycy/naukowcy) z lubością wytyczamy granice między serialami wywrotowymi i niewywrotowymi, między czystymi i nieczystymi gatunkami, między nowatorskimi i ogranyimi wątkami tematycznymi. Chętnie wskazujemy kamienie milowe w historii telewizji i podkreślamy wyjątkowość i narracyjną złożoność niektórych produkcji, a przy tym skwapliwie pomijamy lub deprecjonujemy osiągnięcia seriali z tajemniczej i zapewne „słusznie minionej” epoki przed Internetem. Ta ograniczona perspektywa czasowa trochę niepokoi, a już na pewno skłania do namysłu nad dyskursywną praktyką klasyfikowania i jej implikacjami dla badań nad telewizją. Czy powinniśmy udawać, że przed rokiem 2001 nie zdarzyły się seriale wielowątkowe, nie całkiem hegemoniczne w swej wymowie, zrobione za względnie duże pieniądze? A jeśli chodzi o recepcję seriali, zapytajmy żartobliwie: czy widz obsesyjnie skupiający uwagę na kostiumach bohaterek *Dynastii* był bardziej obciachowy i mniej zaangażowany niż współczesne fandomy zamieszczające na Twitterze opatrzone hashtagiem błagalne modły, żeby bohaterowie i/lub bohaterki współczesnych „post-soaps” wreszcie zostali/zostały parą i żeby doszło do konsumpcji związku? Ludzka natura jest w pewnym sensie niezmienna – to kontekst społeczno-kulturowy ulega ustawicznym przeobrażeniom.

Dla jasności: nie kwestionujemy tezy, że telewizja zmieniła się i to radykalnie (podobnie zresztą, jak studia nad telewizją i pisanie o serialach). Odnosimy jednak wrażenie, że chociaż konstrukty pojęciowe w rodzaju *post-soap* czy telewizja nowej generacji stanowią dogodny punkt odniesienia, to, paradoksalnie, stanowią również przejaw ahistoryzmu: poniekąd legitymizują krótką pamięć, wyrażającą się w przeświadczeniu, że telewizja na miarę czasów zaczęła się pod koniec lat 90., a o jej innowacyjności wypada mówić co najwyżej w kontekście XXI wieku. Innymi słowy, chcemy przypomnieć, że tzw. *quality TV* – absorbująca pod względem narracyjnym, podejmująca ryzykowne tematy, wyrafinowana artystycznie i podważająca dominujące

dyskursy, nie rozpoczęła się wraz z HBO (por. Filiciak 2011: 244). Ujmując rzecz z należną wstępom prostotą i zwięzłością, przed *Twin Peaks* był *The Singing Detective*, przed *Z Archiwum X – Po tamtej stronie*, przed *Światem gliniarzy – Posterunek przy Hill Street*, a jeszcze wcześniej *The Sweeney*, przed *Oстрым дыżурем – St. Elsewhere*, itd. Co więcej, przed siecią 2.0 fanowskie społeczności również dalekie były od pasywności, a przed upowszechnieniem Internetu widzowie pisali listy do stacji telewizyjnych (na które czasem dostawali odpowiedzi) i dyskutowali o najnowszych odcinkach w miejscu pracy, przed Henry Jenkinsem był Stuart Hall, itd. (por. Nacher 2011: 227). Każda odmiana wpływowologii jest oczywiście frustrująca, bo, logicznie rzecz biorąc, skoro wszystko już było, to próby dokładnego odtworzenia trajektorii inspiracji są w dużej mierze skazane na niepowodzenie. A jednak sądzimy, że ujęcie diachroniczne jest ważne i przydatne, bo pozwala traktować seriale i ich historię w całej złożoności. Sukces takich portali jak Classic TV ([https://archive.org/details/classic\\_tv](https://archive.org/details/classic_tv)) zdaje się potwierdzać słuszność naszego postulatu, by nie ulegać zbyt łatwo atemporalnej perspektywie spod znaku Youtube.

W powiązaniu z tym beczasowym, synchronicznym odbiorem, przywołajmy też argument Mirosława Filiciaka dotyczący „remediacji” telewizji przez Internet, który sprowadził ją „do poziomu interfejsu” (Filiciak 2011: 253). Nawet jeśli uznamy, że owa remediacja dokonała się całkowicie, to i tak pojawiają się wątpliwości dotyczące jej wpływu na status telewizji, a także potencjalnie nową jakość oglądania seriali. Obserwacja mediów społecznościowych uprzytamnia nam, że mobilizacja widzów wciąż następuje w przewidywalnej, dyktowanej ramówką perspektywie czasowej, a ich reakcje są ściśle powiązane z zabiegami promocyjnymi, które stosowano z powodzeniem jeszcze przed erą Internetu. *Streaming* zdaje się funkcjonować w symbiotycznej relacji z płatną telewizją, a eksperci obserwujący rynek mediów są przekonani, że tradycyjnej telewizji nie grozi radykalny odpływ klientów<sup>1</sup>. Treść w dalszym ciągu jest najważniejsza, a skoro mowa o zawartości seriali, to można wysnuć

---

<sup>1</sup> Por. ubiegłoroczne dane z <http://www.forbes.com/sites/lorikozlowski/-2014/03/12/the-future-of-digital-t-v/> i ankietę TNS <http://finance.yahoo.com/news/tns-survey-finds-emergence-streaming-153000864.html> [dostęp: 17.01.2015].



wniosek, że fenomen *binge-watching* nie przekłada się na bardziej wnikliwą, intelektualnie wyrafinowaną recepcję seriali. Jeśli wziąć pod uwagę liczne internetowe fora dyskusyjne poświęcone serialom, jest wręcz na odwrót: żarłoczne pochłanianie fabuł skutkuje dekoncentracją: znaczna część kompulsywnych oglądaczy ma kłopoty ze zrozumieniem skomplikowanych ciągów przyczynowo-skutkowych i nie poświęca zbyt wiele uwagi aspektom formalno-estetycznym danych produkcji.

Dokładnie pół wieku po emisji pierwszego polskiego serialu telewizyjnego i mniej więcej siedemdziesiąt lat po tym, jak amerykańskie stacje telewizyjne znacząco zwiększyły swoją ofertę programową (m.in. o seriale edukacyjne), być może powinniśmy jeszcze raz zmodyfikować parametry serialowego dyskursu, potraktować poważnie sugestię Anny Nacher, która za Jasonem Mittellem postuluje powrót do analizy gatunku jako formacji dyskursywnej, baczną obserwację, jak w jego obrębie realizuje się doświadczenie kulturowe (233-5).

Na samym początku lat 60. Roger Manvell, znany krytyk, scenarzysta i producent, zachwycił się „bardzo młodą, bardzo popularną, bardzo międzynarodową, a przede wszystkim bardzo ekscytującą” telewizją i wyznawał w olśnieniu: „Zdumiewająca jest myśl, że odtąd telewizja prawdopodobnie nigdy nie przestanie istnieć” (Manvell 1961: 7). W zredagowanych przez nas trzech tomach *Seriali w kontekście kulturowym* nie tryskamy entuzjazmem i nie polegamy na epifaniach: nie usiłujemy narzucić czytelnikom nowego systemu klasyfikacji telewizji, nie proponujemy nowych ram serialowego dyskursu ani ściśle teoretycznych refleksji. Prezentowane przez autorów *case studies* wpisują się raczej w praktyczne (w duchu Theodora Adorno) pytanie ogólniejszej natury, mianowicie czy nowe seriale rzeczywiście pomagają budować krytycznie myślące społeczeństwo, i czy ich uprzywilejowana pozycja w kulturze masowej nie zwiastuje poważniejszych kłopotów na płaszczyźnie planowania, produkcji, rozpowszechniania i recepcji tych kulturowych artefaktów.

## **Bibliografia:**

- Filiciak Mirosław, 2011, *TV czy nie-TV? Telewizja doby post-soap opera i sieci peer-to-peer*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 237-255.
- Manvell Roger, 1961, *The Living Screen. What Goes On in Films and Television*, London.
- Nacher Anna, 2011, *Serial 2.0 – model do składania*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 224-236.

**Sylwia Chutnik**

Uniwersytet Warszawski

## ***Czas honoru* jako poppolityka historyczna**

### **Abstrakt:**

Tekst poświęcony jest serialowi produkcji Telewizji Polskiej *Czas honoru* i jego związkom z polityką historyczną rozumianą jako kształtowanie świadomości historycznej oraz wzmocnienie publicznego dyskursu o przeszłości. Na ile popkulturowe narzędzia wzmacniają tożsamość narodową, a na ile ją fałszują? Co sprawia, że mimo ewidentnych uproszczeń wynikających ze specyfiki konstruowania fabuły w serialach produkcja cieszy się wielką popularnością i spełnia funkcje edukacyjne? Celem tekstu nie jest krytyka polityki historycznej w wydaniu popularnym, a raczej przyjrzenie się jej w praktyce na przykładzie *Czasu honoru*.

### **Słowa kluczowe:**

polityka historyczna, *Czas honoru*, postpamięć, popkultura

Maria Janion postulowała: „do Europy tak – ale z naszymi umarłymi” (Janion 2000). Można dodać: oraz z naszą historią, bowiem losy przodków to nasza własna tożsamość, źródło kultury i społecznych zasad. Mogą być one przyczynkiem do bardzo intrygujących poszukiwań i badań prowadzonych według własnego, indywidualnego klucza. Eksploracje te nie muszą być tylko przygodą intelektualną, ale i źródłem budowania swojej hierarchii wartości potrzebnej do dokonywania życiowych wyborów: tych dotyczących spraw prywatnych, rodzinnych, jak również ekonomicznych czy politycznych. Ważna jest kwestia sposobu prowadzenia edukacji historycznej, a także wykorzystywania przeszłości do celów ideowych, w tym kreowania nowego wizerunku narodu jako zbioru wzniosłych dokonań i mającego swój udział w budowaniu tożsamości oraz nakreślaniu wizji przyszłości. Czyja jest zatem historia: wspólnoty ludzi zamieszkujących dany teren czy państwa mającego prawo do nie tylko przekazywania dziedzictwa, ale i wybierania formy owego przekazywania oraz interpretacji?

Niewątpliwie przełom w narodowej narracji nastąpił w czasach tak zwanej IV RP (głównie w okresie 2005-2007), ale błędem byłoby sądzić, że slogan „polityki historycznej” został wprowadzony przez partię Prawo i Sprawiedliwość. Już wcześniej podejmowano wiele działań w zakresie między innymi wydobycia z zapomnienia i docenienia działaczy i działaczek Solidarności oraz innych niepodległościowych ruchów czy grup. Ważna była również ustawa lustracyjna jako kwestia dokończenia przeszłości oraz działalność Instytutu Pamięi Narodowej i otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego w 2004 roku (były to dwie sztandarowe instytucje rewidujące historię, archiwizujące ją i edukujące).

Istotnym czynnikiem była tu kwestia „dystrybucji” wiedzy i forma przekazywania informacji, która przybierała nie tylko znaną z poprzednich lat pogadankę, wystawę, publikację (ekscytującą głównie bezpośrednio zainteresowanych, w tym historyków-naukowców i amatorów), ale i bardziej masową: zrozumiałą i atrakcyjną dla szerokiej rzeszy osób. Mowa tu między innymi o młodzieży, która ze względu na pokoleniowość, ale i niechęć czy wręcz podejrzliwość wobec natarcywego przekazywania informacji jest szczególnie trudna, jeśli chodzi o zainteresowanie kwestią dziedzictwa narodowego.

Być może dlatego w sklepie internetowym MPW znajdziemy 34 pozycje wydawnicze, ale aż 76 różnego rodzaju gadżetów (zeszyty, znaczki, pudełka) oraz 18 propozycji odzieży (głównie bluzy ze znakiem *Polska Walcząca*). Przekazywana jest wizja obowiązku i „naturalności” brania udziału w wojnie jako zajęciu przypisywanemu młodości, a zatem okresowi kojarzonemu ze zrywami romantycznymi i brawurą. Założenie bluzki z emblematem powstańczym w czasach pokoju pojmowane może być jako obowiązek udziału zbrojnego w czasach pokoju. Ma być to jednak rozumiane, przede wszystkim, jako wyznacznik szacunku do kombatantów i historii. W prześledzeniu fenomenu popolityki historycznej (widocznej choćby w formie gadżetów produkowanych przez MPW, wydawnictw jak na przykład płyta Lao Che *Powstanie Warszawskie*, gier planszowych czy wspólnego śpiewania pieśni patriotycznych) ciekawa byłaby interpretacja z użyciem pojęcia postpamięci.

Skoro zaproponowana przez Mariannę Hirsch teoria odnosi się głównie do doświadczeń dzieci ofiar Holocaustu czy po-

kolenia powojennego (Hirsch 2012), to jakiego rodzaju doświadczenie nosi w sobie kolejne pokolenie: ostatnie, które ma szansę wychwycić, a tym samym przedstawić i zachować od zapomnienia opowiedziane przez naocznych świadków historie? Są one przefiltrowane przez ich wrażliwość, doświadczenie i perspektywę dekad. Wydaje się, że są dla nich dostępne czy przyswajalne głównie dzięki nowoczesnej formie, która śmiało opakuje produkt komercyjny: zarówno błahą fabułą lub podniosłą ideą. Jednak czy pamiętanie musi być zabawką, bibelotem, czymś, co jest obrandowane i ładne? Postpamięć jako symulacja pamiętania (lub jego odtwarzanie) ma swoją wartość w sytuacji współodczuwania. Co zatem sprawia, że popularny serial staje się przyczynkiem do wzrostu zainteresowania okresem wojennym i czasami stalinizmu wśród młodzieży, ale również odbiorców w innym wieku? Może jest to tęsknota za przygodami, pokoleniowym mitem obecnym wśród naszych rodziców dzięki *Czterem pancernym* czy perypetiom Hansa Klossa? A może jest to raczej głębokie, empatyczne wręcz, poczucie kontinuum i podobieństwa postpamięciowego pokolenia wojennego – oczywiście, odpowiednio „opakowanego” przystojnymi aktorami i aktorkami oraz z obowiązkowym kompletem kubków i koszulek.

*Czas honoru* (produkcja TVP) emitowany jest od września 2008, a zatem już po okresie intensywnej polityki historycznej PiS. Składa się obecnie z 6 serii (78 odcinków) ukazujących losy Polaków w czasie II wojny światowej. Przedstawione są perypetie czterech bohaterów: braci Władka i Michała Konarskich, Bronka Wojciechowskiego i Janka Markiewicza (w tych rolach występuje czwórka aktorów młodego pokolenia: Wieczorkowski, Zakościelny, Pawlicki i Wesołowski) oraz ich rodzin, przyjaciół i kobiet. Osia fabuły serialu jest historia żołnierzy Związku Walki Zbrojnej/Armii Krajowej/Delegatury Sił Zbrojnych – powszechnie określanych jako *cichociemni*. A jednak w całym *Czasie honoru* nazwa ta ani razu nie pada, a to z powodu rozmów producentów z generałem Stefanem Bałuckim, jednym z nielicznych żyjących cichociemnych. Zabronił on używania tego słowa „gdy tylko usłyszał, że w scenariuszu są sceny niezgodne z wojennym regulaminem”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>[http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,Co\\_nas\\_kreci\\_w\\_honorze.html?as=2#ixzz2y7dAGPom](http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,Co_nas_kreci_w_honorze.html?as=2#ixzz2y7dAGPom) [dostęp: 07.04.2014].

Serial inspirowany jest historią polskich dywersantów, którzy w czasie II wojny światowej przechodzili w Anglii szkolenia, by wrócić do okupowanej przez Niemców Polski z misją konspiracyjnej walki o niepodległość. Dbałość o szczegóły scenografii, plenerów i stylizacji przenoszą nas w bardzo realny świat ówczesnej Warszawy (to zresztą główne miejsce, w którym toczy się akcja), jej okolic i pojedynczych miejsc za granicą, w tym Generalnej Guberni, Włoch, III Rzeszy (umiejscawianych wizualnie dość umownie: są to zwykle pola, samolot, las, poczekalnia, pomieszczenia zamknięte). Efekt końcowy wpisuje się w strategię polityki historycznej rozumianej jako budowanie wspólnej tożsamości na bazie przeszłości. Wykorzystanie formuły serialowej i jej zakorzenienie w popkulturze jest kontynuacją propozycji osławiania i promowania historii. Taki zabieg obserwujemy również w filmie *Jutro idziemy do kina* (2007) – wyprodukowanym przez tę samą firmę co *Czas honoru* – oraz w *Kamieniach na szaniec* (2014) Roberta Glińskiego.

Od samego początku produkcja była bardzo żywo komentowana, ale i zyczliwie przyjęta przez widzów. Przede wszystkim ważne było to, że odbiór jest masowy: serial nadaje telewizja publiczna. W jej ramówce znaleźć można było powtórki, a w Internecie można było zawsze (legalnie) obejrzeć poprzednie odcinki. Ważna również była tematyka historyczna (kierując się stereotypem: dedykowana mężczyznom), wątki miłosne (dla kobiet), młody wiek bohaterów (młodzież) oraz ciekawe dla wszystkich smaczki scenerii i dbałość o stronę wizualną filmu oraz poszanowanie woli kombatantów.

Klasyczne wątki serialowe, przywodzące na myśl takie rodzime klasyki jak *Polskie drogi* czy *Dom*, gdzie (przynajmniej częściowo) los bohaterów determinowany był zawłościami historycznymi, tu zostały dostosowane do kina akcji i znanej reguły „zabili go i uciekł”. A nawet jeśli poległ, to scenarzyści szybko żałowali swojej decyzji, ponieważ wciąż powstawały przecież kolejne serie kuszące wizją powrotu postaci.

Wydaje się, że w przypadku spełniania misji przez telewizję publiczną (w tym zacięcia historycznego) serial osiągnął prawdziwy sukces. Pierwszy odcinek trzeciego sezonu obejrzało 2,6 milionów Polaków. To więcej niż na początku pierwszej (niecałe 2,4 miliona) i drugiej (trochę poniżej 2 milionów) serii. Pod koniec emisji obu dotychczasowych sezonów liczba widzów się-

gała nawet 3,5 milionów. Średnia wszystkich odcinków wyniosła 2 miliony 700 tysięcy<sup>2</sup>. Dodać do tego należy aktywność fanów i fanek serialu, forum internetowe, spotkania i dyskusje. Rysuje się więc obraz prawdziwej honoromanii. Fani nie tylko wywierają naciski na scenarzystów, aby tworzyć kolejne serie, stanowiąc główny motor produkcji (co ważne: a nie historia), ale i tropią niedociągnięcia, kłócą się o alternatywne rozwiązania scen czy wątków. Zauważą na przykład, że w siedemdziesiątym odcinku, w dwudziestej szóstej minucie minister Ada Lewińska na przemian ma kołnierzyk schowany lub wyłożony na marynarkę, dostrzegą współczesny model lokomotywy oraz znajdą niekonsekwencje w prowadzeniu narracji.

Poza tym ważnym w percepcji serialu jest fakt jawnego utożsamienia się aktorów i aktorek z kreowanymi postaciami. Prowadzą oni pogadanki edukacyjne (po emisji niektórych odcinków), a dla potrzeb trzeciej serii honorowo obniżyli swoje stawki. „Mają poczucie, że uczestniczą w czymś wyjątkowym, szlachetnym”, komentował ich decyzję główny scenarzysta<sup>3</sup>. Obsada wystąpiła również w widowisku *Gdzie są chłopcy, gdzie dziewczęta z tamtych lat* z okazji 70-lecia utworzenia Państwa Podziemnego. W czasie konferencji prasowych promujących kolejne serie wszyscy uczestnicy produkcji podkreślają misyjność swojej pracy i jej walor popularyzatorski. Zdjęcia, które odbywają się w okresie wakacyjnym (stąd w serialu trwa nieustanne lato, kojarzące się z wybuchem wojny lub powstaniem), są dla nich „czasem wyjątkowym”<sup>4</sup>.

Nie wiadomo zatem, kto jest medium przekazującym historię, a kto w poczuciu misji odgrywa przeszłość. Nie wiadomo również, na ile tak ukazana historia wymaga promocji. Choć łatwo jest wysledzić nieścisłości pewnych scen czy wątków w se-

---

<sup>2</sup>[http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,Co\\_nas\\_kreci\\_w\\_honorze.html#ixzz2y7c4P75V](http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,Co_nas_kreci_w_honorze.html#ixzz2y7c4P75V) [dostęp: 06.04.2014].

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Z relacji ze spotkania z fanami zorganizowanego przez Ośrodek Myśli Patriotycznej i Obywatelskiej w Kielcach: „Wiemy, że uczestniczymy w czymś wyjątkowym, podchodzimy do opowiadanej przez nas historii z pietyzmem – mówił Wojciech Majchrzak. – Mamy świadomość, że przepychamy historię, że uczymy jej inaczej niż bywało do tej pory. Pamiętam obraz powojennej Polski pokazywanej w serialu *Czterej pancerni i pies*. Ta nasza historia jest inna”. <http://www.echodnia.eu/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121026/KULTURA07/121029045> [dostęp: 07.04.2014].

rialu, to ważniejsze jest tu kreowanie popkulturowe: oto oglądamy film sensacyjny z dużą ilością brawurowych pościgów i trzymających w napięciu ucieczek. Jest tu również hiperrealizm czy wyostrenie scen, podobne do zabiegów Quentina Tarantino (szczególnie chodzi tu o film *Bękart wojny*), ale bez jego ironii i subwersji oraz wyestetyzowanej brutalności, która jest rewersem przemocy w wydaniu *abject*<sup>5</sup>. Czy wersja historii przedstawiana przez serial to jedyna forma, która zainteresuje widzów naszą przeszłością?

Bożena Keff we wstępie do książki Elżbiety Janickiej *Festung Warschau* pisała:

Polityka historyczna jest jak żelazna lita maska wsadzona na twarz historii: nareszcie nie ma zęza ani zmarszczek! Ale ten akt demonstruje głębokie niezadowolenie z własnego wyglądu, to jest z własnych dziejów. Niemniej kolejna ideologizacja i upolitycznienie, kolejne manipulacje przy historii powodują jednocześnie, że nie można się od niej odczepić. (...) Strefa symboliczna ma ciągle większą moc władania uczuciami i zaangażowaniem niż sfera realna, bo jest strefą symbolicznych, ale też realnych konfliktów i zwycięstw. Wydarzenia i postaci historyczne są miejscami walk o teraźniejszość, to normalne, to jest tło życia społecznego, ale tu wydaje się, że jest odwrotnie – życie społeczne jest tłem (Keff 2011: 9).

Podsumowuje:

W taki sposób nie można się dorobić historii (Keff 2011: 9).

Z powyższego fragmentu wynika, że realizacja upiększonej wizji naszej przeszłości nie tylko ją fałszuje, ale i pokazuje rozczarowanie rzeczywistymi dziejami narodu, co przynosi efekt

---

<sup>5</sup> Podobnie pisze o tym Piotr Zaremba: „Mnie w tym filmie brakuje czegoś innego: znoju, beznadziejności, cierpienia. Tym razem jest jeszcze bardziej »za łatwo« niż w odcinkach wojennych. Poprzednia seria kończyła się efektownym porwaniem z teatru sowieckiego pułkownika. Takich akcji w Warszawie w roku 1945 nie było i nie przemawia tu przeze mnie historyczny puryzm każący się czepiać detali. Po prostu to podziemie było dużo słabsze, dużo bardziej zaszczute, kto pokazuje coś innego, zmienia bieg historii. Ta sekwencja przypominała finał *Bękartów wojny*, kiedy Żydzi zabijają w paryskim kinie Hitlera w roku 1944. Tyle że Tarantino tak otwarcie fałszując historię od razu wziął wszystko w nawias. Tu młodszy widzowie mogą odebrać podobne wątki jako historyczną prawdę”. <http://wnas.pl/artykuly/-2708-zaremba-bronie-czasu-honoru-choc-czasem-zgrzytam-zebami> [dostęp: 07.04.2014].



paradoksalny: mamy budować naszą tożsamość na dumie z przodków, jednocześnie wstydząc się, że byli nie dość dzielni i brawurowi. Czy odważne zobaczenie naszej historii po latach sprawiłoby, że nie dalibyśmy się jej zaczarować? Czego więc oczekujemy od przeszłości: czy tylko pasujących do naszych tez potwierdzeń, które choćby nie istniały, to da się je wymyślić zgodnie z zasadą dopasowania faktów do tezy? Wydaje się, że w serialu *Czas honoru* nie chodzi tylko o prymitywne zakłamania historyczne, ale o kładzenie akcentów na heroizm i wzniosłość czynów, a nie codzienność daleką od honoru.

Jak podkreśla profesor Andrzej Paczkowski w wywiadzie na temat serialu:

Jeżeli się np. przyjrzymy akcjom „żołnierzy wyklętych”, to ogromna ich część to napady na sklep, kasę na kolei i na soki-stów, by zabrać im karabiny. I to w pewnym stopniu jest w serialu. Pokazane są, oczywiście skrótowo, relacje z chłopami – wieś ma tych żołnierzy szczerze dosyć, bo zabierają żywność, czasem kradną. I to niezależnie od opcji, bo „żołnierze wyklęci” to wszyscy ci, którzy zostali w lesie. I ci z AK, i ci z NZS<sup>6</sup>.

Uspokaja jednak i dodaje, że takie zabiegi są charakterystyczne dla początkowej fazy przypominania (i rozprawiania się) z historią:

Proszę się nie martwić. Zawsze po jakimś czasie znów następuje wahnięcie. I zobaczymy gnój, błoto, zbrodnię, zimno, papierosów nie ma, wódki nie ma. Nie przypadkiem Amerykanie nakręcili *Cienką czerwoną linię* dopiero niedawno. Początkowo było miejsce tylko dla patetycznych filmów o dzielnych chłopakach walczących ze szkopami i japońcami. Na tym polega narodowa edukacja – coś się idealizuje, a dopiero potem szuka czarnych plam<sup>7</sup>.

Natomiast historyk Tomasz Merta, były minister kultury, uściśla, że nie można jednoznacznie potępiać całej koncepcji historii wykorzystywanej do budowania politycznego kapitału (rozumianego jako kapitał narodu, a nie poszczególnych partii):

Wszystko źle lub w nadmiarze stosowane jest albo niebezpieczne, albo niezdrowe, albo przynajmniej tuczące. Z polityką

---

<sup>6</sup> Rozmowa z Andrzejem Paczkowskim przeprowadzona przez Agatę Nowakowską i Dominikę Wielowieyską, „Gazeta Wyborcza”, 28.11.2013.

<sup>7</sup> Tamże.

historyczną wiązą się dwa zasadnicze niebezpieczeństwa. Pierwsze – to uznać, że taka sfera nie istnieje, że wszystko się dzieje w sposób naturalny, że historycy zajmują się historią, a politycy polityką. Drugie – uznać, że polityka historyczna jest przeciwieństwem prawdy historycznej. Z pewnością właściwie prowadzona polityka historyczna demokratycznego państwa nie może ignorować pojęcia prawdy historycznej, musi pozostawać w ścisłej z nią relacji. Nie można fałszować historii albo usuwać z niej rzeczy niepięknych, nieładnych<sup>8</sup>.

Ale upiększanie rzeczywistości jest jedną z zasad kultury popularnej, do której należy przecież *Czas honoru*. Jan Ołdakowski wyjaśnia cel polityki historycznej: kierowanie jej do najmłodszych obywateli opakowanej w przyswajalny i zrozumiały kostium. Chodzi tu o instytucję muzeum, która przez lata kojarzyła się raczej ze stagnacją i nudnym obowiązkiem wycieczek szkolnych:

Ciągle nie mamy Muzeum Solidarności, a słowo „muzeum” jest w tej nazwie tylko kryptonimem, bo chodzi o pewien zespół działań, który spowoduje, że młodzi ludzie będą dumni ze swojej przeszłości, ze swoich bohaterów<sup>9</sup>.

Głos dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego jest tu szczególnie ważny, ponieważ polityka historyczna związana z produkcją wydawnictw oraz innych dzieł kultury jest szczególnie obserwowana od momentu sześćdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego i otwarcia samego Muzeum. Komercjalizacja historii (realizowana również przez Instytut Stefana Starzyńskiego) jest łączeniem tożsamości miasta Warszawy z dziejami II wojny światowej. Dewocjonalia powstańcze stanowią przeniesienie muzeum do naszych domów i włączenie się (choćby wizualne) w kult obrony. Wynika z tego, że większy wpływ na stolicę miało 63 dni buntu mieszkańców przeciwko niemieckiej okupacji niż lata pracy zespołów architektów, urbanistów i pla-

---

<sup>8</sup> Wspomnienie Tomasza Merty na portalu „Krytyki Politycznej” z dnia 15.04.2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/GawinTomaszMerta-wspomnienie/menuid-183.html> [dostęp: 05.04.2014]. Porównaj też: Tomasz Gawin, *Tomasz Merta – wspomnienie*, <http://www.krytykapolityczna.pl/-Opinie/GawinTomaszMerta-wspomnienie/menuid-183.html> [dostęp: 08.07.2014].

<sup>9</sup> Zapis programu *Kwadrans po ósmej* z dnia 08.09.2008, <http://www.pis.org.pl/article.php?id=13278> [dostęp: 05.04.2014].

nistów. Bo któż z nas ma wpięty w klapie napis „Biuro Odbudowy Stolicy” zamiast kotwicy?

W kontekście serialu Adam Leszczyński, recenzent „Gazety Wyborczej”, napisał o pięknej bajce. Tak, *Czas honoru* to bez wątpienia serial czarowny, gdzie nawet krew katowanych w więzieniu na Rakowieckiej AK-owców wygląda twarzowo. Estetyzowanie przeszłości, przy jednoczesnym epatowaniu brutalnością, ma jednak swój genderowy klucz. Kobiety, choćby były najokrutniej nawet torturowane, nigdy nie wyglądają bardzo źle. Jeśli już nawet są głodzone, to mają raczej spierzchnięte usta niż wychudzone ciała. Mężczyźni zaś muszą w swoim życiu przejść ryty blizn, które ich ciało wpisują w ciało narodu: mordowanego, katowanego i poniewieranego.

Natomiast bohaterki są eleganckie tak, jak nasze babcie na pożółkłych zdjęciach. Celina, Wanda, Lena, Maria czy szczególnie interesująca w kontekście łamania stereotypów kobiety na wojnie Wiktoria „Ruda” są jak wycięte z żurnala, a po wojnie przypominają wyglądem wręcz *pin-up girls*, czyli dziewczyny z plakatu czy kalendarza, które miały swoim seksapilem pocieszać strudzonych żołnierzy amerykańskich,

Bohaterki serialu pragną głównie normalności rozumianej w sposób tradycyjny: przyjemne mieszkanie, ślub, założenie rodziny. Spokój, który miałyby wreszcie przyjąć po latach tułaczki i walki. Ich czas dzielony jest na: wojnę i po wojnie. Tak, jakby obowiązek względem narodu został wypełniony, „zaliczony”, a po 1945 roku zasługują na nagrodę w postaci zwykłego, bezpiecznego życia. Czas mężczyzn jest jednolity. Dla nich nie ma znaczenia, który jest rok i jakie są oczekiwania najbliższych. Zmieniają się wrogowie, ale Polska nadal jest w sytuacji zagrożenia. Oni nie schodzą z posterunku, chociaż by chcieli. Niewidzialne macki (wychowanie, poczucie przyzwoitości, wreszcie tytułowy *honor*) trzymają ich w lesie, w konspiracji lub na posterunku.

No właśnie, czym miałyby być ów honor? Czy rozumiany jako przedwojenna charakterność, znana z powieści Stanisława Grzesiuka, czy raczej zbiór zasad w stylu *Kodeksu honorowego* Władysława Boziewicza (2012)? Chodzi tu z pewnością o obronę ojczyzny (przed hitlerowcami i komunistami), bardziej niż na przykład wewnętrzny kodeks zachowania oparty na wartościach stosowanych w życiu codziennym. W odbiorze serialu widać

wyraźnie tęsknotę do jasnych zasad i „tamtych” czasów: trudnych do przeżywania, ale łatwych do życia według tradycyjnych wartości.

Pophonorowe zachowanie mieści się w dość konserwatywnym podziale ról: cywil – zaprzysiężony, mężczyzna – kobieta, starzec – młodzieniec. Jednak irytujące uproszczenia społeczno-polityczne nie przeszkadzają w odbiorze całości dzieła. Serial kusi dobrą realizacją i akcją trzymającą w napięciu, co jest zasługą bardzo dobrego scenariusza, a także gry aktorskiej. Polityka historyczna realizowana jest zatem w tym przypadku z gracją. Jest piękną bajką o okrutnych czasach, w której przemycą się idee, ale przypomina również gorzki smak przeszłości. *Czas honoru* wpisuje się w klasyczne już seriale wojenne produkowane w Polsce i dotyczące historii tego kraju. Czerpiąc z narzędzi popkultury atrakcyjnie czaruje widzów losami dzielnych bojowników o wolność. Pytanie: na ile jest to niewinna zabawa, a na ile realizacja spójnej polityki igrającej z historią?

### **Bibliografia:**

- Boziewicz Władysław, 2012 (reprint wydania z 1927 roku), *Kodeks honorowy. Ogólne zasady postępowania honorowego*, Kraków.
- Cichočka Lidia, 2012, *Tłumy kielczan na spotkaniu z aktorami Czasu honoru*, <http://www.echodnia.eu/apps/pbcs.dll/-article?AID=/20121026/KULTURA07/121029045> [dostęp: 07.04.2014].
- Daszczyński Roman, 2010, *Co nas kręci w honorze?*, „Gazeta Wyborcza”, [http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,-Co\\_nas\\_kreci\\_w\\_honorze.html?as=2#ixzz2y7dAGPom](http://wyborcza.pl/1,76842,8451730,-Co_nas_kreci_w_honorze.html?as=2#ixzz2y7dAGPom) [dostęp: 07.04.2014].
- Gawin Tomasz, 2012, *Tomasz Merta – wspomnienie*, <http://www.-krytykapolityczna.pl/Opinie/GawinTomaszMerta-wspomnienie/menuid-183.html> [dostęp: 08.08.2014].
- Hirsch Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York.
- Janion Maria, 2000, *Do Europy tak – ale z naszymi umarłymi*, Warszawa.
- Keff Bożena, 2011, *Trup Horror Obczyzna*, w: *Festung Warschau. Raport z obłożonego miasta*, Elżbieta Janicka, Warszawa.
- Paczkowski Andrzej w rozmowie z Agatą Nowakowską i Dominiką Wielowieyską, 2013, „Gazeta Wyborcza”, 28.11.2013.

Zapis programu *Kwadrans po ósmej*, 8.09.2008, <http://www.pis.org.pl/article.php?id=13278> [dostęp: 05.04.2014].

Zaremba Piotr, 2013, *Bronię Czasu honoru, choć czasem zgrzytam zębami*, <http://wnas.pl/artykuly/2708-zaremba-bronie-czasu-honoru-choc-czasem-zgrzytam-zebami> [dostęp: 07.04.2014].

**Emilia Konwerska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

***White trash opera.***

**Oblicza amerykańskiej biedy w serialach  
*Shameless, Breaking Bad* i *Dziewczyny***

**Abstrakt:**

Motywy, który stale powraca w serialach jest bieda i niepewna przyszłość. W swoim tekście chciałabym przyjrzeć się trzem odmiennym środowiskom i kryzysom finansowym. Dotknęci biedą genetyczną, zepchnięci na margines bohaterowie *Shameless*<sup>1</sup>, zestresowany Walter White – ucieleśnienie lęku przed biedą potencjalną i utratą statusu społecznego i młode wykształcone bohaterki serialu *Dziewczyny* (*Girls*) piszące o swoim bankructwie na macbookach i smartfonach, łączy jedno: wszyscy mają poczucie, że amerykański sen spełnia się gdzieś indziej. W swoim tekście zastanawiam się co łączy nowojorską hipsterkę, umierającego nauczyciela chemii i bezrobotnego alkoholika sypiającego na ulicach Chicago.

**Słowa kluczowe:**

klasowość, bieda, wykluczenie, praca, status społeczny

Marshall Berman, amerykański filozof i marksista, w rozmowie, która ukazała się na łamach „Krytyki Politycznej” mówi o *Śmierci komiwojażera* Arthura Millera.

To jest opowieść o ludziach, którzy trafiają niemal na dno – choć nie ma to nic wspólnego z socrealistyczną opowieścią o przymierających głodem, zamarzających robotnikach wyzyskiwanych przez złych kapitalistów. Niemniej opowiada o całkiem porządnym ludziach, którzy za sprawą przypadku, zrzędzenia losu, tracą w zasadzie wszystko. A najgorsze jest to, że za swój los obwiniają samych siebie. Zastanawiają się: o co chodzi? Może zasłużyłem na to, żeby traktować mnie jak śmiecia? (Berman 2013: 49).

---

<sup>1</sup> Amerykański *remake* brytyjskiej produkcji. W Polsce funkcjonuje pod nazwą *Shameless – Niepokorni* (przyp. red.).

W nowych serialach amerykańskich nie znajdziemy obrazów bezpośredniej krytyki systemu kapitalistycznego, rebelii wobec rządu czy instytucji. Może być to dowodem na to, że nie ma już szans na zmiany, nikt nawet o nich nie marzy. Jakub Majmurek napisał, że Amerykę zbudowano na etosie ucieczki. Co się z nią stanie w świecie, w którym nie ma już dokąd uciekać? – pyta autor (Majmurek 2013: 143). Siłą amerykańskiej kultury zawsze było opowiadanie historii, a najbardziej aktualną i emocjonującą opowieścią o Ameryce jest dziś historia nędzy. Status społeczny – ten zachwiany, zagrożony lub bez nadziei na poprawę, jest jednym z ważniejszych motywów amerykańskiej kultury popularnej. Losy bohaterów seriali takich jak *Shameless*, *Breaking Bad* i *Dziewczyny* konstruowane są przez ich załamanie finansowe. Każda z tych historii ukazuje inną stronę kryzysu ekonomicznego. Amerykański sen jest więc dziś etosem biedaka, który nigdy się nie podda.

Seriale i filmy niejednokrotnie wpadają w schemat konstruowania bohaterów, których ściga koszmar z dzieciństwa lub minione traumatyczne wydarzenia (takie wątki pojawiają się między innymi w *Tajemnicach Laketop*, *Detektywie* oraz *Mad Men*). Może mieć to swoje korzenie w ciągle gorącym romansie Hollywood z psychoanalizą, a właściwie jej zgliszczami i stereotypami z nią związanymi. Autorzy książki *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć* zwracają uwagę na wszechobecność pojęć Freuda (takich jak podświadomość, wyparcie, ego) w popkulturze (zob. Heath, Potter 2010). Bohaterowie *Shameless* postępują odwrotnie – próbując żyć na przekór wydarzeniom z przeszłości, walczą z predestynacją. Mierzenie się ze swoim losem jest dużo ciekawsze niż poddawanie lękom i zanurzanie się w sentymentalnych *flashbackach*. Akcja serialu skupia się wokół rodziny Gallagherów – Franka i jego dzieci: Liama, Debbie, Carla, Iana, Lipa i najstarszej z rodzeństwa – Fiony. Serial pozostając w konwencji makabrycznej komedii obyczajowej, dotyka wielu problemów nękających amerykańskich obywateli egzystujących na marginesie społeczeństwa. Ciężar serialu łągadzony jest przez zwroty akcji, dowcipne dialogi oraz pewien rodzaj siły i nieugiętości wszystkich bohaterów. *Shameless* jest portretem solidarności społecznej („Na osiedlu musimy trzymać się razem” – mówi jeden z bohaterów) i prób obejścia systemu. Frank to ojciec, którego najlepiej charakteryzuje wypowiedź:

„Zaniedbywanie to najlepsze co możesz dać swoim dzieciom”. Nigdy nie jest trzeźwy, bierze i pije wszystko, co uda mu się zdobyć, wolny czas spędza na wygłaszaniu filozoficznych sentencji w pubie Alibi i błądzeniu po ulicach Chicago. Frank jest doktorem House'em z dzielnicy „białych śmieci”, który w swoich wypowiedziach poddaje błyskotliwej krytyce amerykańską ekonomię, politykę i podatki. Jego postać jest wyrazem niemocy grupy, którą reprezentuje. W odróżnieniu od bohatera *Śmierci komiwożera*, Frank nie kocha Ameryki, dostrzega absurdy prawa i systemu gospodarczego, ale nie jest w stanie zrobić nic poza knajpianymi tyradami.

Akcja ogniskuje się wokół walki rodziny Franka o przetrwanie. Wszyscy próbują sobie radzić – kradną, wymuszają, udzielają korepetycji, kręcą domowe porno, pracują w supermarketach. Wszystkie te zajęcia (te legalne i te wykraczające poza granicę prawa) funkcjonują obok siebie, w życiu bohaterów nie ma czasu na etyczne dylematy, egzystowanie na marginesie charakteryzuje się własnym systemem wartości. Frank jest typem bohatera, który doskonale zna zasady funkcjonowania systemu, ale wykorzystuje to tylko po to, żeby go obejść. Życie bohaterów jest ciągłym przekraczaniem granic. Jeden z plakatów promujących serial przedstawia rodzinę uzbrojoną w race i amerykańskie flagi. Krocząca na czele ewolucyjnego pochodzenia Fiona przypomina tu Mariannę z *Wolności wiodącej lud na barykady* Delacroix. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że poprzez swoje ekonomiczne, ale też kulturowe wykluczenie rewolucja Gallagherów ogranicza się do małych, lokalnych aktów przemocy i rozbojów. Ich działania właściwie nie uderzają w system, za to kary, które ich spotykają są niezaprzeczalnie wysokie. Wielowątkowa fabuła stwarza okazję do poruszenia kilku problemów nękających amerykańską klasę niższą.

Dzieci Franka Gallaghery dorastają w środowisku, w którym podstawową wartością jest walka o swój byt ze społeczeństwem i instytucjami. Na przykładzie ich losów możemy zaobserwować praktyczne działanie teorii habitusu stworzonej przez Pierre'a Bourdieu (zob. Bourdieu 2008). Chociaż nastoletni bohaterowie robią wszystko, żeby wyrwać się ze swojego świata, ich pochodzenie dosięga ich na każdym kroku. Fiona nigdy nie miała możliwości zdobycia wykształcenia, na jej barkach spoczywała odpowiedzialność za młodsze rodzeństwo, przytłocz-



na odpowiedzialnością zaczyna powtarzać błędy swojego ojca, trafia do więzienia, a w efekcie jako osoba z wyrokiem nie ma szans na znalezienie pracy. Z kolei Lip, który dostaje się na studia, nie może rozwijać umiejętności, ponieważ musi pracować i pomagać podczas ciągle powracających domowych kryzysów. Lip ze swoim kolokwialnym językiem i brakiem zaplecza kulturowego natrafia na kolejną barierę wyznaczoną przez wyższe sfery w celu zatrzymania awansu społecznego niechcianych gości. Funkcjonowanie młodego bohatera w przestrzeni uniwersyteckiej jest jednym z ciekawszych serialowych obrazów działania przemocy symbolicznej.

Kiedy Fiona idzie do pracy i dowiaduje się o tym, że od tej pory cała jej rodzina może bezpłatnie korzystać z opieki medycznej, nie jest w stanie opanować wzruszenia i zaskoczenia. Amerykańska służba zdrowia jest jednym z ważniejszych tematów serialu. Ostatni sezon jest w dużej mierze opowieścią o walce, w której stawką jest życie. Frank dowiaduje się że ma raka i nie przeżyje bez transplantacji wątroby. Choroba bohatera staje się pretekstem do zabrania głosu w sprawie leczenia w Stanach. Frank jest zmuszony czekać na wątrobę latami lub zapłacić za transplantację setki tysięcy dolarów. Serial porusza też takie kwestie jak beznadziejna sytuacja imigrantów (którzy za grosze pracują przy azbeście lub prostytuują się również za grosze), przestępczości, wszechobecnej broni, przemocy. Obraz Ameryki, jaki wyłania się z *Shameless*, jawi się jako świat, w którym dobrzy ludzie (bo zarówno dzieci Franka jak ich przyjaciele Veronica i Kev są w gruncie rzeczy uczciwi) muszą jakoś sobie radzić w społeczeństwie, które nie ma im nic do zaoferowania. *Shameless* jest jedynym w swoim rodzaju obrazem świata, który funkcjonuje gdzieś pod powierzchnią amerykańskiego snu, życie bohaterów jest policzkiem wymierzonym tak zwanym porządnym obywatelom i normalnym rodzinom. W przeciwieństwie do zestresowanych, konwencjonalnych przedstawicieli klasy średniej, rodzina Gallagherów zachowuje autonomię i krytyczne spojrzenie na rzeczywistość (również polityczną). Ich losy pokazują jak bardzo zawodny i bezlitosny jest system, jak łatwo jest osiągnąć dno, popaść w biedę, a zarazem jak trudno jest się z niej wyrwać. *Shameless* może posłużyć jako lekcja (choć serial w żadnym stopniu nie jest tendencyjny) dla liberalnych piewców potęgi wolności i wolnego rynku. Ukazując skomplikowane relacje

i rodzinne obciążenia, staje się (moim zdaniem) jednym z najważniejszych obrazów klasy niższej jaki możemy znaleźć w kulturze popularnej. A może nie tylko popularnej.

William Burroughs powiedział, że amerykański sen nie jest wcale o wolności. Jest o pieniądzu (Książek 2013: 13). Sen często zmienia się w koszmar, ponieważ jednym z największych lęków współczesnej klasy średniej jest utrata pozycji społecznej. Bohaterów *Shameless* nie dotyczą takie problemy, są skupieni na przetrwaniu każdego dnia, walce o dach nad głową, ciepły posiłek. W tym samym czasie klasa średnia zamartwia się o to, czy uda się wysłać dzieci na dobre uczelnie. *Breaking Bad* jest opowieścią o cienkiej granicy pomiędzy zaradnością a chciwością. Walter White – nauczyciel chemii i nieudacznik, który przegrywa test na męskość (spięty, delikatny, dorabiający w myjni samochodowej) przyjmuje diagnozę o raku z pewną dozą ulgi. W jednej ze scen mówi, że kiedy dowiedział się, że niedługo umrze, zaczął lepiej spać. Rak może być tutaj traktowany jako metafora, o której pisała Susan Sontag. Zgodnie z jej teorią uważa się osoby dotknięte tą chorobą za słabe i sfrustrowane. Sontag zestawiając mity skonstruowane wokół raka z metaforą dotyczącą gruźlicy – choroby romantyków, zwraca uwagę na wszechobecne (i bardzo krzywdzące dla chorych) funkcjonowanie rakowej symboliki (zob. Sontag 1999). Można mieć wrażenie, że twórcy serialu również posłużyli się metaforą raka jako choroby duszy. Walter jest słaby i nieszczęśliwy, więc choruje. Nie chce jednak zostawić swojej rodziny – żony Skyler, syna Waltera Juniora i małej córeczki, bez zabezpieczenia materialnego. Zaczyna więc produkować metamfetaminę, a jako genialny chemik o niespełnionych ambicjach, buduje imperium z najczystszym, najlepszym narkotykiem.

Oglądamy więc historię o tym, jak mit amerykańskiego bohatera, który bierze sprawy w swoje ręce, zmienia się w historię zbrodni. Walter przekracza kolejne granice zła, dokonuje wyborów, które wywołują sprzeciw widzów. White staje się pewnym sensie symbolem żarłocznego kapitalizmu, który dla tzw. wyższego dobra poświęca wiele. Lęk przed potencjalną biedą okazuje się silniejszym motywem niż codzienne egzystowanie w nędzy bohaterów *Shameless*. Walt zostaje więc herosem, którego pozornym orężem staje się troska o dobro rodziny. W rzeczywistości chodzi jednak o władzę. Jedną z cech stano-

wiących o wyjątkowości *Breaking Bad* jest funkcjonowanie bohaterów w ascetycznych, minimalnych wnętrzach. W przeciwieństwie do większości historii o narkotykowych dilerach, takich jak choćby kultowy *Scarface*, nie znajdziemy tu obrazów luksusu, wulgarnego bogactwa i radosnego zachłyśnięcia się przedmiotami. W jednym z odcinków Walt kupuje swojemu synowi drogi samochód, niestety Skyler nie pozwala mu się nim nacieszyć, auto zostaje zwrócone. Mamy tu do czynienia z zarabianiem pozbawionym rozkoszy konsumpcji. Pieniądze odarte ze swojej podstawowej roli zamieniają się w absurdalny i uciążliwy problem. Rynek jest tu maszynią niemożliwą do zatrzymania, która działa niezależnie od jego twórców. Można przywołać w tym miejscu teorię Slavojana Žižka, który analizując *The Wire* (inny bardzo dobry serial o handlu narkotykami i wykluczeniu w Stanach) napisał:

W ciągu ostatnich kilku lat rzeczywiście byliśmy chyba świadkami powstania nowej formy prozopopei: oto głos zabiera sam rynek, do którego ludzie coraz częściej odnoszą się, jakby był jakąś mityczną istotą – reagującą, ostrzegającą, wyrażającą zdecydowane opinie itd., a nawet żądającą ofiar wzorem starożytnego pogańskiego boga. Weźmy tylko kilka przykładów z aktualnych doniesień medialnych: „Kiedy rząd ogłosił, jakimi środkami będzie zwalczał deficyt, rynek zareagował z ostrożnością”. „Ostatni spadek indeksu Dow Jones (...) sygnalizuje jasno, że rynku nie da się tak łatwo zaspokoić – konieczne będą kolejne poświęcenia (Žižek 2014).

Zgodnie z poglądem Žižka, można więc traktować Waltera White’a jako bohatera opętanego przez nieposkromioną potrzebę zarabiania, w której same pieniądze nie mają największej roli. Czy lęk przed biedą skrywa inne potrzeby? Czy amerykańska klasa średnia marzy o władzy? A może w rzeczywistości wszyscy funkcjonujemy w świecie, w którym najsilniejszą fantazją jest napad na pociąg i wcielenie się w rolę niebezpiecznego bohatera westernu? Historia Waltera White’a pokazuje, że amerykański sen o pieniądzu jest w rzeczywistości fantazją na zupełnie inny temat, a lęk przed biedą to głęboko skrywane frustracje, świadomość niemocy, braku szans na jakiegokolwiek zmiany.

Noah Baumbach, reżyser takich obrazów jak *Greenberg* i *Walka żywiołów*, w jednym z wywiadów udzielonych przy okazji

premiery swojego najnowszego filmu, *Frances Ha*, opowiada o tym, że dla młodych nowojorczyków brak pieniędzy i niemożliwość odnalezienia się na rynku pracy są obecnie największymi problemami. Baumbach mówi o Nowym Jorku:

To miasto zawsze było przyjaznym miejscem dla młodych artystów, którzy chcieli wieść życie w stylu bohemy. Dziś sytuacja się zmieniła, nie ma mowy o żadnych udogodnieniach czy bardziej wyrozumiałym spojrzeniu otoczenia. Jeśli nie masz pieniędzy, po prostu nie możesz trwonić czasu na przesiadywanie w knajpach i gadki o sztuce. Musisz wziąć się do roboty (Baumbach 2013).

Akcja serialu *Dziewczyny* rozpoczyna się od rozmowy dwudziestoparoletniej Hannah z rodzicami, w której dowiaduje się, że nie będzie już utrzymywana i niespodziewanie musi stać się dorosła. *Dziewczyny* to opowieść o kompromisach wynikających z lęku o przyszłość. Bohaterki serialu to białe, wywodzące się z klasy wyższej, wykształcone (mniej lub bardziej) dziewczyny. Hannah, Jessa, Marnie i Shoshanna egzystują w rzeczywistości, w której cały czas muszą chować do kieszeni ambicje, chociaż żadnej z nich nigdy nie dotyka prawdziwa bieda, to wszystko wskazuje na to, że jest ona w zasięgu ręki. Serial spotkał się z zarzutami ze strony krytyków ze względu na pominięcie problemu kryzysu<sup>2</sup>. Trzeba pamiętać o tym, że kiedy dziewczyny przeżywają swoje małe rozterki, w Nowym Jorku protestuje ruch Occupy Wall Street. Nie znajdziemy w serialu kadrów z barykad, jednak temat finansowego załamania – choćby bardzo jednostkowego, jest jednym z głównych motywów serialu.

Temat biedy (która przecież nie przypomina w żadnym stopniu doświadczeń bohaterów *Shameless*) dotyczy trzech postaci – Hannah, Marnie i Raya. Finansowe kłopoty niespodziewanie pojawiają się w mieście, które funkcjonuje jako synonim sukcesu i artystycznego spełnienia. Nowy Jork z całą swoją kulturalną tradycją w pewnym sensie zmusza do marzeń o nieszablonowym życiu. „Mieszkam w Nowym Jorku, więc jestem interesująca” – mówi bohaterka grana przez Lenę Dunham. Można by się zasta-

---

<sup>2</sup> Na ten temat pisze m.in. Aleksandra Perczyńska w tekście *Dziewczyny w wielkim mieście*, który ukazał się na łamach „Dwutygodnika”: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4473-dziewczyny-w-wielkim-mieście.html> [dostęp: 05.04.2014].

nowić na ile miejsce, w którym dochodzi do doświadczenia pewnego braku, generuje reakcję. Można też pytać o to, jak bardzo różnią się potrzeby mieszkańców na przykład Detroit, od ich nowojorskich rówieśników. Hannah chce być pisarką, podjęcie innej pracy (najpierw w biurze, później w kawiarni, a na końcu w redakcji lifestylowego magazynu) jest więc dla niej swoistą degradacją ze świata wyobraźni do twardej rzeczywistości. „Gdy zgłodniejesz, to coś wymyślisz” – stwierdza niedoszły pracodawca Hannah. „Mówisz o realnym głodzie czy głodzie pracy?” – pyta dziewczyna. Ten dialog w dobry sposób obrazuje wagę problemu bohaterów serialu. Nikt w tym środowisku nie wyobraża już sobie sytuacji realnego głodu. Jako największa tragedia funkcjonuje praca w McDonald’s. Dla młodych bohaterek (które są przecież po studiach) rezygnacja z luksusowych przyzwyczajień wielkomiejskiego życia jest swoistą utratą osobowości. „Pieniędzy wystarczy mi na 3 dni, no może na tydzień, jeśli nie zjem lunchu” – mówi Hannah. Córka profesorów, która do tej pory zajmowała się samorozwojem, czuje się upokorzona samą koniecznością podjęcia pracy. Wkroczenie na rynek jest chyba pierwszą sytuacją przymusu jaka ją spotyka. „Umrę w rynsztoku jak Flaubert” – mówi rodzicom.

Czy serial jest więc w jakiś sposób opowieścią o kryzysie? Czy mówi cokolwiek o sytuacji na rynku pracy? A może *Dziewczyny* są raczej narracją o pracy jako współczesnym tabu? Odnosi się to do pracy fizycznej, której nigdy się nie pokazuje, której niektórzy się wstydzą. Monotonne życie w dobie mody na wolność, sukces i kreatywność bywa świadectwem bezradności i źródłem upokorzenia. Potrzeba indywidualizmu popycha Hannah Horvath do porzucenia pracy przy biurku i poszukiwania własnego głosu. Jediną postacią, która ma już za sobą doświadczenie podjęcia mało satysfakcjonującej pracy („McDonald’s jest ok, jeśli masz 50 tysięcy kredytu”) jest Ray, najstarszy z bohaterów, trzydziestoparolatek, który pracuje w kawiarni i w pewnym momencie przechodzi załamanie. „Jestem nikim” – mówi Ray do psa, ponieważ nie ma nikogo innego, komu mógłby to powiedzieć, i zanosz się szlochom. Bohater na chwilę staje się bezdomny, mieszka w samochodzie. To właśnie on najsilniej wyraża słowa Marshalla Bermana. Towarzyszy mu poczucie klęski, za którą nie potrafi winić nikogo innego. Z kolei Marnie traci pracę jako kuratorka

sztuki i zostaje zmuszona do zostania asystentką młodszej i mniej doświadczonej znajomej.

Serial *Dziewczyny* jest opowieścią o godności, której granice ulegają stopniowym i bolesnym przesunięciom. Jeśli bohaterowie *Shameless* boją się eksmisji na bruk, Walter White niepokoi się o przyszłość finansową swoich dzieci, to największym problemem bohaterów serialu *Dziewczyny* staje się niemożliwość sprostanienia swoim ambicjom oraz praca jako symbol przymusu. „Najdziwniejsze w pracy jest to musisz chodzić tam codziennie, nawet kiedy nie masz na to ochoty” – mówi Jessa. W świecie, w którym nadrzędną wartością jest sprawianie sobie przyjemności, a sukces utożsamiany jest z wolnością, popadnięcie w rutynę staje się największą porażką. Wychowani na kinie Woody’ego Allena, w którym wszyscy są artystami, pisarzami i wolnymi strzelcami, nie chcą marnować życia na trywialne zarabianie pieniędzy. Hannah spontanicznie odchodzi z pracy, ponieważ bieda nie jest jej najsilniejszym lękiem. Hannah nie boi się biedy, ponieważ jej nie zna. Talent zaprzędany w imię poczucia bezpieczeństwa i stabilności finansowej byłby, według bohaterki *Dziewczyn* i jej rówieśników, największą zbrodnią.

Wszyscy bohaterowie wymienionych seriali egzystują w bolesnym uścisku z trzema wielkimi wątkami współczesnej amerykańskiej narracji, wątkami, o których nie da się mówić oddzielnie: lękiem, biedą i kapitalizmem. Ich historie – z pozoru różne – układają się w panoramiczny, ale spójny obraz rozciągający się pomiędzy podstawowymi potrzebami a fantazjami. I jedno, i drugie pozostają niespełnione. „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu” – napisał Karol Marks, a punkowy zespół *Pustostany* dodał: „Najpierw od środka, a później z wierzchu, wcześniej na ziemi, a potem na chmurze, skoczyłem w dół, a lecę ku górze”. Nawet jeśli działania bohaterów *Shameless* są pozornie bezsensownymi aktami destrukcji, nawet jeśli zachłanna kruczata Waltera White’a nie przynosi nic poza samotnością i śmiercią, a los *Dziewczyn* pozostaje odosobnioną walką o codzienność, to razem stanowią silny głos w sprawie kapitalistycznej Ameryki, w której coś zdecydowanie się nie udało.

## Bibliografia

- Baumbach Noah, 2013, *Dziewczyna zupełnie unikatowa*, z Noah Baumbachem rozmawia Piotr Czerkawski, „Dwutygodnik”, nr 111, <http://www.dwutygodnik.com/artypul/4635-dziewczyna-zupelnie-unikatowa.html> [dostęp: 05.04.2014].
- Berman Marshall, 2013, *Śmierć komiwojażera i Karol Marks*, z Marshałem Bermanem rozmawia Michał Sutowski, „Krytyka Polityczna”, nr 33, s. 49.
- Bourdieu Pierre, 2008, *Co tworzy klasę społeczną? O teoretycznym i praktycznym istnieniu grup*, „Recykling Idei”, nr 11, s. 36-46.
- Heath Joseph, Potter Andrew, 2010, *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, Warszawa.
- Księżyk Rafał, 2013, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Gdańsk.
- Majmurek Jakub, 2013, *Amerykański etos ucieczki*, „Krytyka Polityczna”, nr 33, s. 142.
- Perczyńska Aleksandra, 2013, *Dziewczyny w wielkim mieście*, „Dwutygodnik”, nr 106, <http://www.dwutygodnik.com/artypul/4473-dziewczyny-w-wielkim-miescie.html> [dostęp: 05.04.2014].
- Sontag Susan, 1999, *Choroba jako metafora*, Warszawa.
- Žižek Slavoj, 2014, „*The Wire*” jako prawda kapitalizmu, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/artypuly/film/20140119/zizek-wire-jako-prawda-kapitalizmu> [dostęp: 05.04.2014].

**Dominika Kotuła**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Amerykański kryzys, vol. 2. Seriale w obliczu recesji**

### **Abstrakt:**

Tekst jest poświęcony odwołaniom do kryzysu finansowego z 2008 roku, obecnym w amerykańskich serialach telewizyjnych i internetowych. Wspomniane produkcje zdają się przejmować pewne istotne role, pełnione niegdyś przez kino. Reżyserzy związani z Hollywood doby Wielkiego Kryzysu odnosili się do ówczesnej recesji poważnie i często — w poszczególnych dziełach z uwagą śledzono losy ofiar dramatycznej sytuacji ekonomicznej i formułowano pełne społecznej wrażliwości sądy. Surowy weryzm, cechujący obrazy kryzysu z lat 20. i 30., bywa w powstających obecnie serialach przełamany humorem. Z kolei popularna wówczas promocja wspólnotowości zastępowana jest wyrazistymi portretami pozornie narcystycznych, wyalienowanych postaci, charakteryzujących się pogłębioną świadomością własnego położenia.

### **Słowa kluczowe:**

kryzys, seriale telewizyjne, seriale internetowe, *reality shows*, alienacja, jednostkowość, realizm

Jeszcze w 1996 roku Chuck Palahniuk w powieści *Fight Club* definiował swoją generację słowami:

Nasze pokolenie nie toczy żadnej wielkiej wojny, nie zмага się z żadnym wielkim kryzysem, ale przecież my też walczymy (...). Nasze życie to jeden wielki kryzys. Przechodzimy kryzys duszy (Palahniuk 2006: 121).

Nieco ponad dekadę później jego diagnoza niespodziewanie — przynajmniej dla większości społeczeństwa — straciła aktualność. Stany Zjednoczone dotknęła finansowa recesja, jakiej ich mieszkańcy nie doświadczyli od lat 30. W rezultacie pośrednie i bezpośrednie odniesienia do sytuacji ekonomicznej warunku-



jącej egzystencję mieszkańców zaczynają coraz częściej pojawiać się w tekstach kultury. Można przy tym odnieść wrażenie, że seriale, w tym profesjonalne telewizyjne programy i niskobudżetowe produkcje internetowe, przejmują pewne istotne role, pełnione niegdyś przez kino. Producenci oraz reżyserzy związani z Hollywood doby Wielkiego Kryzysu odnosili się do ówczesnej recesji poważnie i często — w poszczególnych dziełach z uwagą śledzono losy ofiar dramatycznej sytuacji gospodarczej i formułowano pełne społecznej wrażliwości sądy. *Man's Castle*, *Modern Times*, *Wild Boys of the Road*, a nawet *Gold Diggers* niekonwencjonalnego choreografa Busby'ego Berkeleya — wszystkie te filmy nosiły cechy artystycznej interwencji, odpowiadającej poniekąd interwencjonistycznej polityce rządu, stanowiły rodzaj empatycznego komentarza, wreszcie — były pochwałą współpracy i międzyludzkiej solidarności. Podobne tony pojawiały się w literaturze tego okresu. W co bardziej radykalnych tekstach niwelowanie społecznych nierówności przedstawiano jako jedyną polityczną strategię zdolną ocalić integralność zbiorowości. Jeden z bohaterów zekranizowanej w 1940 roku powieści Johna Steinbecka *Grona gniewu* wygłasza płomienny monolog rozpoczynający się od słów:

Bo to jest początek — od „ja” do „my”. Gdybyście wy, właściciele rzeczy, których brakuje innym, potrafili to wszystko zrozumieć, moglibyście ocaleć. Gdybyście umieli oddzielić przyczyny od skutków, gdybyście wiedzieli, że Paine, Marks, Jefferson, Lenin — to nie przyczyny, lecz skutki, moglibyście przeżyć. Ale wy nie możecie tego wiedzieć. Fakt, że coś posiadacie, zamroził was na zawsze w „ja” i na zawsze odciął od „my” (Steinbeck 1971: 186).

Apologia wspólnotowości obecna w kinie i literaturze czasów Wielkiego Kryzysu była odbiciem istotnych przemian społecznych, wynikających z wielkiego programu reform realizowanego konsekwentnie przez kolejnych prominentnych polityków. Powszechna akceptacja wspólnej odpowiedzialności za próby podniesienia poziomu życia przyczyniła się wówczas do powstania specyficznej atmosfery. Komentując te czasy, Marshall Berman zauważył, że

wielu ludzi, którzy przeżyli w USA lata 30. do dziś czuje nostalgię — bo właśnie przez (...) kryzys ludzie zbliżyli się do siebie, jak nigdy przedtem i nigdy potem (Berman 2013: 55).

Twórcy powstających obecnie w Stanach seriali często okazują się uważniejszymi obserwatorami realiów, niż artyści związani z filmem<sup>1</sup>, jednak surowy weryzm typowy dla obrazów z lat 30. najczęściej przełamują, a momentami zastępują, humorystycznymi akcentami. Z kolei przywiązanie do ideału wspólnotowości wydaje się odrobinę *passé* w czasach dominacji narcystycznego podmiotu i poczucia społecznej alienacji. Może to dlatego widzowie reagują rozbawieniem, kiedy Hannah, bohaterka popularnych *Dziewczyn*, pyta: „Dlaczego wszyscy w Nowym Jorku muszą tak bardzo się szarpać? Dlaczego po prostu nie potrząśniemy tym miastem i nie zaczniemy rewolucji?” *Dziewczyny* to serial prezentujący uroczą szamotaninę z rzeczywistością, praktykowaną na co dzień przez grono absolwentów, którzy — ku swojemu bezbrzeżnemu zdziwieniu — znaleźli się w grupie osób dotkniętych przez kryzys nie tyle bezwarunkowym bezrobociem, co przynależnością do prekariatu, słabo opłacanego i wykonującego zadania poniżej swoich możliwości. Młodych bohaterów wyprodukowanych przez HBO *Dziewczyn* oraz niskobudżetowych seriali internetowych rzadko cechuje gniew, zwłaszcza ten motywowany klasowo.

O tym, jak trudno byłoby im w jakikolwiek sposób wpłynąć na politykę rządu czy posunięcia wielkich korporacji, realizujących na ogół interesy wąskiej uprzywilejowanej grupy i skutecznie niwelujących ewentualny społeczny opór, o tym, jaką zaawansowaną fikcją okazuje się mityczna suwerenność podmiotu w warunkach, w których idee i programy polityczne mają wyłącznie wymiar instrumentalny, opowiadają inne seriale, takie jak *House of Cards* czy *Newsroom*. Bohaterowie internetowych damedii *The Outs*, *Whatever This Is* czy *Recession Whores* są wyposażonymi w tę wiedzę obywatelami odczarowanego świata.

---

<sup>1</sup> Wypada zrobić tutaj wyjątek dla reprezentantów kina *indie*, które regularnie wypuszcza obrazy poświęcone determinowanemu przez zewnętrzne okoliczności intymnym historiom, jak chociażby zeszłoroczna *Nebraska* Alexandra Payne'a.

Typowa jest dla nich nie do końca wygodna, lecz pogłębiona świadomość własnego położenia, pewna egzystencjalna nieporadność i niechęć do bezrefleksyjnego zaangażowania. Dwa pierwsze tytuły są dziełem Adama Goldmana, reżysera i aktora. *The Outs* jest intymną historią opisującą konsekwencje pewnego rozstania — ekonomiczne tarapaty bohaterów stanowią tutaj głównie tło, a ich gejojska tożsamość nie ma wpływu na przynależność do jakichkolwiek zorganizowanych grup. Z kolei *Whatever This Is* to bezpretensjonalna opowieść o trójce przyjaciół próbujących utrzymać płynność finansową do końca miesiąca, godność w pracy obdarzonej stałym epitetem „degradująca” i przestrzeń dla życia osobistego w świecie, który wymaga nieustannego zaangażowania w jałowe zajęcia skutkujące, w najlepszym przypadku, płacą minimalną. Regularnie kurczący się obszar prywatności jest dla Ariego, Sama i Lisy jedynym elementem świata, o który mają ochotę walczyć — Sam i Ari myślą co prawda o wyrwaniu się z pracy w programach *reality* i spod kurateli Oscara, neurotycznego szefa dotkniętego obsesją na punkcie wskaźników oglądalności, jednak realne ryzyko ostatecznego bankructwa i, w przypadku Sama, rozstania z dziewczyną, wprawia ich w poczucie bezradności i permanentną melancholię, której dają wyraz w cynicznych żartach i błyskotliwych werbalnych przepychankach. Podobnie jak dystansujący się od społecznych ruchów bohaterowie *The Outs*, nigdy nie wspominają o buncie, zwłaszcza zorganizowanym — zamiast niego wybierają drogę indywidualnych rozwiązań<sup>2</sup>. Analogicznie zachowują się postaci portretowane w serialu *Recession Whores*, znacznie mniej subtelnej produkcji o jednoznacznie komediowym charakterze. Po utracie pracy wybierają „karierę” prostytutki-

---

<sup>2</sup> Tony Judt poświęcił swoją ostatnią książkę pogłębionej analizie procesu zanikania zbiorowych inicjatyw bazujących na buncie wobec rzeczywistości. „Reakcję — obalić system! — dyskredytuje immanentna niedorzeczność: które fragmenty którego systemu miałyby być zastąpione którym systemem? Poza tym, kto miałby obalać?” — pytał historyk, po czym zauważa, że „nie ma już ruchów politycznych. Co prawda potrafimy tłumnie zjawić się na marszu czy demonstracji, ale wtedy łączy nas pojedynczy wspólny interes. Wszelkie wysiłki, by z takich interesów wykuć powszechne cele, podkopuje najczęściej poszatkowany indywidualizm naszych rozmaitych trosk (...). Chwalebne cele (...) scalają wyłącznie wyrażanie emocji. (...) Wybierając z całej gamy konkurujących ze sobą celów, nie umiemy wyobrazić sobie sposobu czy powodu, by połączyć je w spójną całość” (Judt 2011: 125).

tek, zbliżając się do ścieżki kontrowersyjnych wyborów prezentowanych przez bohaterów wykreowanych przez twórców *Shameless* czy *It's Always Sunny in Philadelphia*.

Zjadliwie ironiczne narracje<sup>3</sup> tych komediowych produkcji pozbawiają biedę piętna tragizmu, jak również śladów jakiegokolwiek wzniosłości czy szlachetności, w zamian wyposażając bohaterów w niewyczerpane pokłady inicjatywy, pomagającej im w przetrwaniu co cięższych momentów.

Wyjątkowo interesująco na tle seriali dotyczących tematu pokryzysowego ubóstwa prezentuje się *The Wire* — ta utrzymana w nietypowej, molowej tonacji opowieść zasadniczo różni się od wszystkich tytułów, do których odwoływano się wcześniej. Przede wszystkim szeroko rozumianą skalą. Slavoj Žižek (2014) porównał *The Wire* do greckiej tragedii, argumentując to, po pierwsze, statusem kolektywnej autoreprezentacji miasta, który przysługuje serialowi, po drugie, obecnością „olimpijskich bogów” o nie do końca sprecyzowanej tożsamości — w ich roli może występować zarówno rynek (a dokładniej, kapitalistyczny system rynkowy), jak opresyjne państwowe instytucje. David Simon, twórca serialu, który przez wpływowych krytyków nazywany jest dzisiaj najlepszą produkcją w dziejach amerykańskiej telewizji, nie ukrywa, że jego ambicją było stworzenie realistycznego, wielowymiarowego portretu miasta na wzór Paryża Balzaka czy Petersburga Dostojewskiego. Pogrążone w recesji portowe Baltimore w każdym z sezonów prezentowane jest w kontekście innego problemu — ostatecznie wszystkie z nich okazują się powiązane, połączone węzłem beznadziei, wykluczenia, wyzysku i wzajemnych zależności. Žižek zauważa, że u podstaw miejskich patologii rozgrywających się w scenerii Baltimore, które równie dobrze mogłoby być jakimkolwiek upadłym amerykańskim miastem, leży bezlitosne spychanie na margines miejskiej podklasy ludzi, którzy przestali być potrzeb-

---

<sup>3</sup> Wypada odnotować, że twórcy amerykańskiej wersji *Shameless* w każdym kolejnym sezonie coraz uważniej przyglądają się społecznemu wykluczeniu bohaterów i jego konsekwencjom. Fabuła, stworzona przez Brytyjczyków w sitcomowej formie, została znacznie pogłębiona, a serial nabrał dramatyzmu. Oddalił się od brytyjskiego pierwowzoru, w którego czołówce Frank, ojciec portretowanej rodziny, szydził ze znanych akcji pomocowych Make Poverty History, bełkotliwie wykrzykując: „Uczyńmy biedę historią! Tańsze dragi, natychmiast!”.

ni, których rola jako robotników nieodwołalnie się skończyła i na zagospodarowanie których nikt nie ma poważniejszego planu. Konflikt klasowy (i konflikt rasowy) wraz z towarzyszącymi mu kulturowymi konsekwencjami jest Realnym naszych czasów — notuje Žižek.

Dwie przedstawione w serialu przestrzenie funkcjonują na co dzień bez styczności, jak Harlem i reszta Manhattanu, dodaje filozof. Tłumacząc znaczenie tytułu, David Simon podkreśla, że zależało mu na zaznaczeniu istnienia „prawie nierealnej, jednak nienaruszalnej granicy między dwiema Amerykami” — granicy, która, według jednego z czarnoskórych bohaterów serialu, jest zupełnie cienka, a jednak wciąż skutecznie oddziela grupy w odmienny sposób odnoszące do Realnego. Na pytanie śledczego o to, czy w mieście jest ktokolwiek, kogo nie zna, ten sam bohater, uzależniony od heroiny policyjny informator Bubbles, odpowiada ze śmiechem: „No, nie znam tylko tych, jak tam ich nazywacie, obywateli?”.

Na płaszczyźnie narracji w *The Wire* obowiązuje imponująca polifonia głosów — złożoną fabułę widz poznaje dzięki starannie nakreślonym postaciom, reprezentantom poszczególnych środowisk, których opowieści wyraźnie się od siebie różnią, ale wszystkie zawierają element nacisku wywieranego na jednostki przez mało pomocne publiczne instytucje i przymus współdziałania poszczególnych środowisk, nierzadko w najbardziej nieoczekiwanych zestawieniach. Niezależnie od swojego statusu, każdy z bohaterów tej specyficznej epopei jest pozbawiony możliwości samodzielnego decydowania o własnym losie — prawie wszyscy próbują poszerzyć przestrzeń swojej wolności, i niemal nikomu się to nie udaje. Szczególnie fatalistycznie postrzegają swoje biografie mieszkańcy getta, którego spora część nazywana jest wymownie „the Pit”, co może oznaczać zarówno jamę, dziurę czy pułapkę, jak i piekielną otchłań. W luźnych pogawędkach prowadzonych przez drobnych dilerów okupujących starą kanapę, stojącą na środku osiedla, pojawia się doświadczenie pokoleń ludzi funkcjonujących poza regularnym życiem społecznym i przekonanie o nieuchronności podzielenia ich losu.

Chłopcy reprezentujący najmłodszą generację czarnej społeczności getta należą do innego porządku niż bohaterowie przywoływanych wcześniej seriali, dla których kryzys okazuje się nowym zjawiskiem, nieoczekiwanie determinującym biogra-

fię. Możliwe, że to właśnie jest kluczem do zrozumienia początkowego braku popularności serialu — poza zachwycającą panoramicznością, przenikliwością społecznych diagnoz i dbałością o detale, *The Wire* cechuje się również nastrojem obezwładniającej beznadziei obecnym na poziomie metarefleksji. Poza spełnionym nieco maniakalną determinacją i uporem McNultym, większość detektywów przyjmuje kolejne zadania z pełną świadomością okoliczności, w jakich będą musieli je wykonywać. Dostrzec to można chociażby w dialogu rozgrywającym się pomiędzy parą policjantów, Kimą i Carverem, w którym Kima używa zwrotu „wojna z narkotykami”, a Carver przerywa jej, mówiąc: „Dziewczyno, w ogóle nie myśl o nazywaniu tego wojną... (...) Wojny z zasady się kończą”.

Systematycznie prezentując degenerację kolejnych warstw społeczności Baltimore oraz problemy obecne na każdym z poziomów społecznych interakcji, Simon faktycznie tworzy opowieść na miarę swoich XIX-wiecznych mistrzów. Jeśli *The Wire* jest, jak głosi Žižek, reprezentacją heglowskiego *Weltgeist* przewyższającą jakiegokolwiek kinowe obrazy, to trudno o bardziej alarmujące świadectwo czasów.

Zupełnie odrębną kategorię programów zainspirowanych przeciągającą się recesją stanowią programy *reality show*. Bohaterowie *realities* z założenia nie powinni być wcześniej w żaden sposób związani z telewizją — ich atrakcyjność polega na „naturalnych” reakcjach prezentowanych przed kamerami. Sytuacje, w których są stawiani, często są reżyserowane i na ogół dość ekstremalne, a wybuchy emocji poszczególnych postaci, ich utrata kontroli nad sobą, brutalne, instynktowne zachowania oraz decyzja o całkowitej rezygnacji z prywatności zwiększają atrakcyjność programów. Obserwatorzy komentujący obecne oblicze amerykańskiej telewizji zwracają uwagę na interesujące przejście tematyczne — po wysypie *realities* prezentujących ekstrawaganckie życie członków bogatych klanów lub nagle awansujących społecznie jednostek, takich jak *Keeping Up with the Kardashians* czy *The Real Housewives*, uwaga twórców skupiła się na ofiarach nagłych rynkowych załamania, jak również na ich beneficjentach — co najmniej trzy spośród seriali poświęcone są lombardom, ich właścicielom i klientom.

*Pawn Queens*, *Pawn Stars* i *Hardcore Pawn* dokumentują poszczególne transakcje oraz towarzyszące im dramatyczne

okoliczności. Ostatni spośród wymienionych, *Hardkorowy lombard*, zdecydowanie przoduje w nagromadzeniu sytuacji opartych na gwałtownym konflikcie, co nie wydaje się szczególnie dziwne, zważywszy, że jego akcja rozgrywa się w największym lombardzie upadłego Detroit. Bohaterowie bez zastanowienia obrzucają się inwektywami, obrażają rodziny, rasy i kościoły, do których należą ich adwersarze, a nawet posuwają się do fizycznej przemocy. Właściciele, trzyosobowa rodzina Goldów, nie kryją się ze swoją bezwzględnością i koncentracją na zysku, czyniąc z tych cech przedmioty dumy. Podobnie jest w przypadku gburowatego rodu Harrisonów z Las Vegas (bohaterowie *Pawn Stars*), którego przybytek odwiedzają wszelkiej maści szaleńcy, starający się spieniężyć najdziwniejsze produkty. Uwagę zwraca implikowane przez wymienione programy przekonanie, że skąpstwo jest przymiotem godnym ogromnego podziwu, a obsesyjne polowanie na „okazje” powinno stać się narodowym sportem. Bohaterowie poświęconych lombardom produkcji nie są ganieni — przeciwnie, wydają się kolejnymi uosobieniami legendarnego amerykańskiego ducha przedsiębiorczości. To nie zastawiającym ostatnie posiadane dobra biedakom się tutaj kibicuje — raczej realizujący etos samodzielnej inicjatywy i wykorzystujący kruczki prawne właściciele okazują się wspieranymi przez twórców bohaterami, budującymi ze zdobytych resztek cudzych majątków tamy chroniące ich przed ubóstwem.

Realizatorzy odpowiedzialni za *realities* funkcjonują jako odpowiednicy reporterów i fotografów uwieczniających losy ofiar Wielkiego Kryzysu (takich jak chociażby Dorothea Lange, towarzysząca najemnym robotnikom przemierzającym kraj w poszukiwaniu pracy i dokumentująca ich codzienną walkę o przetrwanie). Są oni jednak pozbawieni na ogół najważniejszych motywacji ówczesnych twórców — współczucia dla cierpiących, poczucia solidarności z wykluczonymi i podejmowania prób zmiany ich położenia. Warto wyróżnić jeszcze jedną istotną różnicę — brak powagi cechujący telewizyjne produkcje. Nawet jeśli promowana w programach takich jak *Extreme Couponing* (TLC) posunięta do granic oszczędność jest przedstawiana jako recepta na względne ekonomiczne bezpieczeństwo, to wciąż jest prezentowana w typowy dla *realities* groteskowy sposób.

Charakterystyczny dla dawnej telewizji *reality* obsesyjny konsumeryzm bohaterów prezentuje tutaj swoje nowe oblicze.

Zaludniające ekran postaci stają się kierowanymi przez mechanizmy uzależnienia łowcami okazji. Wegetarianie kompulsywnie zapełniają półki puszkowanym mięsem, a posiadacze mikroskopijnych mieszkań ustawiają w nich przeciery pomidorowe i opakowania pasty do zębów w stosach sięgających sufitu — wszystko dzięki wprowadzanym przez hipermarkety programom kuponowym. Na zastanawiający fenomen *extreme couponing* uwagę zwróciły największe amerykańskie dzienniki. W 2010 roku w „The Wall Street Journal” ukazał się artykuł, którego autor zastanawiał się nad statusem kuponowych taktyk kupujących i nazywał je nowym rodzajem ekstremalnego sportu (Martin 2010).

Felietonistka „The New York Times”, Virginia Heffernan, stwierdziła, że telewizyjny projekt prezentuje oszukany, uproszczony obraz złożonej kwestii planowania wydatków przez Amerykanów i paradoksów związanych z próbami oszczędzania (Heffernan 2011), a Jennifer Arrow (2011) nazywa ją recesyjnym serialem, naznaczonym estetyką krzykliwego i eksploatacyjnego *reality*. Uczestników programu określa jako ludzi, którzy robią wszystko, co w ich mocy, żeby prawidłowo zużytkować dolara i zadbać o rodzinę, a sam *show* uznaje za ukształtowany przez telewizyjną poetykę obraz ekstremum i portret społeczeństwa, którego członkowie nagle przestali dysponować finansowym zapleczem, do którego byli przyzwyczajeni. Bohaterowie *Extreme Couponing* o kuponowych przepychankach i nurkowaniu w śmietnikach sąsiadów oszczędzonych przez kryzys opowiadają na zmianę językiem karierowiczów i żargonem myśliwych, co wydaje się odrobinę niepokojące (zwłaszcza w zestawieniu z często niedorzecznymi zakupami), jednak wciąż nie tak niepokojące jak autentyczna radość uczestników *Storage Wars* (*Wojny Magazynowe*), kupujących zawartość nieopłaconych od trzech miesięcy garażowych schowków.

Zajęciu prezentowanemu jako egzotyczne i ekscytujące (nabywcy mogą oglądać towar jedynie przez kilka minut i nie mają przy tym prawa dotykać go ani wchodzić do wnętrza kontenera), towarzyszą intrygujące praktyki — bohaterom zdarza się wykorzystywać pomoc wróżek, zmieniać tożsamość i wynajmować fałszywych niemieckich adwokatów w celu zmylenia przeciwników. Żaden z nich nie wspomina o poprzednich właścicielach towarów, mimo że niektóre z nich okazują się wyjąt-



kowo cenne. Bliźniacza siostra *Storage Wars* — *Property Wars*, nawet ze świadomością że, podobnie jak w większości wymienionych programów, znacznie więcej w niej TV niż *reality*, może stanowić całkiem istotny bodziec do redefinicji pojęcia rozrywki. Fenomen programów rozgrywających się w scenerii pogrążonej w finansowych tarapatach Ameryki, propagujących określony model postrzegania rzeczywistości i postępowania, wydaje się symptomatyczny oraz odległy od werystycznych i uczulających na niesprawiedliwość zabiegów rejestratorów rzeczywistości Stanów Zjednoczonych z czasów pierwszego kryzysu.

Współczesne seriale fabularne i programy *reality* portretują rzeczywistość dotkniętą problemami zbliżonymi do tych obecnych w latach trzydziestych, a jednak odmienną i w dodatku przefiltrowaną przez inny rodzaj wrażliwości. Złożoność fabuł przedstawianych w wymienionych programach, niejednoznaczność ocen wbudowana w ich treść, ironia — ten integralny element współczesności, obecny na wielu poziomach niemal każdego z tekstów kultury — wszystkie te cechy oraz swojego rodzaju „odczarowanie” pociągających niegdyś rozwiązań<sup>4</sup> układają się w kłopotliwą i fascynującą narracyjną mozaikę, która portretuje pokryzysowe realia i zmiany zachodzące w życiu mieszkańców dzisiejszych Stanów Zjednoczonych. Wciąż ewoluująca forma jest chętnie wykorzystywana przez reżyserów do wyrażania poszczególnych refleksji i obserwacji, tworząc rodzaj szczególnego, jednostkowego realizmu. Seriale coraz częściej okazują się zapisem specyficznego stanu świadomości bohaterów, którzy — tak, jak Hannah Horvath z *Dziewczyn* — czują, że mogą stać się głosami swojej generacji. Nawet jeśli chwilę po opowiedzeniu o wszystkich intymnych perturbacjach mają ochotę odszukać w ziemi dziurę w swoim kształcie i rozmiarze, po czym skutecznie się w niej ukryć.

---

<sup>4</sup> Wspomniane „odczarowanie”, skutkujące kolejną odmianą ponowoczesnej melancholii, i popularny, prześmiewczy sposób obrazowania mogą mieć wiele wspólnego z fenomenem, który skomentował Giorgio Agamben, podkreślając, że „niezapomniane da się uchwycić jedynie w parodii” (Agamben 2006: 49).

## Bibliografia:

- Agamben Giorgio, 2006, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko, Warszawa.
- Arrow Jennifer, 2011, *Extreme Couponing Sneak Peek: Awww, Coupon Baby!*, <http://uk.eonline.com/news/239982/extreme-couponing-sneak-peek-awww-coupon-baby>, [dostęp: 01.04.2014].
- Berman Marshall, 2013, *Śmierć komiwojażera i Karol Marks*, z Marshałem Bermanem rozmawia Michał Sutowski, „Krytyka Polityczna”, nr 33, s. 49.
- Heffernan Virginia, 2011, *O Thou Great Redeemers*, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2011/05/01/o-thou-great-redeemers/>, [dostęp: 01.04.2014].
- Judt Tony, 2011, *Źle ma się kraj. Rozprawa o naszych współczesnych bolączkach*, tłum. Paweł Lipszyc, Wołowiec.
- Martin Timothy, 2010, W., *Hard Time Turn Coupon Clipping into the Newest Extreme Sport*, <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703615904575053413229901660>, [dostęp: 01.04.2014].
- Palahniuk Chuck, 2006, *Fight Club*, tłum. Lech Jęczyk, Warszawa.
- Steinbeck John., 1971, *Grona gniewu*, tłum. Alfred Liebfeld, Warszawa.
- Žižek Slavoj, „*The Wire*” jako prawda kapitalizmu, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/film/20140119/zizek-wire-jako-prawda-kapitalizmu> [dostęp: 29.03.2014].

**Aleksandra Mochocka**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **Trupy w amerykańskiej szafie: o historycznym serialu kryminalnym *Cold Case* (2003-2010)**

### **Abstrakt:**

Artykuł przedstawia serial *Cold Case* (*Dowody zbrodni*) (2003-2010) jako połączenie cech filmu historycznego, kryminalnego oraz politycznego. Zastosowane przez twórców zabiegi, takie jak: specyficzne operowanie światłem, dźwiękiem oraz charakteryzacją, jak również zmytyzowanie przedstawianego świata (na poziomie symboliki czy konstrukcji głównej bohaterki), sprawiają że w serialu rekonstruowana jest nie tylko pamięć osobista postaci (śledztwo prowadzone jest przede wszystkim w oparciu o zeznania świadków) czy pamięć o historii materialnej narodu (pieczołowite odwzorowanie realiów danej epoki), lecz przede wszystkim pamięć o tym, jaki powinien być sprawiedliwy porządek społeczny.

### **Słowa kluczowe:**

serial, film historyczny, kryminał, film polityczny, *Cold Case*

Nadawany w amerykańskiej stacji CBS w latach 2003-2010 serial *Cold Case* (*Dowody zbrodni*) zrealizowany został przez Jerry Bruckheimer Television, Warner Bros. Television oraz CBS Productions. Twórcą serialu, a także jednym z jego producentów wykonawczych, jest Meredith Stiehm; w roli głównej wystąpiła Kathryn Morris. *Cold Case* liczy ogółem 156 odcinków (po 45 minut), za które odpowiadało w sumie 46 reżyserów (w tym, za 4 odcinki, Agnieszka Holland) i 46 scenarzystów (IMDb).

Jest to tzw. kryminalny serial proceduralny, z czym wiąże się oczywista formularność części wykorzystanych w nim motywów. Co charakterystyczne dla tego typu seriali, w centrum zdarzeń znajduje się skupiona wokół wyrazistej, ekscentrycznej bohaterki ekipa śledczych, rozwiązująca z wykorzystaniem udratyzowanych, a jednocześnie zbanalizowanych technik

policyjnych, zagadki kryminalne. Do ekipy wspierającej główną postać (atrakcyjną białą kobietę w średnim wieku) należą osoby w różnym wieku, reprezentujące główne grupy etniczne. Serial wyróżnia zastosowany zabieg narracyjny: akcja poszczególnych odcinków *Cold Case* toczy się częściowo w teraźniejszości, a częściowo w przeszłości – oddalonej o miesiące, kilka czy nawet kilkadziesiąt lat (najstarsza sprawa pochodzi z 1919 roku). Morderstwa zostały dokonane kiedyś, sprawiedliwości dla ofiar szuka się tu i teraz. W każdym odcinku rozwiązywana jest (z nielicznymi wyjątkami) jedna, zamknięta sprawa, ukazana według utrwalonego schematu:

- akcja dzieje się na dwóch planach, w przeszłości oraz w teraźniejszości (część akcji toczy się w czasie odpowiadającym pierwotnej emisji serialu), mówiąc umownie: „wtedy” i „teraz” (albo „teraz” i „wtedy”, ponieważ oba plany nieustannie się przeplatają);
- „wtedy” dokonane zostaje morderstwo;
- „teraz” ktoś (członek rodziny, przyjaciel, funkcjonariusz, czy nawet przypadkowa osoba) wraca do tej sprawy (albo pojawiają się nowe dowody); po czym następują
  - a) przesłuchania świadków (winnym okazuje się zazwyczaj jeden z pierwszych lub pierwszy);
  - b) konfrontacja z winnym;
  - c) rekonstrukcja zbrodni;
  - d) zamknięcie.

Przeszłość i teraźniejszość wyróżnione są przede wszystkim środkami wizualnymi. Teraźniejszość utrzymana jest w tonacji chłodnego błękitu i szarości, przeszłość natomiast okazuje się być kolorowa (czasami wręcz bajecznie). Ukazywanie przeszłości może też imitować techniki filmowe dostępne w przedstawianym czasie, jak np. w odcinku *Libertyville* (s6e19<sup>5</sup>), osadzonym w roku 1958, gdzie część ujęć jest czarno-biała (IMDb podaje jako ciekawostkę, że część scen z przeszłości kręcono na starego typu taśmach filmowych). Przejścia między „wtedy” i „teraz” akcentuje też muzyka; diegetyczna czy ilustracyjna, pochodząca z roku, w którym osadzona jest akcja (z kilkoma odstępstwami, gdy utwory są związane z określonym wykonawcą

---

<sup>5</sup>W tekście artykułu autorka przyjęła następujące oznaczenie odcinków: s – sezon, e – epizod/odcinek, np. „s6e19” oznacza 19. odcinek 6. sezonu serialu.

czy stylem, niezależnie od daty ukazania się na rynku). Przykładowo, rok 1988 w odcinku s3e1 pt. *Family* ilustrują m. in. utwory *Always On My Mind* Pet Shop Boys i *Never Let Me Down Again* Depeche Mode, natomiast odcinek s1e15 pt. *Disco Inferno* z roku 1978 – *Dancing Queen* Abby i *I Will Survive* Glorii Gaynor.

Jak konstruowana jest przeszłość? To przede wszystkim świat zaklęty w potraktowanych metonimicznie reliktach kultury materialnej. Na początku każdego odcinka pojawia się zawsze ujęcie ze zbliżeniem na element, wyraźnie charakteryzujący określoną epokę czy też pewne konkretne problemy danej epoki. I tak np. w odcinku pt. *Factory Girls* (s2e2) w początkowych scenach w fabryce sprzętu lotniczego widać słynny plakat *We Can Do It!*; w odcinku *Volunteers* (s1e16) – zawieszkę z tzw. pacyfką, spoczywającą na odnalezionych na budowie zmumifikowanych szczątkach ludzkich.

Ważnym symbolem (utrwalanym zresztą niejednokrotnie w materiałach promocyjnych, np. plakatach) jest policyjne archiwum. W otwierających odcinek scenach widzimy jak akta sprawy odkładane są – dosłownie – na półkę. Wracają tam pod koniec odcinka, z odpowiednio zmienioną adnotacją. Sprawa jest rozwiązana.

Pierwsze minuty filmu przebiegają według wzoru, który zilustrować można na przykładzie odcinka *Glued* (s1e12). *Glued*, tak jak i inne odcinki, rozpoczyna ukazanie nie tyle ostatnich, ile przedostatnich chwil życia ofiary, czynności zwyczajnych, a nawet banalnych. Po elipsie, około 01:30 minuty filmu ujęcie ciała (ilustrowane charakterystycznym motywem muzycznym), przechodzi w ujęcie (ok. 01:37 minuty) pudła z dokumentacją (na pudle widnieje data i nazwisko zmarłego). Kolejne minuty to dotyczące tej sprawy wspomnienia przełożonego głównej bohaterki. Około 03:20 minuty otrzymujemy wyjaśnienie przyczyny wznowienia śledztwa, kilka sekund później rozpoczyna się czołówka filmu. Ostatnie sceny odcinka, tak w *Glued*, jak i pozostałych, to werystyczne przedstawienie przebiegu zbrodni i, ostatecznie, scena aresztowania sprawcy.

Dla *Cold Case* charakterystyczne jest przenikanie się planów/rzeczywistości. Technicznie efekt ten osiągnięto odpowiednio dobierając scenografię i rekwizyty (jak również operując wspomnianym już wyżej światłem i dźwiękiem), ale przede wszystkim modyfikując wygląd aktorów za pomocą charaktery-

zacji (ewentualnie dobierając ich w pary<sup>6</sup>) tak, aby stworzyć iluzję ciągłości postaci funkcjonujących w przeszłości i w teraźniejszości. Bohater żyjący „teraz” może być przy tym zestawiony z bohaterem z czasów „wtedy” w odmiennym ujęciu (scena z „teraz” następuje np. po wyraźnie oddzielonej scenie z „wtedy”), lecz wykorzystywane są też sceny z charakterystycznym efektem przenikania. Swoisty przebłysk historii, zlewanie się w jedno przeszłości i teraźniejszości pojawia się np. w odcinku s1e16 pt. *Volunteers*: w scenie z roku 2004, gdy jedna z bohaterek rozmawia z policjantką, przez kilka sekund widzimy (w tej samej scenerii i z identycznym ustawieniem ciała) na jej miejscu młodą dziewczynę, jaką była w roku 1969.

Główna bohaterka nazywa się Lilly Rush – są to antroponimy, trzeba to zauważyć, znaczące (*Lilly* jak ‘lilia, czystość, niepokalanie’, także ‘wdzięk’, urok; *Rush* czyli ‘pośpiech, stan niepokoju, poddenerwowania, obawy czy się na coś lub przed czymś zdąży’). Mitograficzne ambicje twórców serialu są tu ukazane w sposób jawny<sup>7</sup>. Lilly żyje samotnie, oddana całkowicie swojemu powołaniu. Gdy późnym wieczorem (właściwie nocą) kończy pracę, w jej zaniedbanym mieszkaniu czekają na nią tylko koty<sup>8</sup>. W pracy dogaduje się z partnerami, potrafi doskonale rozmawiać z przesłuchiwanymi czy rodzinami ofiar, ale nie jest w stanie stworzyć stałego, dobrze funkcjonującego, intymnego związku.

Postać nakreślona grubą kreską nie pozostawia miejsca na domysły. Rozumiemy, że Lilly to westalka, prowadząca „poświęcone” życie. Poszukuje sprawiedliwości, prowadząc wyścig z czasem, aby poznać i ogłosić prawdę, zanim ślady zbrodni ulegną ostatecznemu zatarciu. To także zostaje wyrażone wprost. W pilotowym odcinku serialu Lilly rozmawia z Toddem Whitleyem, osobnikiem, który przedstawia sobą zło i zepsucie (*Todd* – z niemieckiego *Tod* czyli ‘śmierć’ – to zresztą kolejne imię znaczące):

---

<sup>6</sup> Przykład z odcinka s1e16 pt. *Volunteers* – postać młodego Adama Clarke’a z roku 1969 grana jest przez Rileya Schmidta; Clarke z roku 2004 grany jest przez Chrisa Sarandona

<sup>7</sup> Symbolika serialu wyraża się także w doborze lokalizacji. *Cold Case* umiejscowiony jest w Filadelfii, mieście braterskiej miłości.

<sup>8</sup> Co nieprzypadkowe, oba te domowe stworzenia są ułomne (kot nie ma nogi, a kotka oka).

Todd Whitley: Jaki jest sens tego wszystkiego, po tylu latach?

Lilly Rush: Ludzie nie powinni popadać w zapomnienie. Ludzie są ważni.

Todd Whitley: Jesteś krzyżowcem.

Lilly Rush: Na to wygląda.

Todd, jako przestępca, jest oczywistym przeciwieństwem Lilly-policjantki. Podczas gdy Lilly dąży do odkrycia prawdy o przeszłości, Todd chce zatrzeć ślady swojej zbrodni. Jako godny przeciwnik głównej bohaterki jest także butny, zarozumiały i pogardliwy, ale równocześnie inteligentny i spostrzegawczy. Nieprzypadkowo w jego usta włożono etykietujące Lilly Rush określenie „krzyżowiec”. Lilly Rush, prezentując główne założenia (*elevator pitch*) serialu, prowadzi krucjatę przeciwko zapomnieniu, z wszelkimi tego konsekwencjami.

*Cold Case* wpisuje się w tradycję wyobrażeń zmytyzowanych, jak określa je Alicja Kisielewska (2004: 206), odwołująca się do Leszka Kołakowskiego i jego koncepcji „potrzeby mitu” (2004: 205). Przywoływany także przez Kisielewską Roland Barthes mówi, że „mitologia jest zgodą na świat nie taki, jaki jest, ale na taki, jaki chce się stworzyć” (2004: 206). Ten zmytyzowany świat Lilly Rush jest rzeczywistością, w której zbrodnia zostaje ukarana, o zmarłych się pamięta, błędy historii są korygowane, a społeczeństwo budowane wysiłkiem przeszłych pokoleń przynajmniej stara się być lepsze.

„W klasycznym kryminale”, pisze Mariola Jankun-Dopart, „punktem docelowym akcji jest demaskacja przestępcy i ukaranie go w sposób zgodny z obowiązującym prawem”<sup>9</sup> (1998: 98). To zadanie zyskuje w *Cold Case* walor zmytyzowany, czego wyrazem są końcowe sceny każdego odcinka. Przyjęcie wybranej konwencji pozwala na ukazanie procesu przywracania zachwianej równowagi: obecna wśród żywych ofiara, wmieszana w tłum obserwatorów, z ulgą obserwuje akt aresztowania sprawcy. Choć to raczej wyobrażenie Lilly, a nie sugestia występowania sił

---

<sup>9</sup> W innym miejscu Jankun-Dopart (1998: 180) twierdzi, że „druga połowa XX wieku odrzuciła twórczość w jakikolwiek sposób moralistyczną, nie tylko pokazującą istnienie społecznego i moralnego ładu, ale tęskniącą za ładem oraz jakąś (choćby przewrotną i pesymistyczną) zasadą rządzącą rzeczywistością”, a klasyczny film kryminalny w zasadzie już nie istnieje. Wspomnieć należy, iż w świetle prezentowanych w niniejszym tekście rozważań to radykalne stwierdzenie wydaje się być nie do końca trafne.

nadprzyrodzonych, scena z uśmiechającym się, dziękującym za pomoc i pogodzonym ze światem duchem ofiary przywołuje koncepcję odsyłania w zaświaty niespokojnych dusz.

Lilly Rush realizuje wzorzec filmowego bohatera powtarzalnego, wpasowanego, zgodnie z określeniem Grażyny Stachówny (2004), w system powtórzeń bohaterów. Jako charyzmatyczna policjantka tropiąca nieuchwytnych (pozornie) przestępców wpasowuje się w powtarzalny schemat fabularny (Stachówna 2004: 129) kryminalnego serialu proceduralnego. W odniesieniu do systemu powtórzeń bohaterów (Stachówna 2004: 129-133) można powiedzieć, iż jest stosunkowo niezmienna i przewidywalna, przypomina już znanych bohaterów tego typu (innych samotnych detektywów). Reprezentuje mitycznego herosa, którego zadaniem jest przywrócenie ładu, widzowie mogą się z nią więc identyfikować, jest niezniszczalna, ma swoje maneryzmy, a przede wszystkim – co wynika z konstrukcji serialu – stałe metody działania. Lilly Rush spełnia „więc marzenia widzów różnej płci i wieku o ludziach-herosach, jakich w rzeczywistości nie ma, ale widzowie bardzo by chcieli, aby oni jednak istnieli” (Stachówna 2004: 132). Bohaterka „wyraźnie góruje nad otoczeniem” (Stachówna 2004: 134), choć co charakterystyczne, cechą wyróżniającą Lilly jest przede wszystkim jej niezłomność i dążenie do sprawiedliwości (a nie wyjątkowa siła czy uroda). W tym sensie zbliża się do bohatera charyzmatycznego, jaki jest np. hrabia Monte Christo:

Bohater charyzmatyczny wywodzi swój rodowód z literatury romantycznej – dysponuje siłą, władzą, głęboką motywacją, działa w poczuciu pełnionej misji, mści i naprawia krzywdy społeczne, zapewnia sprawiedliwość, nigdy nie rezygnuje, nie cofa się przed żadnym niebezpieczeństwem, bierze na siebie odpowiedzialność. Staje się prawdziwym nadczołowiekiem – nadczołowiekiem kultury popularnej (Stachówna 2004: 136).

Zgodnie z typologią przywoływanego przez Stachównę (2004: 137) Antonio Gramsciego, Lilly Rush okazuje się nadczołowiekiem ludowym, reprezentującym interesy ludzi słabych. Jak można zauważyć, zostaje to dodatkowo wzmocnione przez fakt, że nie jest – jak typowy bohater charyzmatyczny – mężczyzną.

Marnie Hughes-Warrington (2007: 10, tłum. A.M.) wskazuje, że „jedną z funkcji najczęściej łączonych z filmami historycznymi jest ustanawianie, potwierdzanie lub też kwestiono-



wanie tożsamości narodowej”. „Historyczność” filmu realizuje się na dwa sposoby (Hughes-Warrington 2007: 10): po pierwsze jako diegetyczne przedstawienie zdarzeń, przez które odbiorcy poznają wiedzę o prezentowanej przeszłości, a po drugie, stanowiąc dla nich źródło zrozumienia własnej przeszłości.

W *Cold Case* rekonstruowana jest nie tylko pamięć osobista postaci (śledztwo prowadzone jest przede wszystkim na podstawie zeznań świadków) czy pamięć o historii materialnej narodu (pieczołowite odwzorowanie realiów danej epoki), lecz przede wszystkim pamięć o tym, jaki powinien być sprawiedliwy porządek społeczny. Wiele odcinków osnutych jest wokół problematyki rasowej, prześladowań mniejszości seksualnych, przemocy domowej, przemocy wobec dzieci, chorób psychicznych, problemu wykluczenia osób z niepełnosprawnościami, bankructwa, uzależnień itp. Dwa ostatnie są tu konstruowane jako (w dużej mierze) niezawinione przez ludzi nimi dotkniętych. Pokazany w serialu świat jest rzeczywistością, w której niezmiernie łatwo można stracić dorobek całego życia, nawet jeśli nie ma w tym osobistej winy, a od dna odbić się – bardzo trudno (podobnie ukazane, jako splot wielu zdarzeń, wydają się być w *Cold Case* uzależnienia).

Posługując się terminologią Roberta Rosenstone'a (2006: 15), można przypisać *Cold Case* do kategorii historycznych dramatów filmowych (*dramatic feature films*), przez autora sytuowanych w tradycji zapoczątkowanej przez *Narodziny narodu* Davida Griffitha<sup>10</sup>. Podstawową cechą tego rodzaju filmów jest skupienie uwagi na jednostkach (o pierwowzorze historycznym lub fikcyjnych, najczęściej należących do obu tych kategorii), wrzuconych, jak określa to Rosenstone, w wir istotnych wydarzeń lub procesów dziejowych :

Ich oczyma i poprzez ich życie, przygody i miłości, widzimy strajki, najazdy, rewolucje, potyczki prawne, dyktatury, konflikty etniczne, eksperymenty naukowe, holocausty. Ale nie tylko widzimy – także odczuwamy. Wykorzystując obraz, muzykę i efekty dźwiękowe na równi ze słowem mówionym (oraz wykrzykiwanym, wyszeptywanym, nuconym i spieszczanym), film dramatyczny celuje bezpośrednio w emocje. Nie tylko dostarcza obrazu przeszłości, wymaga także abyśmy

---

<sup>10</sup> Pozostałymi kategoriami będą tu film dokumentalny oraz tzw. *opposition or innovative historical film* (film historyczny sprzeciwu/innowacyjny).

poczuł się poruszeni przez ten obraz – a dokładniej, przez losy postaci zamieszanych w sytuacje historyczne, jakie przedstawia. Portretując świat w czasie teraźniejszym, film zanurza cię w środek historii, z zamiarem zniwelowania dystansu pomiędzy tobą a przeszłością oraz zatarcia (przynajmniej podczas seansu) twojej zdolności do przemyśleń, co oglądasz. Film chce więcej niż tylko nauczyć, że historia bywa bolesna; chce abyś ty sam, widzu, odczuł ból (oraz rozkosz) historii (Rosenstone 2006: 15-16, tłum. A.M.).

Za pomocą dostępnych filmowi środków (obrazu i dźwięku), dramat historyczny wzbudza silne emocje i pozwala odbiorcom wejść w rolę świadków wydarzeń, które jednocześnie mogą „przeżywać” (Rosenstone 2006: 16).

Tego typu produkcje można spotkać w tradycji głównonurtowego kina o Hollywoodzkiej proweniencji. Jako formularne produkty kulturowe, charakteryzują się pewnym stałym pakietem cech – Rosenstone (2006: 47) wymienia ich sześć. Czy (i jak) *Cold Case* wpasowuje się w każdą z nich? Przede wszystkim, film historyczny jest zamkniętą opowieścią (posiadającą początek, rozwinięcie i zakończenie), zwieńczoną morałem i podnoszącą na duchu (Rosenstone 2006: 47). Nawet jeśli tematyka filmu jest wyjątkowo drastyczna (jak np. Holocaust) a bohaterowie giną, wiemy, że ich śmierć nie idzie na marne, świat ostatecznie staje się lepszy (Rosenstone 2006: 47). Tak właśnie dzieje się w *Cold Case*, serialu w oczywisty sposób skupionym na przemoc i śmierci. W wymiarze konkretnych zbrodni – ofiara zginęła, przez lata triumfuje zło (sprawca pozostaje bez kary), następnie jednak zło zostaje wykryte<sup>11</sup>, duch ofiary może znaleźć ukojenie, sprawa jest zamknięta. W wymiarze ogólnospołecznym – potwierdzony zostaje słuszny (z obecnej perspektywy) porządek rzeczy (np. ukarana czy przynajmniej obnażona zbrodnia na tle rasowym).

Drugą cechą głównonurtowego filmu historycznego jest skupienie uwagi na jednostkach, którymi są albo wielkie, „pomnikowe” osobowości, albo odwrotnie, ludzie przeciętni, zwy-

---

<sup>11</sup> Co charakterystyczne, sprawca lub sprawcy zostają wskazani i aresztowani, wiemy także o możliwym wymiarze kary, ale sam proces nie zostaje ukazany, pozostaje całkowicie poza planem. Najważniejsze jest przywrócenie równowagi – skoro system działa tak jak powinien, możemy domniemywać, że odpowiednio sprawiedliwa kara dla sprawcy jest nieunikniona.

czajni (a mimo to zdolni do wielkich czynów), np. prześladowani i dyskryminowani (Rosenstone 2006: 47).

Kolejną cechą jest swoista pewność siebie w ukazywaniu historii oraz wiara w brak alternatyw, jednoznaczność przedstawianych sytuacji (Rosenstone 2006: 47). Jak twierdzi jedna z bohaterek odcinka *Factory Girls*: „You get old, you start forgetting things, you don't start making them up” – „Starzejesz się, zaczynasz zapominać, ale nie zmyślać”. Serial przenika wiara w nieomylną ludzką pamięć, większość zagadek rozwiązywanych jest nie przez badania śladów materialnych, lecz wskutek wnikliwych i umiejętnych przesłuchań świadków (czy też, jak np. w odcinku s1e13 pt. *The Letter*, lektury zapisków zmarłych).

Czwartą cechą stanowi personalizacja (Rosenstone 2006: 47), udramatyzowanie i nasycenie historii emocjami. Środki wyrazu artystycznego, dostępne w filmie, służą stworzeniu iluzji doświadczania wydarzeń (Rosenstone 2006: 47). Piąta cecha to zorientowanie na drobiazgowo odtworzenie rzeczywistości materialnej (kostiumy, rekwizyty, sceneria), która nie jest jedynie dodatkiem, ozdobnikiem, ale raczej podstawową determinantą świata przedstawianych ludzi (Rosenstone 2006: 47). Ostatnią, szóstą cechą, będzie ukazywanie historii jako spójnego procesu, w którym łączą się różne tożsamości czy przesłanki polityczne i społeczne (Rosenstone 2006: 48). Według badacza, w badaniach historycznych zagadnienia takie jak rasa czy klasa społeczna rozważane są oddzielnie, natomiast w filmie są ze sobą splecione (Rosenstone 2006: 48).

Pisząc o filmie kryminalnym, Mariola Jankun-Dopart przywołuje literaturoznawcze badania Stanko Lasica, za cechę charakterystyczną filmu kryminalnego uznając występowanie narracji linearno-powrotnej:

wszystkie elementy struktury prowadzą [w tym przypadku] w przyszłość – ku odkryciu zagadki, ku sprawiedliwości i karze. Jednocześnie prowadzą one w przeszłość [...]. Koniec staje się początkiem i *vice versa* (Jankun-Dopart 1998: 100).

Ten schemat *Cold Case* realizuje, jak wspomniano wyżej, bardziej niż dosłownie: ostatnie minuty filmu pokazują to, co następuje po cięciu w sekwencji początkowej. Przebieg zbrodni, znany jedynie sprawcy i ofierze, jest na końcu każdego odcinka ukazany w nieubłaganej, bo nieuniknionej, kompletnej całości. W *Cold*

*Case* zapętlenie w osobistej historii jest dodatkowo uwikłaniem w Historię – nie tylko w wymiarze jednostkowym, rozumianą jako przebieg zdarzeń, ale także pojmowaną jako wielka narracja narodu amerykańskiego.

Reprezentując niewątpliwie cechy filmu historycznego, *Cold Case* może być także rozpatrywany jako serial polityczny, tak jak stwierdził Kamil Minkner:

kluczowym obecnie bastionem dla polityki stała się szeroko rozumiana sfera symboliczna (np. kultura popularna, media, dyskursy ideologiczne), a rozmaite medialne i popkulturowe przekazańniki, takie jak kino, okazują się jednym z frontów zmagania ideologicznych, a zarazem wartościowym sposobem wglądu w te mechanizmy (Minkner 2012: 30-31).

Fakt, że jest to serial, produkowany dla masowego widza na zlecenie komercyjnej stacji telewizyjnej, nie powinien przesłonić potencjalnej politycznej wymowy *Cold Case*, zgodnie z przytaczanymi przez Minknera słowami Jerzego Płazewskiego (2012: 46), który:

podkreśla (...), że z obszaru kina politycznego nie można rugować filmów wyłącznie ze względu na „niepoważny gatunek”, „stempel wielkiej wytwórni” czy „ogromne powodzenie kasowe”. Kluczowe okazuje się zgłębianie mechanizmów politycznych, połączone ze świadomością i intencją twórczą (Minkner 2012: 46).

Filmy „programowo polityczne”, jak pisze Minkner (2012: 66), zazwyczaj „oddzielają politykę od polityczności, zaciemniając najczęściej istotę sprzeczności interesów w obrębie struktury społecznej”. „Jednostka czy grupy składające się z jednostek stają się w tych filmach polityczne”, tłumaczy badacz, „bo »dotknęły« polityki, bo zaangażowały się w jakąś działalność polityczną i zostały politycznie naznaczone przez sytuację” (Minkner 2012: 66). Tego typu ograniczanie polityczności do sytuacji szczególnych i oddzielanie tego, co już polityczne, od pozostałych, w domyśle neutralnych sfer życia, jest jednak sprzeczne ze stanem faktycznym (relacje wewnątrzspołeczne naznaczone są mniej lub bardziej uzewnętrznionymi konfliktami o charakterze politycznym) (Minkner 2012: 66). Polityzacja życia, rozumiana jako

przede wszystkim proces artykułowania rozmaitych wartości, postaw, celów, interesów społecznych itd. w przestrzeni publicznej w warunkach konfliktowych, a więc w sytuacji konkurujących ze sobą wizji rzeczywistości społecznej, kulturowej, ekonomicznej itd. (...) zarazem sposób na zaistnienie w tej przestrzeni rozmaitych podmiotów (Minkner 2012: 30).

oznacza, iż także życie prywatne jest polityczne. Minkner (2012: 66) zwraca jednak uwagę, że „stosunkowo niewiele jest dzieł programowo politycznych”, które się do tej kwestii potrafią odnieść.

Powyższe spostrzeżenia prowadzą w odniesieniu do *Cold Case* do interesujących wniosków. Jako serial, *Cold Case* realizuje różne scenariusze, wśród nich takie, które traktują o „naznaczeniu polityką”, jak i te, w których ukazana jest przede wszystkim polityzacja życia społecznego. Można powiedzieć, że to drugie podejście – jak zauważył zacytowany wyżej Minkner, stosunkowo rzadkie – przeważa w analizowanym serialu. Przykładem fabuł luźno osnutych wokół „naznaczenia polityką” będzie np. odcinek s1e19 pt. *Late Returns*, w którym ginie młoda kobieta wspierająca kampanię wyborczą Demokratów (choć i w tym przypadku zbrodnia ma podłoże raczej ogólnoludzkie niż specyficznie polityczne). Częściej jednak mamy do czynienia z przeciętnymi, szarymi bohaterami, którzy mimo swojej absolutnej typowości i przeciętności doświadczają konfliktów ideologicznych czy politycznych. Zdarzają się także odcinki, w których pojawiają się obie te strategie, co z kolei przywodzi na myśl stosowany w filmie historycznym zabieg kompresji/kondensacji, w którym kilka postaci czy zjawisk zostaje połączonych w jedną (Rosenstone 2006: 39). Przykładem takiej kompresji będzie wspomniany wyżej odcinek *Volunteers*: występują w nim zarówno aktywiści polityczni (np. członek Czarnych Panter czy potajemnie kolaborujący z FBI przywódca komuny hippisów), jak i „ludzie z ulicy”, na których życie prywatne mają wpływ rozmaite wizje rzeczywistości społecznej. Są to np. młode dziewczyny, które w sytuacji zakazu legalnej aborcji, niechciane ciążę mogą przerwać jedynie (z różnym skutkiem) w podziemiu aborcyjnym.

Polityczność serialu wyraża się przede wszystkim w pewnej, dodać należy – konsekwentnej – polemice z tradycyjnym pojmowaniem zbrodni jako działania pojedynczej osoby lub

osób. Taki sposób postrzegania zbrodni jest daleki od „naturalnego” czy „obiektywnego” kodeksu moralnego, i stanowi konstrukt tworzony przez grupy interesów oraz władzę i podlegający modyfikacjom wraz ze zmianami w strukturze społecznej i przyjmowanym w danym społeczeństwie systemie wartości (Britton 2011: 7). Obecnie panujące (w społeczeństwach Zachodu) systemy prawne sprzyjają cedowaniu pełnej odpowiedzialności na jednostki, przy jednoczesnym marginalizowaniu wpływu społeczeństwa czy też odpowiedzialności struktur takich jak np. korporacje (Britton 2011). W powieści kryminalnej dodatkowo wchodzimy w świat zbrodni bezpiecznie (jako obserwatorzy) oraz zwolnieni z odpowiedzialności; to ostatnie założenie zostaje jednak współcześnie zakwestionowane (James 2009: 6), czego analizowany serial jest przykładem.

W *Cold Case* ostatecznie odpowiedzialni za popełnione zbrodnie są sprawcy, ale silny nacisk położony jest także na ukazanie rozmaitych uwarunkowań, wpływów, kontekstu postępowania. „Aby doszło do stosowania przemocy, prawie zawsze musi wystąpić stosunek władzy między stronami konfliktu, niezależnie, o jakim wymiarze władzy czy dominacji mówimy” (Małyszko 2013: sekcja „Fenomen przemocy”, akapit 4). Charakter zbrodni i *modus operandi* jej sprawców są niejako wygenerowane przez tło historyczne – w odcinku *Factory Girls* ofiarą jest młoda kobieta, która pracuje w fabryce zbrojeniowej. Po zakończeniu wojny nie chce wrócić do roli *housewife*, sfrustrowany mąż spycha ją z fabrycznego podestu w trakcie gwałtownej kłótni. Można takie rozwiązanie potraktować jako rodzaj „samograj”, efekt „automatycznego generatora fabuł” – w tym układzie scenariusze powstają w ten sposób, iż bierzemy jakiś typowy dla danego okresu konflikt społeczny i z nim wiążemy pomysł na zbrodnię. Na korzyść *Cold Case* świadczy jednak nieco głębsze wejście w problematykę społeczną, niż wspomniany schemat mógłby sugerować. Decyzje bohaterów nie są podejmowane w izolacji. Sprawca działa, mniej lub bardziej świadomie, tak, jak to ma faktycznie miejsce w przypadku większości zbrodni, najczęściej bez uprzedniego planowania (por. Evans 2009: 152). W omawianym przypadku śmierć młodej żony nie została zaplanowana, jest skutkiem impulsu, właściwie wypadkiem. Sprawca działa w taki a nie inny sposób, ponieważ – co zostaje podkreślone – jest produktem swoich czasów. Między sprawcą

a ofiarą nie ma tak wielkiej różnicy, jak chciałoby się wierzyć. Motywacja sprawców jest przede wszystkim indywidualna, ale także uwarunkowana społecznie. Serial zbliża się do zapewniania tego, co Eva Erdmann (2011: 19, tłum. A.M.) nazywa „odczytaniem etnograficznym”: „miejsce zbrodni staje się *locus genius* tragedii w wymiarze kulturowym”.

Według P.D. James (2009: 6) w tradycyjnej powieści detektywistycznej (do której możemy się odnieść, mówiąc o serialu kryminalnym) zbrodnia pojmowana jest jako aberracja społeczna, natomiast cnota i porządek jako norma. Wiele seriali kryminalnych koncentruje się na ukazywaniu zbrodni jako zjawiska w ten czy inny sposób wyjątkowego i niecodziennego, np. poprzez przedstawianie zbrodni rzadko spotykanych (zwłaszcza seryjnych morderstw), albo/oraz środowisk w rzeczywistości marginalnych, takich jak multimilionerzy, celebryci, zorganizowany świat przestępczy.

Choć w *Cold Case* przypadki zbrodni nie odbiegają zasadniczo od kanonu oferowanego przez utwory kryminalne (por. Erdmann 2009: 18-19) i nadal dotyczą zbrodni popełnianej jako działanie pojedynczej osoby lub osób (w odróżnieniu od czynów będących efektem działań np. korporacji czy rządów), są jednak bliższe aktualnemu światu. Ofiarami są tu bardzo często kobiety, dzieci, przedstawiciele mniejszości, przede wszystkim – członkowie rodzin czy przyjaciele lub współpracownicy sprawców. Choć zdarzają się także ofiary przypadkowe (zrządzeniem losu wciągnięte w tzw. *freak incidents*), zabójców należy szukać w kręgu bliskich – ludzi, którym zgodnie z tradycyjnym (i mylnym) obrazem zbrodni powinniśmy ufać bezwarunkowo, obawiając się i wystrzegając obcych. W *Cold Case* giną przede wszystkim ludzie niezwiązani ze światem przestępczym (ukazywane bywają także działania gangów, ale odcinki z tego typu fabułą stanowią margines). Sporadycznie sprawcą jest seryjny morderca, podejmujący bizantyjskie w swym wyrafinowaniu kroki, najczęściej jednak zabójca to zwyczajny obywatel czy obywatelka, a *modus operandi* jest banalny, a przy tym zgodny z wiedzą kryminalistyczną: pobicie ze skutkiem śmiertelnym, wypadek (np. zepchnięcie ze schodów/skały), potrącenie samochodem, konsekwencje *blunt force trauma* (tępy uraz) – przy czym bardzo często są to czyny popełniane w afekcie, będące

wynikiem eskalacji sprzeczki, a nawet nieprzewidzianym skutkiem działań w dobrej wierze.

W *Cold Case* zbrodnia nadal pozostaje aberracją – wszak Lilly Rush spieszy się, aby ją odkryć, a przez to usunąć i przywrócić odpowiedni ład – ale to aberracja wynikająca z określonego porządku społecznego. Chociaż każdy odcinek poprzedza stosowny *disclaimer*: „The following story is fictional and does not depict any actual person or event”, to pomijając już fakt odniesień do rzeczywistych osób czy zdarzeń (o czym niżej), serial stara się być diagnozą rzeczywistych problemów społecznych.

Inspiracje do scenariuszy czerpano w przypadku *Cold Case* ze świata aktualnego, ale także z innych filmów (w tym opartych o zdarzenia autentyczne lub też całkowicie fikcyjne) czy np. tekstów literackich. W tym miejscu nie można nie przywołać Jeana Baudrillarda i jego koncepcji symulaków. Przykładem (jednym z wielu) bardzo Baudrillardowskiego przepływu treści jest odcinek s2e6 pod tytułem *The Sleepover*, osadzony częściowo w roku 1990. Oparty jest na rzeczywistej sprawie sadystrycznej zbrodni, popełnionej w roku 1992 przez cztery rówieśnice na nastolatce Shandzie Sharer, ale także nawiązuje do filmu *Heathers* (polski tytuł *Śmiertelne zauroczenie*) z roku 1988. Innym przykładem jest odcinek *Creatures of the Night* (s2e21), osadzony w roku 1977. Odnosi się do *The Rocky Horror Picture Show*, z którego w całości pochodzi wykorzystana w tym odcinku muzyka. Choć pogłębione rozpatrzenie takich zabiegów w sferze symbolicznej, jak również potraktowanie ich jako przejawu kultury remiksu, wykracza już poza ramy tego tekstu, warto zauważyć, iż odwołując się do wspólnoty kulturowej, stanowią one kolejny element mityzujący.

Typowy dla utworu kryminalnego proces, który James (2009: 6, tłum. A.M.) nazywa „wprowadzaniem porządku wśród zamętu i przywracaniem pokoju po niszczycielskiej erupcji morderstwa” służy w serialu *Cold Case* – w sposób charakterystyczny dla filmu historycznego – „odtworzeniu, pod pozorem ukazywania przeszłości, pewnego porządku społecznego” (Sorlin 1980: 80, tłum. A.M.). Nieodwoływalna zbrodnia i tak, pomimo wysiłków Lilly Rush, się dokona; końcowe sceny każdego z filmów pokazują przecież rekonstrukcję pełnej sekwencji zdarzeń, przejście od normalności (względnej) do aberracji, co niesie w sobie zresztą potężną siłę oddziaływania emocjonalnego.



Można jednak, i to się Lilly Rush udaje, zachować pamięć. Historia nie jest jedynie statyczna, zastana, zamknięta. Serial pokazuje odkrywanie historii – proces docierania do prawdy i wiarę w to, że taka prawda w ogóle istnieje. Historia jest jednocześnie teraźniejszością, nic nie pozostaje bez konsekwencji. Gdy konsekwencją układu społecznego jest zbrodnia, za to także ponosimy, w pewnym sensie, odpowiedzialność.

### **Bibliografia:**

- Britton Dana M., 2011, *The Gender of Crime*, Lanham.
- Erdmann Eva, 2009, *Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century*, w: *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, red. Marieke Krajenbrink, Amsterdam, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-76545> [dostęp: 15.07.2014].
- Evans Mary, 2009, *The Imagination of Evil. Detective Fiction and the Modern World*, London.
- Hughes-Warrington Marnie, 2007, *History Goes to the Movies. Studying History on Film*, London.
- IMDb, hasło „Cold Case”, [http://www.imdb.com/title/tt0368479/?ref=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0368479/?ref=ttfc_fc_tt) [dostęp: 15.07.2014].
- James P. D., 2009, *Talking About Detective Fiction*, New York.
- Jankun-Dopart Mariola, 1998, *Film kryminalny*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. Krzysztof Loska, Kraków, s. 97-112.
- Kisielewska Alicja, 2004, *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielewska, Kraków, s. 205-221.
- Małyszko Anna, 2013, *Bestie i ofiary. Przemoc wobec kobiet w filmie współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Ebook.
- Minkner Kamil, 2012, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa.
- Rosenstone Robert A., 2006, *History on Film/Film on History*, Harlow.
- Sorlin Pierre, 1980, *The Film in History*, Oxford.
- Stachówna Grażyna, 2004, *Zorro wiecznie żywy. O filmowych bohaterach powtarzalnych*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielewska, Kraków, s. 123-141.

**Aleksandra Musiał**  
Uniwersytet Śląski

## ***Kompania braci*** **a amerykański mit o dobrej wojnie**

### **Abstrakt:**

*Kompania braci* (HBO/BBC, 2001) pod wieloma względami wpisuje się w tradycyjny dyskurs amerykańskiej pamięci o II wojnie światowej, podbudowując tym samym znane i „ukochane” tropy właściwe dla zwyczajowych przedstawień konfliktu. Z drugiej strony, serial wprowadza nowe wątki – jeśli nie narracyjne, to niewątpliwie dyskursywne – które czynią zeń widowisko do pewnego przynajmniej stopnia nowatorskie. W artykule podjęto się swoistej dekonstrukcji wizerunku wojny, żołnierza oraz jego doświadczeń, ujętych w *Kompanii braci*, by umiejscowić serial ten – również na zasadzie porównania z innymi filmowymi i serialowymi przedstawieniami – na mapie amerykańskiej pamięci, historiografii i popkultury w odniesieniu do II wojny światowej. Przy okazji, temat ten daje również możliwość zwrócenia uwagi na rolę formatu w kreowaniu obrazu wojny.

### **Słowa kluczowe:**

serial, *Kompania braci*, mit II wojny światowej, wizerunek USA

Przed próbą nakreślenia powiązań między konkretnym mitem a jego przejawem w formie tekstu kultury, jakim jest serial telewizyjny, warto wyjaśnić, jak w niniejszym tekście owo pojęcie mitu będzie rozumiane. W przypadku każdego konfliktu zbrojnego można mówić o dwóch typach historii. Z jednej strony jest to ciąg wydarzeń, mających miejsce w czasie i przestrzeni, z drugiej – to, jak dana wojna zostaje zapamiętana, jaki ogólny wizerunek oraz poszczególne obrazy pozostawia w pamięci zbiorowej społeczeństwa, którego dotyka, a co za tym idzie, również jej „reputacja”, czyli sposoby myślenia o jej przyczynach i pobudkach do walki, o jej przebiegu i doświadczeniu uczestnictwa w niej, o jej faktycznym i symbolicznym znaczeniu. Tę drugą historię można, przy zachowaniu pewnej ostrożności metodologicznej, utożsamić właśnie z mitem, czyli z opowieścią opartą na

faktach, lecz będącą *de facto* rezultatem postrzegania tychże przez pewien określony, wynikający z raczej niematerialnych i niekoniecznie historycznych przyczyn, pryzmat (Hynes 1992: 98-99).

Problemem immanentnie związanym z tak rozumianym mitem jest to, że – jak pisał Roland Barthes – skutecznie maskuje on swój własny konstrukt oraz korzenie w dyskursie, naturalizując tym samym wersję historii przez siebie propagowaną, a będącą w rzeczywistości zarówno tej historii interpretacją, jak i optyką dyktującą określone odczytania. Co więcej, Barthes dostrzegł w tym procesie dążenie do uproszczenia historii, to jest pozbawienia jej wszelkich niuansów moralnych, niejasności i innych elementów potencjalnie komplikujących klarowny i złudnie intuicyjny obraz zawarty w micie (Barthes 1972: 128-130). W odniesieniu do II wojny światowej, tak na ten temat i z niemałą goryczą pisał Paul Fussell, jej weteran oraz jeden z pierwszych krytyków jej zmitologizowanego obrazu:

Zniszczenia, które [II wojna światowa] wywołała wśród ciał i budynków, samolotów, czołgów i statków, są oczywiste. Mniej oczywiste są szkody, które wyrządziła intelektowi, wnikliwości, szczerości, indywidualności, złożoności, wieloznaczności oraz ironii, nie mówiąc już o prywatności czy inteligencji [ang. *wit*]. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat wojna aliantów została odkażona i zromantyzowana niemalże nie do poznania przez sentymentalistów, pomylnych patriotów, ignorantów i spragnionych krwi (Fussell 1989: IX; por. Wood 2001: 4-5)<sup>12</sup>.

Jeżeli celem mitycznej wizji historii jest symplifikacja, służy ona nie tylko stworzeniu przystępniejszej i łatwiejszej do zrozumienia oraz akceptacji wersji wydarzeń (naświetlonych tak, aby poprzez swoją zgodność z innymi elementami systemu mitycznego potwierdzały uproszczoną opowieść), ale często również wzbudzeniu poczucia zadowolenia wśród odbiorców; mit zaspokaja bowiem potrzebę poprawnej narratyzyacji historii, tj. wpisania jej w przyjęte, głęboko zakorzenione w kulturze ramy, a także odnalezienia siebie wewnątrz takiej opowieści (Torgovnick 2005: 2-3).

---

<sup>12</sup> Wszystkie tłumaczenia z angielskiego w tekście zostały dokonane przez autorkę.

Być może nie powinno zatem dziwić, że jednym z wyjątkowo efektywnych – choć z pewnością nie jedynym, ani nie najbardziej wyrafinowanym – nośnikiem wielkich mitów jest kultura popularna, z definicji nastawiona na masowego odbiorcę, zarówno generująca, jak i odtwarzająca (i przez to utrwalająca) popularne wyobrażenia i stereotypowe modele. Warto zastanowić się, czy serial telewizyjny nie oddziałuje w tej kwestii przynajmniej równie silnie jak film (głównie ze względu na długość, pozwalającą na silniejsze przywiązanie emocjonalne widza; Paris 2007: 8), a możliwe, że jego udział w „mitogenezie”, zwłaszcza w dzisiejszych czasach, opiewanych często jako złoty wiek telewizji, jest nawet większy. To w tym właśnie kontekście należy rozpatrywać związek między *Kompanią braci* a mitem II wojny światowej. Co więcej, rozważenie, w jaki sposób „historyczna opowieść mityczna” znajduje wyraz w serialu telewizyjnym, wraz z wzięciem pod uwagę wszelkich uwarunkowań właściwych dla tej formy narracji, umiejscawia go jako ważny przekaz kulturowy, wnoszący wkład do dyskursu, a przez to także jako przedmiot analizy i badań humanistycznych.

Naturalne jest, że wydarzenie historyczne tak monumentalne jak II wojna światowa „wyprodukuje” mity szczególnie silne, wrosnięte tak w pamięć, jak i kulturę, niezwykle mocno. W społeczeństwie amerykańskim, w którym potencjał mitotwórczy, oddziałujący na wyobrażenia na temat własnego narodu i własnej historii, a także własnego miejsca w historii świata, jest potężny, wydarzenie rozmiarów i rangi II wojny światowej tym łatwiej i trwalej obrasta w mit (Torgovnick 2005: 2). Należy tutaj dodać, iż tak samo jak „wersje” (nie historyczne, ale znaczeniowe i symboliczne właśnie) II wojny światowej, zapisane w pamięciach kulturowych poszczególnych nacji i ludów, różnią się, tak samo wewnątrz jednego narodu pamięć może pomieścić warianty mitu, jego sprzeczne ze sobą rozgałęzienia czy też podrzędne, biegnące równolegle odnogi, niemające na pozór ze sobą wiele wspólnego. Jednakże jeśli chodzi o II wojnę światową funkcjonującą dziś w zbiorowej *psyche* Amerykanów, mówić można w zasadzie o jednym mega- (czy meta-) micie, czyli tzw. Micie Dobrej Wojny (ang. *Good War Myth*). To właśnie tę opowieść, której części składowe zostaną omówione bardziej szczegółowo poniżej, zdaje się powtarzać *Kompania braci*.

Serial ten, zrealizowany przez HBO w 2001 roku, składa się z dziesięciu godzinnych odcinków, dla których podstawą scenariusza była książka o tym samym tytule autorstwa historyka Stephena Ambrose'a. *Kompania braci* była jednym z pierwszych miniseriów historycznych stacji (w poprzednich kilku dekadach poprzedzał go tylko *From the Earth to the Moon* z 1998 r., opowiadający historię misji Apollo w latach 60. i 70. XX wieku) i jednym z kilku opartych na faktach.

Opowieść dotyczy prawdziwej historii kompanii E, Easy Company, pododdziału 101. Dywizji Powietrznodesantowej Armii USA, który wziął udział w inwazji na plażę w Normandii podczas D-Day w czerwcu 1944 roku, a następnie walczył w Holandii i Belgii, by ostatecznie w końcowej fazie wojny, w 1945 r., wejść do Austrii i Niemiec, gdzie żołnierze kompanii E wyzwolili m.in. obóz koncentracyjny w okolicach Landsberga, a także jako pierwsi zdobyli górską posiadłość Hitlera, tzw. Orle Gniazdo.

Producentami serialu są Steven Spielberg oraz Tom Hanks, który zasługuje faktycznie na miano jego twórcy i kreatywnego patrona. *Kompania braci* odniosła umiarkowany sukces w Stanach Zjednoczonych i doczekała się dość dobrego przyjęcia wśród krytyków<sup>13</sup>. Warto podkreślić rozmach produkcji: w 2001 roku *Kompania* była jednym z najambitniejszych projektów telewizyjnych w historii i kosztowała 120 milionów dolarów, sumę robiącą wrażenie nawet i dziś. W obsadzie – ogromnej jak na miniserial – doliczono się ponad pięciuset ról mówionych, natomiast samych spadochroniarzy z kompanii E pojawia się w serii aż pięćdziesięciu (Schatz 2008: 131).

Tak wielka liczba aktorów i statystów wynikała z formatu serialu, o którym należy pokrótce wspomnieć. Za głównego bohatera *Kompanii braci* najczęściej uznaje się Richarda Wintersa

---

<sup>13</sup> Premierowy odcinek obejrzało w USA 10 milionów widzów, drugi – nieco ponad 7, jednakże często podkreślaną okolicznością jeśli chodzi o statystyki oglądalności *Kompanii* jest fakt, iż dwa dni po emisji 1. odcinka miały miejsce ataki na World Trade Center; ostatnia część miniserii miała ponad 5-milionową widownię, zaś średnia dla całego serialu wyniosła 6 milionów widzów na odcinek (Schatz 2008: 126-127; liczby dodatkowo za Wikipedią). Serial otrzymał 20 nominacji do nagród Emmy, wygrywając 7 statuetek; dodatkowo zdobył Złoty Glob jako najlepszy miniserial lub film wyprodukowany dla telewizji oraz kilka innych nagród i wyróżnień. *Kompania* ma obecnie „ocenę” (ang. *rating*) na poziomie 86% na portalu Metacritic (stan na: 10.07.2014, [www.metacritic.com](http://www.metacritic.com)).

(Damian Lewis), jednego z dowódców (najpierw podporucznika, później porucznika, kapitana i wreszcie majora); tak naprawdę jednak, każdy z odcinków, obejmujący historię jednego wydarzenia – operacji czy bitwy – przyjmuje coś na kształt tematu przewodniego, i często inne postacie wysuwają się na pierwszy plan. Przykładowo, 3. odcinek, dotyczący walk w obrębie miasta Carentan, dotyka kwestii tchórzostwa w obliczu walki i opowiedziany jest z perspektywy jednego z szeregowych. Odcinek 6., dziejący się w Bastogne w Ardenach, skupia się całkowicie na doświadczeniu sanitariusza kompanii. Odcinek 7. podejmuje temat dobrego i złego przywództwa, a jego narratorem jest jeden z sierżantów, i tak dalej. Jak postaram się wykazać poniżej, taka formuła i sposób narracji w *Kompanii braci* nie pozostają bez znaczenia dla wersji historii USA i obrazu II wojny, które serial usiłuje przedstawić.

*Kompanię* można rozpatrywać przede wszystkim w dwóch szerszych i niejako powiązanych kontekstach. Po pierwsze, jest to historia amerykańskiego kina wojennego: choć mamy tutaj do czynienia z serialem, należy on jednak do określonego gatunku filmowego, dotyczącego konfliktów zbrojnych i przedstawiającego żołnierzy na polu walki (ang. *combat film*). *Szeregowiec Ryan* (reż. Steven Spielberg, 1998) był dla *Kompanii* najbardziej oczywistą inspiracją (Schatz 2008: 128). W pragmatycznym wymiarze, Ambrose, autor książki o Easy Company, był na planie Spielberga konsultantem historycznym, natomiast Hanks – gwiazda filmu – zainteresował się historią spadochroniarzy właśnie przy okazji kręcenia *Ryana*.

Spotkanie okazało się jeszcze bardziej owocne, kiedy Spielberg, choć pełniący przy *Kompanii* symboliczną rolę producenta wykonawczego (ang. *executive producer*), zaangażował w projekt studio DreamWorks, co wpłynęło znacznie na jakość serialu, chociażby dzięki uruchomionemu w ten sposób finansowaniu. Przy kręceniu *Kompanii* wykorzystano też plany zdjęciowe użyte w *Szeregowcu Ryanie* (Schatz 2008: 126). Co więcej, film Spielberga zajmuje w historii kina o II wojnie światowej szczególne miejsce jako produkcja, która pod koniec lat 90. przyniosła renesans gatunku oraz odrodzenie zainteresowania konfliktem (Basinger 2003: xi-xiii), a *Kompania Braci* wypłynęła właśnie na tej fali.

Ponadto, *Szeregowiec Ryan*, choć nie jest wolny od wad i problemów, stanowi doskonały film wojenny: dzieło Spielberga wykorzystuje wiele toposów i motywów właściwych gatunkowi, lecz wybiera również pewne rozwiązania narracyjne i stylistyczne, które później powielone zostaną w *Kompanii braci*. Jest to kwestia o tyle ważna, że przyglądając się bliżej poetyce – wizualnej i narracyjnej – zastosowanej w serialu, a zapożyczonej z filmu, zaobserwować można sposób, w który, niejako podprogowo komunikują one mit dobrej wojny.

Strategia opowiadania, polegająca na porzuceniu formy opowieści o całym konflikcie i jego historii na rzecz skupienia się na jednym oddziale, a także poprowadzenie narracji z subiektywnej perspektywy „buciora”, czyli przeciętnego żołnierza, nie jest w amerykańskim kanonie wojennym niczym nowym: podobny zabieg pojawia się już w *Szkarłatnym godle odwagi* Stephena Crane’a. Na film i serial ma to wpływ o tyle, że dla autorów książek skupienie narracji na jednostkach (militarnych i podmiotowych) było przede wszystkim zabiegiem służącym do przekazania emocjonalnej i zindywidualizowanej wizji wojny, ukazania w ten sposób jej grozy i ofiar, a także do skalibrowania metanarracyjnej warstwy tekstu tak, aby na przykładzie oddziału móc powiedzieć o wiele więcej, na tematy wybiegające poza sam konflikt, zwłaszcza te dotyczące społeczeństwa (Myers 1988: 4-5).

W przypadku filmu i serialu jest podobnie. Warto dla kontrastu, tak z *Ryanem*, jak i *Kompanią*, przywołać tutaj film *Najdłuższy dzień* (prod. Darryl Zanuck, 1962 r.) z Johnem Wayne’em, gdzie te same wydarzenia – desant aliancki na plażę w Normandii w czerwcu 1944 r. – ukazane są z najróżniejszych perspektyw: Amerykanów, Francuzów, Brytyjczyków i Niemców, żołnierzy piechoty i spadochroniarzy, generałów, oficerów, sierżantów, szeregowych, członków ruchu oporu i cywilów. Efektem jest widowisko o rozmachu epepei, paradokumentalne w sposobie, w jaki swą narracją stara się objąć Operację Overlord (czyli właśnie desant w Normandii) całościowo. W *Najdłuższym dniu* można oczywiście podziwiać bohaterstwo postaci, zwłaszcza podpułkownika Benjamina Vandervoorta, granego przez Johna Wayne’a, ówczesną personifikację amerykańskiego męstwa i heroizmu. Jednakże śledzenie rozwoju postaci oraz dynamiki wewnątrz małej lub stosunkowo małej grupy żołnierzy –

kilkuosobowego oddziału dowodzonego przez kapitana Millera (Tom Hanks) w *Ryaniu* czy kompanii E – pozwala widzowi zaangażować się w ich losy emocjonalnie, utożsamić z ulubionymi postaciami, a przede wszystkim bardziej zrozumieć cenę ich bohaterstwa na polu walki.

Owe zaangażowanie i identyfikację widza wzmacnia stylizacja zarówno filmu, jak i serialu. *Szeregowiec Ryan* zasłynął przede wszystkim z brutalnego realizmu, nawet naturalizmu, scen walk, który do pewnego stopnia powieliła później *Kompania braci*. W *Najdłuższym dniu* pojawia się pamiętna scena, w której spadochron jednego z powietrznodesantowców zaczepia się o element elewacji budynku i żołnierz zwisa bezradnie nad placem, na którym niemieccy snajperzy metodycznie ostrzeływają jego kolegów; kiedy jedna z kul przeszywa jego stopę, rana jest czysta i na przestrzał, a bohater wydaje się niemalże nie zwracać na nią uwagi, roniąc rzewne łzy nad losem padających od niemieckich kul towarzyszy (por. Suid 2002: 625-632; Toplin 2008: 305-306, 312).

Dla kontrastu wystarczy przywołać owiane już legendą pierwsze dwadzieścia minut *Szeregowca Ryana*, pokazujące szczegółowo rzeźnię, jaką były normandzkie plaże, czy co dobitniejsze sceny z *Kompanii braci* (choćby moment w 6. odcinku, w którym sanitariusz Eugene Roe [Shane Taylor], próbując ratować życie ranionego żołnierza, wpycha dłoń w ranę w jamie brzusznej, szukając arterii, przy potwornym akompaniamencie pluskających krwi i wnętrzości). Ów realizm nie pozostaje bez oddźwięku wewnątrz mitu, jeśli tylko uderza wystarczająco mocno. Do *Kompanii* można odnieść to, co napisano na temat *Ryana* – że „przywołał potworne przejścia żołnierzy na plaży, czyniąc ich wysiłek tym bardziej zapadającym w pamięć”, co przyczyniło się do zmiany postrzegania D-Day jako „opisu nieustraszonego i przewagi” na dokonanie okupione ogromną stratą w ludziach, nadludzkim wysiłkiem, straszliwym doświadczeniem, traumą (Evans 2001: 6; zob. także Torgovnick 2005: 28-30; Toplin 2008: 309-310; por. Torgovnick 2005: 39-43; Haggith 2007: 177-191).

Co więcej, *Kompania* okazuje się obrazem o wiele bardziej realistycznym niż *Ryan*, w którym po scenach na plaży narracja wraca na mniej lub bardziej konwencjonalne tory amerykańskiego filmu wojennego (Torgovnick 2005: 31-32). Mało tego,



nawet laika w kwestiach strategii i taktyki uderza idiotyzm niektórych z decyzji kapitana Millera (np. rozkaz ataku na zakamuflowaną pozycję niemiecką, kosztujący życie sanitariusza małego oddziału), które nie mają żadnego sensu z militarnego punktu widzenia i które trudno wyobrazić sobie jako zaistniałe (Suid 2002: 634-635). Dużym atutem *Kompanii* jest to, że nie pozwala sobie ona na podobne odejście od wiarygodności, a nawet fikcyjne motywy historii, takie jak przyjaźń sanitariusza Roe z belgijską pielęgniarzką, są utrzymane w całkowicie realistycznej konwencji.

Warto tutaj jeszcze wspomnieć o nowatorskim zabiegu w *Kompanii braci*, a mianowicie o rozpoczęciu każdego odcinka od krótkich klipów, w których żyjący jeszcze wtedy weterani z kompanii E relacjonują własne doświadczenia dotyczące wydarzeń, o których mowa w danej części serii. Chwył ten przysparza serialowi dodatkowego ładunku emocjonalnego, lecz także dokumentalnego: *Kompania* wydaje się przez to tym wiarygodniejsza, że historie, które opowiada, są na oczach widza niejako weryfikowane przez samych bohaterów i świadków (Schatz 2008: 129-130; Bronfen 2012: 141).

Tak głęboko sięgający realizm nie jest jednak bezproblemowy. Po pierwsze, nie jest on, naturalnie, kalką rzeczywistości, a jednym ze stylów, zaś jego zastosowania są dyktowane różnymi pobudkami autorów i twórców; dodatkowo, jest on oczywistym stylem właściwym dla samomaskującego się mitu, tak jak ten ostatni kamuflującym fakt własnej arbitralności i konstrukcji. Nawet jeśli przy tworzeniu *Kompanii braci* kierowano się pragnieniem zachowania wierności historii, rezultat w postaci przepięknie oddanych realiów i lojalności wobec faktów (lub przynajmniej jak największej wiarygodności) okazuje się sprzyjać przede wszystkim wrażeniu, że wersja II wojny światowej i doświadczenia amerykańskich żołnierzy na europejskim froncie, przedstawione w serialu, są prawdziwe i niekontrowersyjne.

Wrażenie takie jest, oczywiście, złudne. Rozważenie owych ponadnarracyjnych kwestii jest o tyle ważne, że to one właśnie przesądzają o ostatecznym wydźwięku dzieła. Na przykład, *Szeregowca Ryana* próbowano niekiedy przedstawiać jako film antywojenny, głównie za sprawą sposobu, w jaki ukazano tam realia frontu i horror walki. Jednakże nawet najbardziej szczegółowe przedstawienie potworności pola bitwy okazuje się

niewystarczające. Jeanine Basinger, autorka jednego z najważniejszych studiów o filmie wojennym jako gatunku, zauważyła, że obrazy te czerpią z tego samego repertuaru toposów, motywów, scen, anegdot, itd., lecz to właśnie ich dobór, konfiguracja i sposób przedstawienia przesądza o ostatecznej wymowie filmu (Basinger 2003: 14-17; zob. także Torgovnick 2005: 31-32). *Ryan* zawodzi zatem jako obraz antywojenny z powodu „otoczki”, czy ram metanarracyjnych, wewnątrz których brutalność tę umieszczono (por. Torgovnick 2005: 35; Toplin 2008: 308, 310).

Podobnie jest z *Kompanią braci*: serial stosuje optykę, przez pryzmat której II wojna światowa pozostaje Dobrą Wojną Amerykanów. Opowiadając o prawdziwych lub wiarygodnych wydarzeniach, mimo wszystko projektuje określoną – bohaterką, honorową, chwalebłą – interpretację konfliktu, która jest w stanie pomieścić traumatyczne doświadczenia i wpisać je w taki właśnie dyskurs: „patriotyzmu, poświęcenia i odwagi, o których czytamy w książkach jak *Kompania braci*, nie można zanegować poprzez obszerniejszą wiedzę na temat wojny, w której kwitły” (Kirsch 2011; zob. także Toplin 2008: 309). Innymi słowy, wojna jest dla kompanii E piekłem, ale piekło to pozostaje przede wszystkim sceną, na której rozgrywa się dramat amerykańskiego heroizmu. *Kompania* z pewnością nie kopiuje wizji tego konfliktu z filmów pokroju *Najdłuższego dnia*, ani nawet z *Szeregowca Ryana*, lecz jest raczej tej wizji przedłużeniem, kolejnym wytworem na drodze jej ewolucji.

Czym jest mit Dobrej Wojny? Co charakterystyczne dla barthesowskiego mitu, objawia się on dopiero w dekonstrukcji. W przypadku Dobrej Wojny, kilku amerykańskich autorów – literaturoznawców i historyków (co ważne, najczęściej weteranów) – podjęło się jej opisanie oraz krytyki. Paul Fussell, na przykład, którego słowa zostały już przytoczone powyżej, pod koniec lat 80. opublikował książkę *Wartime*, która okazała się przełomem w myśleniu o II wojnie światowej, przynajmniej w niektórych kręgach. W kulturze popularnej hitem okazała się *Kompania braci* Ambrose'a, której publikacja w 1992 r. mniej więcej zbiegła się w czasie z wejściem na rynek tomu Fussella. O ile sukces książki Ambrose'a odnowił nie tylko zainteresowanie II wojną, ale także jej status jako niekwestionowanej Dobrej Wojny, o tyle Fussell starał się wyczerpująco odczarować naj-

ważniejsze jego zdaniem uproszczenia i stereotypy (mity) w pamięci zbiorowej. Ambrose, w dłuższej perspektywie, przyczynił się do powstania *Szeregowca Ryana* oraz serialowej wersji swojego dzieła; Fussell zainauguował dalszą krytykę Dobrej Wojny wśród kilku innych badaczy.

Jeden z nich, poważnie raniony podczas desantu w Normandii, Edward Wood Jr., sporządził listę elementów składających się na drugowojenny mit:

1. Wojna jest dobra.

2. Walka dobra ze złem.

II wojna światowa w amerykańskiej świadomości to przede wszystkim wojna przeciwko Hitlerowi i nazistom, a zatem pozbawiona kontrowersji manichejska walka ze złem. Bez względu na faktyczne powody przystąpienia Stanów do sojuszu aliantów, z perspektywy czasu, Holocaust automatycznie nobilituje przeciwników i zwycięzców Niemiec.

3. *Greatest Generation*, czyli *Największe, najwspanialsze pokolenie*<sup>14</sup>.

II wojna światowa była dobra również dlatego, że po amerykańskiej stronie walczyło pokolenie bohaterów, którzy ochoczo, z głębokiego poczucia obowiązku, poszli na fronty Europy i Pacyfiku, gdzie dali najlepsze świadectwo, np. poprzez honorowe traktowanie jeńców i cywilów.

4. Ameryka wygrała wojnę w pojedynkę.

Wood zauważa, iż wyobrażenie, jakoby Amerykanie sami pokonali Hitlera, staje się coraz bardziej dominujące. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o rewizję historii, a raczej właśnie o przedstawienie tego konfliktu w tekstach kultury, w których coraz częściej zapomina się o innych aliantach: Wielkiej Brytanii czy Francji, o Związku Radzieckim nie wspominając (Wood 2011: 68-69; zob. również Torgovnick 2005: 2-4, 35-37; Wood 2006; Weber 2008; por. Hynes 1992: 103-104, gdzie oddzielenie mitu „wojny

---

<sup>14</sup> Pojęcie to, które weszło do powszechnego użytku, wprowadził autor Tom Brokaw, tytułując tak swoją książkę z 1998 r.; Brokaw napisał o generacji Amerykanów walczących w drugiej wojnie światowej oraz wspierających wysiłek wojenny na froncie domowym, że było to „najwspanialsze pokolenie stworzone kiedykolwiek przez jakiekolwiek społeczeństwo” (Brokaw 2001: XXX).

frontowej” od „wojny cywilnej”, zwłaszcza Holocaustu, stawia kwestię mitycznego myślenia o II wojnie światowej w nieco innym, ciekawym świetle)<sup>15</sup>.

Przejawy wszystkich tych założeń odnaleźć można w *Kompanii braci*. W *Szeregowcu Ryanie* o sojusznikach nie ma mowy, lecz odyseja kapitana Millera i jego ludzi wymusiła przynajmniej na opowieści spotkania z innymi oddziałami (por. Suid 2002: 634; Toplin 2008: 312). W *Kompanii* natomiast, w jednej scenie (w 4. części) przedstawieni są członkowie holenderskiego ruchu oporu, natomiast żołnierze brytyjscy na polu walki pojawiają się tylko w jednym odcinku (5.), jako odcięty oddział, który Amerykanie muszą uratować. Co więcej, oglądając *Kompanię*, można niekiedy odnieść wrażenie, że wojna poza kompanią E nie istnieje: przy okazji D-Day, na przykład, nie wspomina się o gigantycznej inwazji piechoty na plażę Normandii, dziejącej się jednocześnie kilka kilometrów od działań spadochroniarzy. Jedynym punktem, w którym do hermetycznego świata serialowej Easy Company gwałtem wdziera się ta „inna” wojna, jest moment wyzwolenia obozu w Landsbergu, które – choć niekwestionowane jako wydarzenie historyczne – w *Kompanii* wydaje się spełniać jeszcze inną mitogenną funkcję, o czym więcej poniżej.

Tak radykalne okrojenie panoramy wojennej wynika oczywiście z przyjętego formatu opowieści wyłącznie o kompanii E, oraz prawdopodobnie z ogromu materiału narracyjnego dotyczącego samych jej członków. Całkowite skupienie uwagi na stosunkowo niewielkim oddziale, jakim w gigantycznej struktu-

---

<sup>15</sup> Wśród innych tytułów analizujących i krytykujących mit dobrej wojny są: Michael C.C. Adams, *The Best War Ever. America and World War II* (1994); Jacques Pauwels, *The Myth of the Good War. America in World War II* (2002); Paul Fussell, *The Boys' Crusade. American GIs in Europe: Chaos and Fear in World War Two* (2003). W *The „Good War” in American Memory* (2010), John Bodnar przeprowadza z kolei historyczną analizę, ukazującą, iż w społeczeństwie amerykańskim nigdy nie było konsensusu co do II wojny jako „dobrej wojny”. Należy zaznaczyć, że *Kompania braci* omija jeden z najważniejszych i najczęściej powtarzanych elementów mitu o dobrej wojnie, tj. o heroizmie Amerykanów na froncie domowym, wysiłku wojennym w fabrykach, roli kobiet, oraz niepowtarzalnej więzi między żołnierzami w Europie i na Pacyfiku a obywatelami pozostałymi w Stanach; w serialu temat nie jest podejmowany – wyjątek stanowi list, który jeden z poruczników otrzymuje od zrywającej z nim dziewczyny (odcinek 7.).

rze wojskowej jest kompania, ma jeszcze jeden efekt, rozpoznany już w kontekście „literatury plutonowej”, wspomnianej powyżej jako typowej dla amerykańskiego pisarstwa wojennego. W *Kompanii braci*, choć mówi się o tym od czasu do czasu, chodzi nie tylko o wygraną wojny, lecz o przetrwanie (Schatz 2008: 129). Nie umniejsza to bynajmniej heroizmu głównych postaci. Wręcz przeciwnie, w połączeniu z realizmem przedstawienia walki oraz doświadczenia żołnierzy, ich status bohaterów staje się tym silniejszy, a przejścia tym bardziej godne podziwu; w kontraście do narracji o wojnie w Wietnamie, na przykład, gdzie przetrwanie amerykańskich żołnierzy również zawsze wysuwa się na pierwszy plan, a „wygraną wojny” nie przechodzi nikomu przez myśl, w *Kompanii*, która zakończy się amerykańskim triumfem, los pojedynczych wojaków jest bezpiecznym tematem przewodnim, w pewien sposób tożsamym z losami całego konfliktu.

Zogniskowanie opowieści na jednym oddziale, subiektywny sposób narracji, realizm stylu, horror wojny: wszystkie te aspekty są znane chociażby z *Na zachodzie bez zmian* Remarque’a, gdzie doświadczenia narratora, Pawła Bäumera, służą jednak głównie, jeśli nie wyłącznie, dogłębnej krytyce całego zjawiska wojny i służby wojskowej. W *Kompanii braci* są momenty sugerujące przynajmniej próbę podobnego podejścia, są to jednak zabiegi subtelne, niejednoznaczne, zamykające się w wymownych spojrzeniach czy innych tego typu zabawach kamerą. Przede wszystkim jednak dominuje Dobra Wojna: twórcy serialu pokusili się nawet o tak sfatygowaną już kalkę jak postać archetypicznego żołnierza-tchórza, który chowa się w trakcie walk, by w ostatnim momencie odkupić winy poprzez wzięcie broni do ręki i zastrzelenie symbolicznego pojedynczego wroga (mowa o 3. odcinku).

Amerykański heroizm to jedno; mitologia II wojny jest w *Kompanii braci* rozwijana również poprzez emfaticzne przedstawienie żołnierzy jako najważniejszego pokolenia. Wynika to niejako z historii: kompania E była faktycznie przykładem tego, co w armii Stanów Zjednoczonych było najlepsze. Szkolenie spadochroniarzy było jednym z najdłuższych i najtrudniejszych, zaś dywizje powietrznodesantowe składały się głównie z ochotników (w odróżnieniu od piechoty, gdzie większość pochodziła

z poboru; zob. Ambrose 2001: 16-17). Dlatego też ci, którzy przeszli trening spadochroniarski, tworzyli swego rodzaju elitę.

Pozytywne przedstawienie żołnierzy Easy Company sięga jednak dalej, drążąc głęboko w symbolach i tropach wewnątrz mitu. Przykładowo, kapitan Winters, w 5. odcinku strzela na polu walki do niemieckiego żołnierza-chłopca, który sekundy przed śmiercią odwraca w jego stronę twarz i uśmiecha się; wspomnienie to dręczy Amerykanina przez cały odcinek, dopóki nie podejmie on decyzji, że już nigdy nikogo nie zabije. W samym postanowieniu nie ma nic nieprzyzwoitego (choć „pomyleni patrioci” i „spragnieni krwi”, o których pisał Fussell, mogliby obruszyć się na pomysł niestrzelania do wroga w trakcie wojny); chodzi raczej o to, że Wintersowi udaje się tej obietnicy dotrzymać. Wprawdzie dzieje się tak, gdyż zostaje on wkrótce awansowany na majora i w kompanii dowodzenia batalionu nie ma już wiele okazji, by spotykać Niemców twarzą w twarz, a samo postanowienie i jego realizacja są dodatkowym atutem nieskazitelnego oficera.

Niemniej jednak, bez względu na te kwestie, postawa Wintersa i to, że udaje mu się nikogo więcej nie zabić, mogą sugerować, że podczas II wojny światowej żołnierz amerykański był w stanie dokonać takiego wyboru. Jest to oczywiście przekłamanie, które współgra z Mitem Dobrej Wojny i jego wątkiem wyciszania moralnych niuansów. Nie chodzi nawet o tych żołnierzy, którym uśmiercanie wroga sprawiało przyjemność (którzy na pewno istnieli, a których Dobra Wojna nie usuwa być może całkowicie, lecz których na pewno trzyma na dystans od *mainstreamu*): co z tymi Amerykanami, którzy również nie chcieli zabijać, ale nie mieli wyboru?

*Kompania braci* wprowadza kilka postaci typowych dla gatunku wojennego, które trudno uznać za wzorowych żołnierzy: jest to wspomniany szeregowiec-tchórz, niekompetentny porucznik (odcinek 7.) czy pijany żołnierz strzelający do Amerykanów (odcinek 10.), jednak honor i odwaga pokolenia nie są w żaden poważny sposób kwestionowane. Jedyne zgrzyt pojawia się przypadku postaci porucznika, później kapitana RONALDA SPEIRSA (Matthew Settle), o którym krążyły legendy, wedle których miał on poczęstować dwudziestu niemieckich jeńców papierosami, a następnie rozstrzelać ich bez powodu, łamiąc tym samym chociażby konwencje genewskie (odcinek 3.). Nie wia-

domo, czy Speirs rzeczywiście zastrzelił jeńców, w każdym razie jednak samo pojawienie się takiej kwestii w serialu mogłoby stać się przyczynkiem do głębszej eksploracji problemu zachowania amerykańskich żołnierzy względem jeńców i cywilów, a sami twórcy być może sugerowali taką refleksję, umiejscawiając wątek Speirsa w odcinku dotyczącym tchórzostwa i odwagi<sup>16</sup>.

Przeświadczenie, że owo zachowanie było szlachetne i nienaganne, jest jednak zbyt mocno osadzone w micie Dobrej Wojny, by na serio się z nim rozprawić. Co ciekawe, w całych dziesięciu godzinach serialu, tylko w jednym momencie odchodzi się od standardowej, w większości chronologicznej narracji: mowa o scenie, w której kilku żołnierzy rozmawia o Speirsie i jego czynie. Różne wersje wydarzeń są przedstawione w formie retrospekcji, a widz nie wie, która jest prawdziwa. Jest to zabieg typowy raczej dla narracji postmodernistycznych, a *Kompania braci* z pewnością do nich nie należy; twórcy chcieli oczywiście pozostawić kwestię otwartą, jednak ten odstający od formatu serialu chwyt sugeruje pewien dyskomfort moralny właśnie w odniesieniu do metanarracji o Dobrej Wojnie i największym pokoleniu.

*Kompania braci* uświetnia to pokolenie i tę wojnę jeszcze bardziej. Odcinek 9., o znamienym tytule *Dlaczego walczymy*, dotyczy wyzwolenia przez kompanię E obozu koncentracyjnego w Niemczech, ukazanego w serii niezwykle mocnych i emocjonalnie naładowanych scen; jak zasugerowano powyżej, wydarzenie to wnosi pewną ciekawą perspektywę do interpretacji serialu w kontekście drugowojennego mitu. Można bowiem odnieść wrażenie, że w ten sposób Dobra Wojna zostaje w *Kompanii braci* ostatecznie przypieczętowana: amerykańscy żołnierze walczą o swoje przetrwanie, zdobywają kolejne terytoria i marzą o Berlinie, jednak sceny z obozu w dramatyczny, wręcz przerażający sposób rzucają całą opowieść na szerokie historyczne tło,

---

<sup>16</sup> Strona internetowa, poświęcona historycznej postaci Speirsa, przedstawia różne zachowane wersje tego wydarzenia, a także szerszy kontekst, w którym – jeśli Speirs faktycznie zastrzelił jeńców – jego zachowanie, choć sprzeczne z międzynarodowym prawem wojennym, można wytłumaczyć wskazówkami, a niekiedy bezpośrednimi rozkazami, które amerykańskie oddziały biorące udział w normandzkim desancie usłyszały od przełożonych: nie brać jeńców; strona zawiera bibliografię i szczegółowe przypisy (Pimm: 2014).

które umiejscawia poświęcenie Amerykanów w kontekście walki o najwyższe wartości. Wydarzenie to jest przykładem na to, że o II wojnie światowej można – a nawet trzeba – myśleć jako o dobrej wojnie, w innym jednak niż mityczny wymiarze. Fussell, w *The Boys' Crusade*, kolejnej książce rozprawiającej się z drugowojennymi mitami, napisał, że doświadczenie amerykańskiego żołnierza piechoty (także powietrznodesantowej), pracującego w latach 1944–1945 z plaż Normandii w głąb Europy, było całkowicie i jednostajnie bolesne, a jego potworności nic nie umniejszało – braterstwo, poczucie chwały, patriotyczny sentyment, duma: każda z tych rzeczy, według Fussella, została poprzez mit znacznie wyolbrzymiona, zaś na froncie praktycznie nie istniała.

Dopiero otwarcie obozów zagłady uzmysłowiło żołnierzom, że „walczyli i cierpieli za coś pozytywnego, za samą świętość życia”; Fussell cytuje nawet Richarda Wintersa, który w Landsbergu miał powiedzieć: „Teraz wiem, dlaczego tu jestem” (Fussell 2005: 157). Dlatego też charakter czynu kompanii E w Niemczech jest zupełnie niekontrowersyjny, a II wojna okazuje się faktycznie dobrą wojną – co ważne jednak, jest nią w wymiarze historycznym i etycznym; warto podkreślić, że ta „prawdziwa dobra wojna”, choć bez uszczerbku na własnym znaczeniu, podbudowuje tutaj niejako tę symboliczną, a oswobodzenie Landsberga mimo wszystko funkcjonuje jako część heroicznej narracji o amerykańskich żołnierzach.

*Kompania braci* jest doskonałym materiałem do badania seriali jako tekstów kultury i obrazuje, jak wpisują się one w różne konteksty; odczytanie tych kontekstów natomiast pozwala dogłębniej zrozumieć zarówno sam serial, jak i jego miejsce w propagowaniu takich czy innych wersji historii czy stereotypów. W przypadku seriali czy filmów wojennych jest to o tyle ważne, że najczęściej podtrzymują one lub umacniają wizerunek wojny w kulturze jako największego sprawdzianu męstwa czy źródła najpiękniejszych przyjaźni, ale także jako zjawiska potrzebne i przede wszystkim skutecznego. Taki właśnie trwał ślad w społeczeństwie amerykańskim pozostawiła po sobie II wojna światowa i jej mity.

*Kompania braci* należy do tej metanarracji, co więcej – kontynuuje ją, inspirując kolejne pokolenie. W dziedzinie polityki i obronności można na przykład prześledzić wpływ drugowo-



jennego triumfu, retoryki, przedstawień w kulturze i tak dalej, na jak najbardziej realną wojnę w Wietnamie czy konflikty toczące w ramach Wojny z Terrorem, czyli te w Afganistanie i Iraku (Torgovnick 2005: 35-37; Wood 2006: 1-4; Weber 2008; Kirsch 2011). Z braku miejsca, dosadniejszy dla zobrazowania rangi II wojny, a także *Kompanii braci* jako klasycznej czy nawet kultowej już narracji o tym konflikcie, będzie cytat z wydanych w 2009 r. wspomnień oficera armii brytyjskiej, Patricka Henneseya. Pisząc o surowym i niezwykle ciężkim rocznym szkoleniu w słynnej szkole oficerskiej w Sandhurst, Hennesey wspomina:

W Sandhurst sceny z filmów wojennych stanowią 57 procent materiałów szkoleniowych, i nie wysłuchaliśmy wielu wykładów, na których jako elementu instruktażowego nie użyto któregoś z filmów w zbiorach szkoły. Dlatego też nie ma w Armii prawie nikogo po mniej niż pięciu latach służby, kto nie widział całości *Kompanii braci* (Damian Lewis to w zasadzie „doskonały” oficer)... (Hennesey 2010: 55).

### **Bibliografia:**

- Ambrose Stephen, 2001, *Band of Brothers. E Company, 506<sup>th</sup> Regiment, 101<sup>st</sup> Airborne from Normandy to Hitler's Eagle's Nest*, London.
- Barthes Roland, 1972, *Mythologies*, tłum. Annette Lavers, New York.
- Basinger Jeanine, 2003, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, Middletown.
- Brokaw Tom, 2001, *The Greatest Generation*, New York.
- Bronfen Elisabeth, 2012, *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*, New Brunswick.
- Evans Harold M, 2001, *The Combat Correspondent. A Look At War Reporting, From Caesar's Commentaries to Cell Phones*, „Media Studies Journal. Front Lines and Deadlines: Perspectives on War Reporting”, tom 15, zeszyt 1, s. 2-7.
- Fussell Paul, 1989, *Wartime. Understanding and Behavior in the Second World War*, New York.
- Fussell Paul, 2005, *The Boys' Crusade. American G.I.s in Europe: Chaos and Fear in World War Two*, London.
- Haggith Toby, *Realism, Historical Truth and the War Film: The Case of Saving Private Ryan*, w: *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Television*, red. Michael Paris, Basingstoke, s. 177-191.
- Hennesey Patrick, 2010, *The Junior Officers' Reading Club. Killing Time and Fighting Wars*, London.

- Hynes Samuel, 1992, *War Stories: Myths of World War II*, „The Sewanee Review”, tom 100, zeszyt 1, s. 98-104.
- Kirsch Adam, 2011, *Is World War II Still 'the Good War'?*, „The New York Times”, <http://www.nytimes.com/2011/05/29/books/review/adam-kirsch-on-new-books-about-world-war-ii.html> [dostęp: 14.07.2014].
- Myers Thomas, 1988, *Walking Point. American Narratives of Vietnam*, New York.
- Paris Michael, 2007, *Introduction: Film, Television, and the Second World War – The First Fifty Years*, w: *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Cinema*, Basingstoke.
- Pimm Heather, 2014, *Controversies*, „Lieutenant Colonel Ronald C. Speirs”, <http://www.ronaldspeirs.com/reputation/-controversies/> [dostęp: 08.11.2014].
- Schatz Thomas, 2008, *Band of Brothers*, w: *The Essential HBO Reader*, red. Gary R. Edgerton, Jeffrey P. Jones, Lexington.
- Suid Lawrence H, 2002, *Guts and Glory. The Making of the American Military Image in Film*, Lexington.
- Toplin Robert Brent, 2008, *Hollywood's D-Day from the Perspective of the 1960s and 1990s: The Longest Day and Saving Private Ryan*, w: *Why We Fought. America's Wars in Film and History*, red. Peter C. Rollins, John E. O'Connor, Lexington.
- Torgovnick Marianna, 2005, *The War Complex. World War II in Our Time*, Chicago.
- Weber Mark, 2008, *The 'Good War' Myth of World War Two*, Institute for Historical Review, [http://www.ihr.org/news/-weber\\_ww2\\_may08.html](http://www.ihr.org/news/-weber_ww2_may08.html) [dostęp: 14.07.2014].
- Wood, Jr. Edward, 2006, *Worshipping the Myths of World War Two. Reflections on America's Dedication to War*, Dulles.
- Wood, Jr. Edward, 2011, *Memory and Myth: What Was World War II Really Like?*, w: „War, Literature & the Arts. An International Journal of the Humanities”, tom 23, zeszyt 1.

**Iwona Anna NDiaye**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Fiodor Dostojewski – *Skrzywdzony i poniżony?* Rosyjska klasyka i sztuka filmowa**

### **Abstrakt:**

Do pisarzy, których życie i twórczość najczęściej transponowane są na język filmu, należy rosyjski klasyk Fiodor Dostojewski. Współczesną odpowiedzią na radzieckie filmy fabularne są seriale, wśród których największe dyskusje w ostatnim czasie wywołał serial *Dostojewski*, poświęcony 190. rocznicy narodzin klasyka. Władimir Chotinienko nakręcił film w duchu *biographical picture*, tj. filmu biograficznego o postaci historycznej, poświęcony znaczącemu okresowi życia pisarza: od momentu kaźni w 1849 roku do śmierci w 1881 roku. Powstanie serialu *Dostojewski* oraz dyskusje, które wywołał w środowisku literackim i krytycznym, w istocie sprowadzają się do kwestii zasadniczej: możliwości i celowości przeniesienia biografii wielkiego rosyjskiego klasyka w przestrzeń filmu, a tym samym zasadności próby wtórnego odtworzenia osobowości pisarza przy użyciu określonych środków artystycznych, który wyraził już siebie poprzez własny akt twórczy.

### **Słowa kluczowe:**

Fiodor Dostojewski, rosyjski serial telewizyjny, film biograficzny, *biographical picture*, miniserial

Przemiany zachodzące w Związku Radzieckim nie ominęły wytwórci filmowych. Pojawienie się seriali telewizyjnych było ściśle związane z rozwojem radzieckiej kinematografii. W latach 30. w telewizji moskiewskiej zaczęto pokazywać filmy kinowe. Sukces tego typu emisji uświadomił twórcom nowe możliwości artystyczne, jakie stwarzała telewizja, co z kolei dało impuls do powstania nowego gatunku. Filmy realizowane na zamówienie telewizji określano w języku rosyjskim jako „filmy telewizyjne” (ros. *телевизионный фильм; телефильм*).

Jako gatunek wyodrębniły się na początku lat 60. XX wieku. Pierwszą tego typu produkcją był film *Wielkie serce* (*Боль-*

*шое сердце*) zaprezentowany w 1952 roku (debiut reżyserski Siergieja Kołosowa). Od tego czasu wieloodcinkowe filmy telewizyjne na trwałe zagościły w radzieckiej kulturze<sup>1</sup>. Należy przy tym zaznaczyć, że idea produkcji filmowych na potrzeby nowego medium zrodziła się w Związku Radzieckim w równej mierze z pobudek artystycznych, jak i propagandowych i politycznych. Znaczenie filmów telewizyjnych i możliwości ich oddziaływania w przestrzeni społecznej doskonale uświadamiała sobie ówczesna władza. „Kino jest dla nas najważniejszą ze sztuk” – brzmiał slogan przypisywany Leninowi, w rzeczywistości autorstwa Anatolija W. Łunaczarskiego (Ledóchowski 1990: 9-15; por. Flig 2008: 191). Nieprzypadkowo więc w eksperymentalnej transmisji telewizyjnej w 1938 roku jako pierwszy pokazano dwuczęściowy dramat polityczny *Wielki obywatel* (*Белукий гражданин*)<sup>2</sup> Fridricha Ermlera, reżysera znanego z filmów o tematyce politycznej, określanego przez historyków kina mianem „artysty partyjnego”<sup>3</sup>. Pierwszy radziecki wieloodcinkowy film telewizyjny *Sprowadzamy ogień na siebie* (*Вызываем огонь на себя*), którego pierwszą część wyemitowała Telewizja Centralna

---

<sup>1</sup> 28 listopada 1966 roku w Kijowie miał miejsce I Wszechzwiązkowy Festiwal Filmów Telewizyjnych (*Всесоюзный фестиваль телевизионных фильмов*), a 1 lutego 1968 roku w Moskwie odbył się I Wszechzwiązkowy Konkurs Kolorowych Filmów Telewizyjnych (*Всесоюзный конкурс цветных телевизионных фильмов*). W tym samym roku, 17 czerwca, powstała pierwsza w ZSRR organizacja specjalizująca się w filmach telewizyjnych – Zjednoczenie Twórcze „Ekran” (*Творческое объединение „Экран”*). Źródła przytaczanych w przypisach informacji są wskazane w bibliografii (uwaga redakcji).

<sup>2</sup> W filmie przedstawiono okoliczności śmierci Siergieja Kirowa oraz wydarzenia z lat 1925–1934 zgodnie z oficjalnym stanowiskiem ówczesnej władzy radzieckiej, dlatego chętnie wykorzystywano go w celach propagandowych, szukając uzasadnienia dla „wielkiego terroru” w ZSRR.

<sup>3</sup> Fridrich Markowicz Ermler (właśc. Władimir Bresław, 1898–1967), radziecki reżyser kinowy, aktor, scenarzysta, czterokrotny laureat Nagrody Stalinowskiej. W latach 1929–1931 uczył się w Akademii Kina. W 1932 roku wziął udział w powstawaniu jednego z pierwszych radzieckich filmów dźwiękowych (*Встречный*). Jeden z organizatorów stowarzyszenia twórczego Pracownia Filmowo-Eksperymentalna (*Кино-экспериментальная мастерская*). Twórca filmu był członkiem partii i szczerze wierzył w ideologię komunistyczną, a w swoich filmach opiewał samego Stalina, sukcesy Kraju Rad pod jego przywództwem oraz walkę z wrogami narodu.

18 lutego 1965 roku, również zachowywał wierność oficjalnemu nurtowi socjalistycznego realizmu<sup>4</sup>.

Radzieckie produkcje filmowe pozostawały pod ścisłą kontrolą państwa do końca lat 80. Świadczy o tym chociażby postanowienie KC KPZR o rozwoju radzieckiej kinematografii z 22 sierpnia 1972 roku, w którym odnotowywano, że ważnym zadaniem wytwórni filmowych jest realizacja filmów fabularnych na zamówienie telewizji. Przełomowym wydarzeniem okazał się rozpad Związku Radzieckiego. Nowa polityka jawności i demokratyzacji wszystkich dziedzin życia spowodowała również zmiany strukturalne w zarządzaniu filmem po 26 grudnia 1991 roku. Decyzją Państwowego Komitetu do spraw kinematografii (*Госкино*) dopuszczono do rozpowszechniania filmy leżące od lat na półkach (Pułaski 1987: 3). Twórcy filmów i seriali, powstałych w nowej rzeczywistości historycznej i kulturowej, mogli w pełni korzystać z wolności słowa i eksperymentów artystycznych. Paradoksalnie jednak rosyjskie filmy nie były w stanie konkurować z ówczesną produkcją zachodnią. W telewizji rosyjskiej niepodzielnie królowały telenowele latynoamerykańskie, a dobrze znane nam „wyciskacze łez”, takie jak *Niewolnica Izaura*, *Pogoda dla bogaczy czy Bogaci też płaczą* (*Los ricos tambien lloran*), przyciągały przed ekrany ogromną liczbę postradzickich widzów.

W związku z powyższym o nowym etapie w rozwoju seriali rosyjskich możemy mówić dopiero od 2000 roku, kiedy w stacji NTV (HTB) zaprezentowano pierwszą adaptowaną telenovelę – 100-odcinkowy melodramat *Salon piękności* (*Салон Красоты*)<sup>5</sup>.

Natomiast pierwsza oryginalna rosyjska telenowela *Obrażczka* (*Обручальное кольцо*) powstała w 2009 roku. 820-odcinkowa opowieść przedstawiała losy trójki bohaterów, po-

---

<sup>4</sup> Premiera w kinach miała miejsce 18 lutego 1969 roku. Czteroodcinkowy film Siergieja Kołosowa powstał na podstawie powieści Owidiusza Gorczkowa i Janusza Szymanowskiego i został oparty na realnych wydarzeniach z 1943 roku. Akcja rozgrywa się w niewielkiej miejscowości na tyłach frontu. Bohaterka, Anna Morozowa, organizuje grupę dywersyjną, z którą niszczy lotnisko nieprzyjaciela.

<sup>5</sup> Serial przedstawia historię dziewczyny z prowincji, która przyjeżdża do Moskwy z zamiarem rozpoczęcia nauki na uniwersytecie, ponieważ jednak nie zdaje egzaminów, podejmuje pracę w tytułowym salonie urody.

chodzących z prowincjonalnych rosyjskich miast, którzy poznali się podczas podróży do Moskwy. Serial odróżniał się od innych produkcji tego typu, łączył bowiem trzy gatunki: dramat, melodramat oraz elementy mistyki. Poza tym był to pierwszy rosyjski teleserial, na podstawie którego nakręcono zagraniczną adaptację<sup>6</sup>.

Współcześni twórcy seriali z sentymentem wspominają czasy radzieckie, w których, jak podkreślają, wprawdzie podlegali ograniczeniom cenzury i naciskom ideologicznym, jednak ówczesne produkcje filmowe reprezentowały wysoki poziom artystyczny. Należy przy tym podkreślić, iż seriale powstałe zarówno w byłym ZSRR, jak i współczesnej Rosji, w porównaniu z produkcją krajów Europy Zachodniej mają swoją specyfikę. Produkowane są głównie wieloodcinkowe filmy fabularne, z wyraźnie wyodrębnionymi ramami fabularnymi lub oparte na konkretnym utworze literackim. Scenariusze w takich przypadkach nie powstają równoległe do emisji kolejnych odcinków, ale zazwyczaj stanowią zamkniętą koncepcję i w całości pisane są przed rozpoczęciem zdjęć.

Najbardziej popularną tematycznie grupę współczesnych seriali stanowią te związane z określonym środowiskiem zawodowym: policją, sądem, prokuraturą, kulturą i nauką showbiznesem, itd. Ciekawym zjawiskiem pozostaje fakt, iż pośród typowo rozrywkowego kina w niedzielne wieczory na rosyjskich kanałach pokazywane są również poważne, znaczące, a przy tym ciekawe filmy, z doborową obsadą, scenariuszem napisanym przez zawodowego scenarzystę, stawiającego przed sobą ambitne zadania.

Oddzielną kategorię stanowią te produkcje, które związane są z szeroko rozumianym rosyjskim życiem literackim: filmy historyczne, biograficzne oraz ekranizacje utworów literackich. Z jednej strony reżyserzy lubią podkreślać problemy, jakie powstają przy ekranizacjach rosyjskiej klasyki, z drugiej – trudno nie przyznać racji tym, którzy uważają, że rosyjska klasyka sama w sobie jest już dostatecznie filmowa. W wieloodcinko-

---

<sup>6</sup> Produkcja *TelePowieść* (*ТелеРоман*). Premiera miała miejsce na Ukrainie 3 listopada 2008 roku na kanale Inter (*Интер*). W Rosji telenowela była pokazywana na pierwszym kanale (*Первый канал*), następnie w Kazachstanie na pierwszym kanale telewizyjnym Eurazji (*Первый канал Евразия*), a w 2010 roku – na białoruskim kanale NT (*ОНТ*).

wym serialu właściwie niczego nie trzeba ekranizować, wszystko zostało już niejako „zekranizowane” przez samego autora.

### **Dostojewski – *never ending story***

Do pisarzy, których życie i twórczość najczęściej transponowane są na język filmu, należy Fiodor Dostojewski. Historia adaptacji filmowych powieści rosyjskiego klasyka odsyła nas do odległej epoki kina niemego, którą otwiera w 1910 roku film *Idiota* (*Идиот*) w reżyserii Piotra Czardynina. W roli księcia Myszkina wystąpił Andriej Gromow, gwiazda rosyjskiego kina niemego. Od tego czasu, a zatem na przestrzeni ponad stu lat, na rosyjskich ekranach można było podziwiać wszystkie znaczące utwory Dostojewskiego (*Białe noce*, *Biesy*, *Idiota*, *Bracia Kramazow*, *Wieczny mąż*, *Sen wujaszka*, *Gracz*, *Idiota*, *Martwy dom*, *Krotkaja*, *Młodzik*, *Zbrodnia i kara*, *Nietoczka Niezwanowa*, *Sen śmiesznego człowieka*, *Cudza żona i mąż pod łóżkiem*, *Poniżeni i skrzywdzeni...*). Większość z nich funkcjonuje w ramach tzw. serii artystycznej i doczekała się wielu filmowych wariantów.

Warto odnotować, że adaptacjom utworów Dostojewskiego w czasach władzy sowieckiej towarzyszyły pewne trudności. Wprawdzie rosyjski klasyk nie został uznany za „wroga narodu”, czego doświadczyło wielu rosyjskich pisarzy i intelektualistów, niemniej jednak jego twórczość postrzegana była jako „zakazany owoc”. A przecież polityczne, społeczne, ideologiczne i religijne poglądy pisarza w żaden sposób nie wpisywały się w ideologię komunistyczną. Poza tym w swoich utworach, przede wszystkim w *Biesach* (*Бесы*), Dostojewski przeczuwał nadciągającą nad Rosję katastrofę i zapalczywie przed nią przestrzegał. Dlatego też realizacja takich filmów, jak *Bracia Karamazow* (*Братья Карамазов*) Iwana Pyriewa czy *Zbrodnia i kara* (*Преступление и наказание*) Lwa Kulidżanowa, była rezultatem długiej walki reżyserów o prawo do autorskiej interpretacji twórczości Dostojewskiego. Przy czym, jak podkreślają, osiągnęli to za cenę ogromnych ustępstw, byli zmuszeni godzić się na cenzorskie kupiury i usuwanie z tekstu całych linii fabularnych.

Współczesną odpowiedzią na radzieckie filmy fabularne są seriale. Znaczącą rolę w tym procesie odegrał film telewizyjny *Idiota. Anastazja Filipowna* (*Идиот. Анастасия Филипповна*) z 1958 roku, zrealizowany na motywach pierwszej części powieści Dostojewskiego przez Iwana Pyriewa, założyciela i pierwsze-

go przewodniczącego Związku Kinematografistów ZSRR (1948). Pyriew dowiódł, że klasyka również może gromadzić przed ekranem liczne audytorium, przynosić nagrody, a nawet zyski<sup>7</sup>. Film zdobył II nagrodę na Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmowym w Kijowie w 1959 roku. Pomimo sukcesu nie doszło jednak do realizacji drugiej części. Odtwórca głównej roli, Jurij Jakowlew, nie wyraził zgody na dalsze zdjęcia, a reżyser nie widział możliwości realizacji projektu z innym aktorem.

Sukces Pyriewa zachęcił innych. Największej liczby adaptacji filmowych doczekała się powieść *Zbrodnia i kara*, uznawana za najbardziej doskonałe i wielowarstwowe dzieło rosyjskiego klasyka. W czasach sowieckich podkreślano społeczny aspekt powieści, aby w ten sposób uzasadnić jej kolejne interpretacje. W recenzjach i omówieniach krytycznych wybrzmiewały formułki doskonale znane z podręczników historii: piętnowanie nierówności społecznych, uciskanie biednych za czasów ustroju monarchistycznego itp. Takie kwestie jak przekraczanie granic moralnych, odkupienie win, mroczne sfery osobowości, filozoficzne kategorie dobra i zła odchodziły zaś na dalszy plan.

W latach 90. ożywione dyskusje wywołał kryminał *Arytmetyka zabójstwa* (*Арифметика убийства*). Film Dmitrija Sietozarowa z 1991 roku był wielokrotnie nagradzany na międzynarodowych festiwalach filmowych. Wprawdzie powstał na kanwie powieści Michaiła Popowa, w istocie jednak prezentował Dostojewskiego w postmodernistycznym ujęciu, niejako odwróconą *Zbrodnię i karę*, w której Raskolnikowem został inwalida przykuty do wózka, a Porfirijem Pietrowiczem – idiota-śledczy rejonowego MSW. Najnowszą ekranizację zrealizował Jurij Mo-

---

<sup>7</sup> Iwan Pyriew (1901–1968), radziecki reżyser i scenarzysta. Sześciokrotny laureat Nagrody Stalinowskiej. Jako aktor grał w spektaklach Eisensteina i Mejercholda. Od 1925 roku współpracował z wytwórniami filmowymi Goskino (*Госкино*), Sojuzkino (*Союзкино*), Proletkino (*Пролеткино*). Popularność przyniosły mu komedie muzyczne i romantyczne filmy muzyczne, w których główną rolę grała jego żona – Marina Ładynina. Główny redaktor organu prasowego kinematografistów – czasopisma *Sztuka Kina* (*Искусство кино*). Wiceprzewodniczący Wyższej Rady Artystycznej Ministerstwa Kinematografii ZSRR. W latach 1954–1957 dyrektor wytwórni Mosfilm (*Мосфильм*). Inicjator i kierownik Wyższych kursów reżyserskich przy Mosfilmie (1956). Członek KPZR (od 1956). Założyciel Związku Kinematografistów ZSRR. Przewodniczący jego Komitetu Organizacyjnego (1957–1965). Znany z ekranizacji utworów Fiodora Dostojewskiego – *Idiota* (1958), *Bracia Karamazow* (1969).



rozow, reżyser popularnych seriali *Kamieńska* (*Каменная*, 2000–2003) oraz *Kobiety w grze bez zasad* (*Женщины в игре без правил*, 2004).

Zdecydowanie rozczarowała natomiast ośmioodcinkowa wersja serialu *Bracia Karamazow* Jurija Morozowa z 2009 roku<sup>8</sup>. Odpowiadając na uwagi krytyczne oraz zarzut, że w serialu nie pozostało nic z duchowego napięcia powieści, reżyser podkreślał, że tworzył serial dla widzów, z których 95% nie czytało utworu. Dlatego też nie stawiał przed sobą zadania rozplątywania zagmatwanych węzłów filozoficznych i psychologicznych. Uważał bowiem, że najważniejszym zadaniem w przypadku ekranizacji klasyki w naszych czasach jest elementarne „likwidowanie analfabetyzmu”.

Oddzielną kategorię stanowią fabularne filmy historyczne i biograficzne. Wśród nich warto wyróżnić *Dwadzieścia sześć dni z życia Dostojewskiego* (*Двадцать шесть дней из жизни Достоевского*, 1980) Aleksandra Zarchi<sup>9</sup>, z Aleksandrem Sołonicynem w głównej roli. Konsultantem był Igor Wołgin, pisarz, historyk, jeden z największych specjalistów w zakresie badań twórczości Dostojewskiego<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Serial prezentowany był na kanale pierwszym. W wydaniu DVD wyszła 12-odcinkowa wersja filmu, która zawierała sceny niewyświetlane w telewizji.

<sup>9</sup> Aleksandr Zarchi (1908–1997), dramaturg, reżyser kinowy, scenarzysta. Od 1929 roku pracował w wytwórni Sowkino (*Совкино*), obecnie Lenfilm (*Ленфильм*). Pracował w wytwórniach w Taszkencie, Tbilisi, Baku, Mińsku. Od 1955 roku reżyser wytwórni Mosfilm (*Мосфильм*).

<sup>10</sup> Poza tym powstały następujące filmy biograficzne: z okazji 75-lecia śmierci pisarza – *Dostojewski* (*Достоевский*, reż. S. Bubrik, I. Komalin, 1956); *Pamięci Dostojewskiego* (*Памяти Достоевского*, reż. W. Gurkalenko, 1972), *Ojcowski dom* (*Отчий дом*, reż. M. Michiejew, 1990), *Legenda o Wielkim Inkwizytorze* (*Легенда о Великом Инквизиторе*, reż. M. Kligman, 1991), *Petersburg Dostojewskiego* (*Петербург Достоевского*, reż. S. Szurin, 1993), *Powrót proroka* (*Возвращение пророка*, reż. W.J. Ryżko, 1994); *Petersburski dziennik* (*Петербургский дневник*, reż. A. Sokurow, 1997), *Trzy miłości Dostojewskiego* (*Романы о диковинах любви*) (*Три любви Достоевского (Поговорим о странностях любви)*), reż. E. Riazanow, 2003), *Trzy kobiety Dostojewskiego* (*Три женщины Достоевского*, reż. J. Taszkow, 2010), *Życie i śmierć Dostojewskiego*, 12-odcinkowy autorski program telewizyjny Igora Wołgina (*Жизнь и смерть Достоевского*, reż. A. Kluszkina, 2004). Postać Dostojewskiego została także wykorzystana w filmach biograficznych o innych postaciach historycznych: *Sofia Kowalewska* (*Софья Ковалевская*, reż. A. Szachmalijewa, 1985), *Czokan Walichanow* (*Чокан Валиханов*, reż. J. Orłow, 1985) oraz serialu *Panowie przysięgli* (*Господа присяжные*, reż. O. Własow, 2005).

Rok 2011 minął w Rosji w sferze kultury pod znakiem jubileuszy związanych z postacią Fiodora Dostojewskiego. 9 lutego świętowano 130-lecie śmierci wielkiego pisarza, 11 listopada – 190-lecie jego narodzin, 4 maja swoje 30-lecie obchodził Dom-muzeum Dostojewskiego w miejscowości Stara Russa, a 13 listopada minęło 40 lat od momentu powstania Muzeum Literatury i Pamięci Dostojewskiego w Sankt Petersburgu. Oprócz tego ukazał się pierwszy numer czasopisma *Czas (Время)*, w którym rozpoczęto publikację powieści *Skrzydzeni i poniżeni (Униженные и оскорбленные)*. Wydawało się, że długo oczekiwany serial o Dostojewskim stanie się wyrazistym i harmonijnym akordem wśród uroczystości jubileuszowych. Jednak, wbrew oczekiwaniom, serial nie zgromadził przed ekranami dużego audytorium. Wywołał natomiast lawinę wypowiedzi krytycznych, które nie milkną do dziś. Badacze twórczości pisarza niemal jednogłośnie protestowali przeciw takiemu przedstawianiu sylwetki wielkiego klasyka. Pod adresem twórców filmu formułowano takie zarzuty jak „dywersja duchowo-moralna” i „przestępstwo kulturowe” (Басинский, Сапаскина 2011).

### **Dostojewski à la Chotinienko**

Warto podkreślić, że idea najnowszego serialu o Dostojewskim nie zrodziła się z potrzeby twórczej samego reżysera. Decyzje podjęli kierownicy kanału Kultura (*Культура*), którzy postanowili nakręcić film z okazji 190. rocznicy narodzin klasyka. Dopiero kiedy scenariusz był gotowy, szukano odpowiedniej osoby, która mogłaby ten zamiar zrealizować. Z punktu widzenia producenta pomysł wydawał się atrakcyjny. Biografia głównego bohatera to swoisty „samograj”. Niczego nie trzeba było dodatkowo dramatyzować, w obliczu rzeczywistych namiętności, duchowych mąk, poniżenia, tragicznych zwrotów, a do tego pośmiertnej sławy... Długa i bolesna droga na szczyty – to przecież ulubiona fabuła kultury masowej. W dodatku mamy do czynienia z przedstawicielem największego formatu tzw. kultury wysokiej. To wszystko miało gwarantować wysoką oglądalność, która także w Rosji jest istotna dla kierownictwa kanałów.

Koncepcja serialu ewoluowała, o czym świadczy chociażby zmiana początkowego tytułu z *Trzynasty apostoł* na *Dostojewski*. Ostatecznie realizacji (po rezygnacji pierwszego reżysera) podjął się Władimir Chotinienko, który nakręcił film w duchu

*biographical picture* (байоник), tj. filmu biograficznego o postaci historycznej. Pod względem gatunkowym film możemy zaliczyć do typowego miniseriale (ros. *мини-сериал, минисериал*; ang. *miniseries*), tj. projektu przedstawiającego jedną zakończoną historię i od początku planowanego z określoną liczbą odcinków i na jeden sezon<sup>11</sup>.

Ostatecznie na film złożyło się osiem 40-minutowych odcinków. Jako epigraf do każdego z nich posłużył portret Dostojewskiego pędzla Wasilija Pierowa<sup>12</sup>, zamówiony przez Pawła Trietjakowa i przechowywany w zbiorach Galerii Tretiakowskiej. Pisarz siedzi zatopiony w rozmyślaniach, wspominając własne życie. Takie rozwiązanie pozwoliło pokazywać wydarzenia z przeszłości Dostojewskiego.

Serial nakręcony przez Chotinienkę poświęcony jest znaczącemu okresowi życia pisarza: od momentu kaźni w 1849 roku do śmierci w 1881 roku. W tym okresie powstały jego najwybitniejsze utwory, jednak Chotinienko nie zamierzał stworzyć serii o życiu wielkiego twórcy. Wyznaczone ramy czasowe wypełniają wydarzenia, które pokazują nam „domowy wariant” Dostojewskiego. Zamiar reżyserski uzasadniał następująco:

W szkole byłem wzorowym uczniem, uważam siebie za wykształconego człowieka, ale niczego nie wiem o Dostojewskim. (...) Jeśli ktoś zaproponowałby mi ekranizowanie Dostojewskiego, to na 90% odmówiłbym. No, nic nie mam do dodania do jego interpretacji. Ale opowiedzieć o jego życiu, popatrzeć, jak coś z życia przenosi się do jego utworów, to wydało mi się pasjonujące. Opowiedzieć życie, proste, złożone, ludzkie życie geniusza (Долин 2011).

Chotiniencie zależało na tym, aby jego serial nie był kolejnym „pomnikiem z brązu”. Fabułę rozpoczyna kaźń pietraszew-

---

<sup>11</sup> Premierę zaplanowano na październik 2011 roku na kanale Rossija 1 (*Россия 1*), ale emisję rozpoczęto znacznie wcześniej – 22 maja. Producent: Władimir Borto, Walerij Toporowski. Scenariusz: Władimir Borto, Fiodor Dostojewski. Kompozytor: Igor Korneliuk.

<sup>12</sup> Wasilij Grigorjewicz Pierow (1833–1882), rosyjski malarz, jeden z głównych założycieli grupy „pieriedwiżników”. Zajmował się malarstwem rodzajowym, pokazywał przede wszystkim problemy życia ludu rosyjskiego. Najważniejsze dzieła: *Trojka*, *Odprowadzenie zmarłego*, *Łowcy ptaków*. Wyrażał też sprzeciw przeciwko systemowi (*Wielkanocna procesja*, *Przyjazd guwernantki*).

ców na Placu Siemianowskim, „miłościwie” zamieniona przez imperatora na katorgę, a kończy wymyślony epizod: jeden szczęśliwy dzień Fiodora Michajłowicza, chociaż, jak się okazało, nie do końca fikcyjny. Kilka dni przed śmiercią pisarza, Anna Grigoriewna przyprowadziła do domu fotografa na święto ich syna Aloszy. Muzyka, tańce, Dostojewski we fraku – to wszystko miało miejsce w realnym życiu.

W 3. odcinku serialu akcja przenosi się z Syberii do Petersburga. Obraz staje się bardziej przyjazny, miejskie pejzaże stają się bardziej znajome, pocztówkowe, wręcz przytulne. Jednak tego Petersburga, który tak obrazowo został opisany przez Dostojewskiego, począwszy od *Biednych ludzi* po *Zbrodnię i karę* nie ujrzymy w ujęciu Chotiniienki. Faktem jest, że ogromnym wyzwaniem dla współczesnych reżyserów pozostaje próba odтворzenia historyczności miejsc. Współczesny wygląd Petersburga, który odegrał szczególne znaczenie w życiu i twórczości Dostojewskiego, nie ułatwia tego zadania. Przez ostatnie 15-20 lat, „Wenecja Północy” ogromnie się zmieniała, modernizowała, europeizowała, a nawet amerykanizowała. Nie ma praktycznie ani jednego zakątka, który mógłby być filmowany bez skomplikowanych konstrukcji maskujących oraz przedsięwzięć budowlanych i restauracyjnych. Dlatego w serialu *Dostojewski*, podobnie zresztą jak i w filmie *Zbrodnia i kara*, nie ma tych miejsc, które znamy ze starych fotografii lub wskazywanych w przewodnikach turystycznych jako „miejsca Dostojewskiego”. Dostojewski stworzył w swoich utworach szczególny świat z mrocznym światłem, charakterystycznym pejzażem, dźwiękiem. W rezultacie poszukiwań artystycznego ekwiwalentu tego świata twórcy filmu zdecydowali o umieszczeniu postaci w przestrzeni wąskich chodników, przejściowych podwórz, domów-studni, bram, frontowych schodów.

Podobnie inne miasta (np. Kuznieck) wyglądają na ekranie w równej mierze sympatycznie, co „ahistorycznie”: czyste, zadbane, pastelowe frontony domów; prowincjonalni mieszkańcy z białymi kołnierzykami w jasnożółtych kamizelkach, długie sekwencje, w których bohaterowie obowiązkowo popijają herbatkę, ostrożnie trzymając w rękach kruche porcelanowe filiżanki. Przy czym odnosimy wrażenie, że serwis był akurat jeden na potrzeby wszystkich serialowych scen. Trudno orzec, czy to

wynik niedopatrzenia reżysera, czy ograniczonych środków finansowych.

W kontekście wspomnianej (a)historyczności serialu takie szczegóły, jak na przykład fryzura Apollinarii Susłowej w postaci burzy zakręconych loczków, wydają się banalne. Powodują jednak uczucie drobnej irytacji, zwłaszcza, że ze wspomnień samej Susłowej, jak również jej współczesnych, wiemy, że była „ostrzyżoną nihilistką”. Nie historyczność jednak jest głównym wyznacznikiem reżyserskiej koncepcji serialu. W programie *Magia kina – Kultura (Магия кино – Культура)* Chotinienco z zachwytem neofity opowiadała o życiu osobistym Dostojewskiego: wielki artysta, a upadał tak nisko w relacjach z ukochanymi kobietami. Był częstym klientem domów publicznych, a jednocześnie tracił przytomność na widok pięknej kobiety. Istotnie takie fakty odnotowują wspomnienia ówczesnych. Problem polega jednak nie na tym, aby odważyć się pokazać wszystkie wady wielkiej osobowości, ale żeby odkryć wewnętrzną zależność między wysokimi porywami duszy, a „grzesznością”.

Jeśli Chotinienco dopisywał jakieś epizody, czynił to jedynie w ramach istniejących już linii fabularnych. Poza pojedynczymi wyjątkami nie proponował nowych rozwiązań czy układów tematycznych. Tym samym nie przekraczał kompetencji reżysera, którego zadanie miało ograniczać się do artystycznej realizacji idei zawartej w scenariuszu. Wynika z tego, że z jakichś powodów (ciekawe jakich) reżyser był ograniczony w swoich działaniach, co nie jest typowe dla rosyjskiej kinematografii, w której, jak pokazuje historia, bardzo często reżyser występował jako współautor scenariusza, albo w obu rolach jednocześnie.

W sporach na temat serialu najbardziej ostro protestowali filologowie. Przede wszystkim dlatego, że, jak podkreślał m.in. Igor Wołgin, główny bohater stworzony przez Władimira Chotinienkę w najmniejszej mierze nie zbliżył się do realnego Dostojewskiego. Reżyser z kolei bronił się podkreślając, że nie tworzył ilustracji do podręcznika historii dla szkół. Realizując swoją koncepcję kierował się wyłącznie zadaniami artystycznymi. Odwołując się do *Poetyki* Arystotelesa wyjaśniał, że w odróżnieniu od historyka, artysta winien mówić nie o tym, co rzeczywiście się zdarzyło, ale co mogło się zdarzyć, a zatem o tym, co było lub jest możliwe. Istotnie, mamy przecież do czynienia z kreacją

twórczą, więc taktyczne odstępstwa historyczne w celu wzmocnienia wyrazu artystycznego i dramaturgii należy przyjąć za możliwe, a nawet wskazane. Jednak w tej koncepcji Dostojewski interesuje autora scenariusza wyłącznie jako katorżnik, epileptyk, gracz hazardowy i kochanek.

### **Dostojewski à la Wołodarski**

Najbardziej interesujące i udane w scenariuszu Eduarda Wołodarskiego wydają się dwa pierwsze odcinki opowiadające o latach, które Dostojewski spędził na katordze. Poznajemy pisarza w skrajnych życiowych i emocjonalnych sytuacjach – kaźni, pierwszego ataku epilepsji, zesłania. Twórcom filmu udało się dokonać artystycznej transpozycji dialogu o życiu i śmierci, na granicy których znalazł się główny bohater. Widzimy Dostojewskiego cierpiącego fizycznie i psychicznie, doznającego krzywdy i będącego świadkiem cierpienia innych ludzi.

Jednak przełom ideowy, który dokonał się w pisarzu, pozostaje poza świadomością widza. Poglądy Dostojewskiego na temat świata, ojczyzny, narodu, sformułowane po powrocie z katorgi, pozycja słowianofila – to wszystko wybrzmiewa w filmie jedynie w epizodach. Zamiast tego Wołodarski pokazuje człowieka nękanego depresjami, mrocznego i zamkniętego w sobie. Serialowy Dostojewski gra w karty, pije alkohol i tańczy. Pisarstwo, dziennikarstwo, działalność społeczna – stanowią zaledwie tło dla zasadniczej linii fabularnej i pełnią drugorzędną rolę. O tym, że oglądamy historię życia jednego z najlepszych pisarzy rosyjskich, dowiadujemy się jedynie w kontekście rozmowy o pieniądzach, których nieustannie brakuje. „Trzeba się śpieszyć. Obiecałem powieść czasopismu »Russkij Mir«. Nie nadążam z terminami...” – typowa fraza dla Fiodora Michajłowicza à la *Wołodarski*.

Dostojewski całe swoje życie był zakochany, tylko obiekty jego uczuć wielokrotnie się zmieniały. I właśnie ta sfera życia skupia największą uwagę twórców filmu. Znaczną część serialowej biografii Dostojewskiego poświęcono perypetiom jego kolejnych związków i małżeństw. W istocie mamy do czynienia z zadziwiającym pasmem romansów i miłosnych fascynacji autora *Braci Karamazow* – począwszy od pierwszej żony Marii Isajewej po Annę Grigoriewnę Snitkinę. Czołowe miejsce w tej galerii zajmuje Anna Grigoriewna – ta, dzięki której, jak twierdzą

niektórzy biografowie, został „wielkim Dostojewskim”, która przeszła przez piekło jego choroby, stenografowała i przepisywała jego wybitne powieści, urodziła mu dzieci, z których dwoje pochowała. Nieprzypadkowo Lew Tołstoj nazwał ją najlepszą ze wszystkich żon rosyjskich pisarzy. Lubi ją również reżyser i kamera, ale na ekranie Dostojewski jej nie kocha. To prawda, że Dostojewski był przez pewien czas oczarowany aktorką Aleksandrą Szubert, żoną kolegi i przyjaciela rodziny, doktora Janowskiego. Odnosimy jednak wrażenie, że Aleksandra w równym stopniu zaintrygowała samego reżysera, który przeznaczył temu nieznaczącemu epizodowi w życiu pisarza nazbyt wiele czasu.

Życie pełne ciężkich doświadczeń i niewiarygodnych napięć emocjonalnych (zesłanie, śmierć żony i syna, życie w ciągłych długach), przyjaźń i pełne wrogości stosunki z utalentowanymi pisarzami – Niekrasowem i Turgieniewem, rodzinne swary, osobiste dramaty i fascynacje – to wszystko powoduje, że oglądamy zupełnie innego Dostojewskiego, niż ten znany z kart historii. To człowiek słaby, targany uczuciami i namiętnościami. Dostojewski w scenariuszu Wołodarskiego to katorżnik, gracz, epileptyk, miłośnik kobiet i co najważniejsze – beznadziejny nieudacznik. Wszystko za co się brał: biznes, miłość, ruletka – okazywało się absolutną porażką. Mimowolnie wspominamy słowa wypowiedziane niegdyś przez samego Dostojewskiego – „skrzywdzony i poniżony”. Serialowy Dostojewski – dobry i nie-szczęśny – jako żywo przypomina księcia Myszkina z filmu *Idiota*, w kreacji aktorskiej tegoż Mironowa.

Mamy świadomość prawa reżysera i scenarzysty do wolności twórczej w tych sytuacjach, gdy zmuszeni byli przemysleć czyny swoich postaci. To typowe, gdy mowa o beletryzowaniu losów znanej postaci historycznej. Wszak rzeczywistość artystyczna nie może być tautologiczna w stosunku do realnego życia. Rzecz jednak w tym, że owe perypetie w żaden sposób nie uwzględniają tego, co najważniejsze: przemiany duchowej, która dokonała się w Dostojewskim. Wszak nie tylko ulegał on swoim namiętnościom, przede wszystkim stawał się prawdziwym pisarzem-realistą.

Dlatego w wariacie Chotiniienki tak bardzo zabrakło kwestii religijnych, warunek *sine qua non* dla zrozumienia życia i twórczości Fiodora Dostojewskiego. Początkowo w scenariuszu

były dwa – trzy epizody, w których Dostojewski nieoczekiwanie rozpoczął mowę o „Chrystusie i prawdzie”, z obszernymi cytacjami ze znanego listu pisarza z 1854 roku, a to w rozmowie z żoną, a to podczas podróży pociągiem do kasyna w Wiesbaden. Jednak były nieorganiczne i stanowiły dysonans w stosunku do całego pozostałego materiału scenariuszowego, toteż reżyser postanowił z nich zrezygnować. Tym samym wraz z wielkim inkwizytorem i innymi epizodami z filmu zniknęły poszukiwania religijne Dostojewskiego. A przecież Ewangelia była jedną z jego najważniejszych lektur na przestrzeni całego życia. Sam pisarz konstatował w 1873 roku:

Pochodziłem z rodziny rosyjskiej i bogobojnej. Odkąd sięgam pamięcią, pamiętam miłość rodziców do mnie. W naszej rodzinie znaleźmy Ewangelię niemal od najwcześniejszego dzieciństwa. Miałem zaledwie dziesięć lat, gdy znałem prawie wszystkie najważniejsze epizody z historii Karamzina, które ojciec czytał nam wieczorami. Za każdym razem odwiedziny na Kremlu czy w moskiewskich soborach były dla mnie czymś uroczystym (Евангелие Достоевского).

To jeszcze jeden dowód na to, że w konstrukcji scenariuszowej filmu nie było prawdziwego Dostojewskiego – pisarza i człowieka, którego całe życie męczyła „kwestia Boga”, który w swojej twórczości zawarł kryzys wiary religijnej współczesnej mu epoki oraz intensywnych poszukiwań dróg wyjścia dla zagubionej ludzkości.

Gdy w ostatnich latach życia Dostojewski wraca z podróży po Europie i zaczyna względnie stabilne życie rodzinne, a dawne namiętności (ruletka, skomplikowane relacje z kobietami) odchodzą w zapomnienie, pisarz porzuca gry hazardowe, rzadziej zdarzają się ataki epilepsji, a co najważniejsze, osiąga wyżyny swojej twórczości, pisząc powieści *Biesy* i *Braci Karamazow* – scenarzysta wyraźnie traci zainteresowanie swoim bohaterem. Ostatniemu dziesięcioleciu życia pisarza poświęca zaledwie część ostatniego odcinka. Ze scenariusza wypadł cały rok pobytu Dostojewskich we Włoszech (1868–1869), chociaż właśnie w tym czasie pisarz intensywnie pracował nad powieścią *Idiota*. W filmie Dostojewski, nie wiedzieć czemu, ze Szwajcarii jedzie nie do Mediolanu, a następnie do Florencji, ale wraca do Drezna. Czy nie dlatego, że z Drezna mógł jeździć do kasyna w Hamburgu i pobliskiego Wiesbaden?



Wspomniany *Dziennik pisarza*, jedno z najważniejszych źródeł dla wszystkich, którzy chcą wiedzieć więcej o książkach i losie Dostojewskiego, bez wątpienia znany jest twórcom filmu. Jednak został wykorzystany w szczególny sposób. Scenariusz Wołodarskiego niekiedy naprawdę zaskakuje, a nawet zdumiewa. Scenarzysta wprowadził do filmowej biografii Dostojewskiego wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca. Wiele takich modyfikacji nie znajdują uzasadnienia w omawianym serialu biograficznym, nawet jeśli odwołać się do argumentu o prawie do wolności wizji artystycznej. W scenie egzekucji pietraszewców scenarzysta, wbrew prawdzie historycznej, umieścił Dostojewskiego w pierwszej trójce skazanych. W istocie pisarz obserwował rozwój sytuacji z szafotu. Wiadomo również, że podczas sceny kaźni nie nakładano mu na głowę worka, a w filmie tak właśnie jest. W serialu Dostojewski publicznie obnaża ślady na nogach od kajdan. Jak wiadomo ze wspomnień współczesnych, pisarz nigdy tego nie czynił. Albo weźmy scenę, w której Mironow-Dostojewski pisze wiersz ku chwale monarchy. Mimowolnie zastanawiamy się, jak to możliwe, że zagorzały przeciwnik reżimu nagle okazuje się monarchistą, zaczynamy zadawać sobie pytanie, czy rzeczywiście zsyłka i cierpienie zdołały złamać psychicznie Dostojewskiego-katorżnika, czy też był na tyle przewrotny, że zwyczajnie przeszedł do „obozu wroga”?

Potknięcia i lapsusy w wariancie Wołodarskiego zauważalne są dosłownie na wszystkich poziomach: w szczegółach, logice przedstawienia postaci, poszczególnych scenach, kompozycji epizodów. Zilustrujmy nasze zarzuty następującym przykładem: w 7. odcinku odtworzono epizod, w którym w 1868 roku w Dreźnie Dostojewski spotyka Apollinarię Susłową z jej młodym mężem Wasilijem Rozanowem. Nie dość, że młody Rozanow ożenił się dopiero w grudniu 1880 roku i w 1868 roku miał zaledwie 12 lat, to dodatkowo według Wołodarskiego mieli się znać od dawna, zwracać na „ty”, a w ferworze dyskusji Dostojewski recytował na pamięć artykuły Rozanowa.

Przypomnijmy także epizod z 1856 roku w Semipałatyńsku, w którym Dostojewski z Wranglem dyskutują na temat „obecnego wyzwolenia chłopów”. Z woli scenarzysty pisarz wypowiada słowa zawierające fragmenty z jego artykułu z 1873 roku: „Wszystkie reformy obecnej władzy – to całkowite przeciwieństwo reform Piotra...” itd. Chociaż nawet uczeń szkoły pod-

stawowej w Rosji wie, że „obecne wyzwolenie chłopów” nastąpiło dopiero pięć lat później, w 1861 roku.

W scenariuszu Anna Grigoriewna stenografuje rękopisy Dostojewskiego. Owszem, wiadomo, że żona pisarza była stenografistką. Przyszli małżonkowie poznali się właśnie, gdy Anna Grigoriewna rozpoczęła pracę w takim charakterze nad utworem *Gracz* (*Игрок*). Jednak w rzeczywistości Dostojewski pracował nad swoimi utworami, inaczej niż to przedstawiono w filmie. Dostojewski pisał głównie nocą (zazwyczaj kończył pracę o godzinie 3-4 nad ranem). W tym czasie opracowywał wstępne szkice, robocze warianty. W ciągu dnia dyktował żonie spójny tekst, w znacznym stopniu improwizując, wykorzystując jedynie swoje nocne „bruliony”. Następnie, dokładnie odwrotnie, niż to zostało pokazane w scenariuszu serialu, Anna Grigoriewna rozszyfrowywała swoje stenogramy. Dostojewski poprawiał rozszyfrowany tekst, coś dopisywał, wykreślał, zmieniał. Żona ponownie czyściła otrzymany brudnopis i w ten sposób powstawał tekst ostateczny. Trudno zrozumieć w jakim celu scenarzysta wprowadza wariant ze stenografowaniem rękopisów Dostojewskiego. I najważniejsze: co mieli robić z tym stenogramami? Do czego miały służyć? Trudno doszukać się tu jakiejś logiki.

Ludmiła Saraskina, literaturoznawczyni i pisarka, specjalistka w zakresie twórczości Dostojewskiego, autorka biografii pisarza, wydanej w znakomitej i popularnej serii *Życie Sławnych Ludzi* (*Жизнь Знаменитых Людей*), oświadczyła, że reżyser i scenarzysta w swoim dążeniu do stworzenia filmu „na zamówienie”, w znaczący sposób wypaczyli wizerunek Dostojewskiego, nie cofając się nawet przed jawnym pomówieniem<sup>13</sup>. Szczególne wzburzenie Saraskiny wywołało oskarżenie Dostojewskiego o pedofilię, wyrażone w filmie ustami Turgieniewa. W tym przypadku scenarzysta wykorzystał plotki, które rozpowszechniali wrogowie pisarza już po jego śmierci, przy czym historyczny Turgieniew nie miał z nimi nic wspólnego, zaś twórcy filmu niemalże doprowadzili do starcia fizycznego między pisarzami. Wołodarskiemu nie przeszkadzało, że dwóch starych klasyków, dla wzmocnienia swoich argumentów, miało rzucić

---

<sup>13</sup> Na podstawie rozmowy z Władimirem Chotinienką w programie informacyjnym *Obserwator* (*Наблюдатель*) na kanale Kultura (*Культура*), emitowanym 10 listopada 2011 roku.

się na siebie z pięściami. Trudno zrozumieć czym się kierował scenarzysta. Wszak sprzeczka, która rzeczywiście miała miejsce między oponentami, została szczegółowo opisana przez Dostojewskiego w *Dzienniku pisarza (Дневник писателя)*, w którym czytamy:

Po słownych potyczkach w Genewie, spotkałem się z nim [Iwanem Turgieniewem – I.A. N] tylko jeden raz na dworcu. Spojrzeliśmy na siebie, ale ani on, ani ja nie zechcieliśmy się sobie ukłonić... (Достоевский 1877).

To wszystko: żadnych bójek, pięści, ani też najmniejszej próby rozwiązań siłowych (Басинский, Сараскина 2011).

Jeśli mielibyśmy wskazać mocne strony krytykowanego scenariusza, to niewątpliwie na korzyść Wołodarskiego przemawia fakt, że przypomniał postać Michaiła Dostojewskiego, brata słynnego klasyka, o którym nikt już dziś nie wspomina. A przecież był utalentowanym pisarzem i autorem różnych ciekawych projektów wydawniczych, i co najważniejsze, łączyły go z Fiodorem Dostojewskim bardzo bliskie relacje<sup>14</sup>.

### **Dostojewski à la Mironow**

Wysoko natomiast należy ocenić kreacje aktorskie. Na planie zdjęciowym udało się zgromadzić imponującą obsadę (Władimir Maszkow, Lidia Wieleżewa, Olga Budina, Inna Czurikowa, Oleg Basilaszwili, Władimir Iljin, Aleksandr Łazariew mł., Andriej Smirnow, Anastasija Mielnikowa). I tylko jedna rola w serialu nie wymagała castingu – samego Dostojewskiego. Krytycy filmowi byli zgodni: postać wielkiego klasyka najbardziej przekonująco mógł zagrać tylko Jewgienij Mironow.

Istotnie artysta znany jest z niezwyklej umiejętności wcielania się w postaci historyczne i już wielokrotnie mieliśmy

---

<sup>14</sup> Michaił Dostojewski (1820–1864), rosyjski pisarz. Wydawca czasopism (*Роковой вопрос, Эпоха*). W latach 40. XIX wieku opublikował kilka powieści (*Дочка, Господин Светелкин, Воробей, Два старичка, Пятьдесят лет*) oraz komedię (*Старшая и меньшая*). Wszystkie pozostawały pod wpływem sentymentalizmu. Stylistycznie jego utwory bliskie są powieściom jego starszego brata Fiodora Dostojewskiego, zwłaszcza *Biedni ludzie* i *Białe noce*, chociaż pod względem artystycznym ich znaczenie nie było duże. W latach 1861–1863 Dostojewski był wydawcą i redaktorem czasopisma *Wremia* (*Время*), głównego organu „poczwienników”, zamkniętego w czasie polskiego powstania. Autor wielu przekładów europejskich klasyków, w tym Goethego i Schillera.

okazję podziwiać go w rolach, o których marzy każdy aktor (Kagliula, Hamlet). Poza tym udział w serialu o Dostojewskim nie był pierwszą próbą aktora zmierzenia się z dziedzictwem wielkiego klasyka. Przystępując do pracy nad tą rolą Mironow miał już za sobą kreację Iwana Karamazowa (*Bracia Karamazow*), Lwa Myszkina (*Idiota*) i Siemiona Lebiezjatnikowa (*Bobok*).

Obdarzony talentem oraz intuicją aktorską Mironow starannie przygotowywał się do tej roli, którą uważa za jedną z najważniejszych w swojej karierze zawodowej. Wiele czasu poświęcił na lekturę dzienników, wspomnień i utworów literackich. Zagrał nawet w starym kasynie w Baden-Baden, w którym niegdyś sam Fiodor Michajłowicz rozstawał się ze swoimi nadziejami na nagłe wzbogacenie. Przygotowując się merytorycznie starał się również pracować nad techniką wyrazu artystycznego. Dostojewski całe życie ciężko chorował, cierpiał na ataki epilepsji, które nękały go niekiedy kilka razy dziennie. Pisarz sporządził nawet specjalny grafik tych ataków, żeby wyliczyć o jakiej porze mógłby spokojnie pracować. Mironow konsultował się z lekarzami, zasięgał porad. Prowadził też własne obserwacje osób chorych na epilepsję. Podczas zdjęć do filmu *Idiota* był nawet świadkiem takiego ataku, i jak sam opowiadał, nie był w stanie wówczas pomóc. Silniejsza była chęć obserwacji, zarejestrowania najdrobniejszych szczegółów, które mogły się przydać w późniejszej pracy aktora. Na planie filmowym serialu o Dostojewskim wykorzystał tamto doświadczenie (Альперина 2011).

Nawet próba odtworzenia tembru głosu pisarza okazała nie lada wyzwaniem. Ze wspomnień tych, którzy znali osobiście rosyjskiego klasyka, wiemy że miał wysoki głos z charakterystyczną chrypką, ale kiedy czytał swoje utwory publicznie, każdy wypowiedziany dźwięk docierał do wszystkich części sali. Kiedy zaś śpiewał, a lubił śpiewać, to jego głos przybierał barwę tenoru. Jak podkreślają specjaliści, Mironow poradził sobie z tym zadaniem znakomicie, zdołał bowiem odnaleźć szczególny sposób przekazu.

Pewnym utrudnieniem był fakt, iż wydarzenia w serialu toczą się na przestrzeni ponad trzydziestu lat, a zatem odtwórca głównej roli musiał „starzeć się” na oczach widzów. Charakteryzatorzy starali się maksymalnie upodobnić aktora do pierwowzoru, przy czym za wzór wyglądu zewnętrznego Dostojewskiego w wieku dojrzałym przyjęto wspomniany portret Piero-

wa. Dodajmy, że Dostojewski nie był przystojnym mężczyzną. Na wczesnych portretach sprawia wrażenie przedwcześnie postarzałego, a ponury wyraz niemal nigdy nie znikał z jego twarzy z grubo ciosanymi rysami.

Krytyka filmowa oceniła kreację aktorską Mironowa jako genialną. Nie odmawiając aktorowi talentu, warsztatu i pasji, nasza ocena jest zdecydowanie mniej entuzjastyczna. Zapewne Mironow zrobił co mógł w ramach danej wersji scenariusza, tym bardziej, że nie był biernym odtwórcą wizji reżyserskiej i z zapałem walczył o możliwość realizacji własnej wizji. Taki przywilej dawał mu wypracowany od lat status zawodowy oraz doświadczenie we współpracy z reżyserem, z którym spotkał się na planie zdjęciowym *Muzułmanina* (*Мусульманин*). Mironow starał się forsować swoje propozycje zmian poszczególnych scen, ale nie było to łatwe z powodów formalnych. Scenariusz był już zatwierdzony i na etapie zdjęć nie można było go radykalnie zmieniać.

Odnosimy jednak wrażenie, że trudno przebić się przez grubą warstwę charakteryzacji i dotrzeć do prawdziwego Fiodora Dostojewskiego. Przede wszystkim dlatego, że życie pisarza zostało przedstawione nie poprzez wewnętrzne przemiany, ale stany emocjonalne zakochania, zauroczenia i namiętności erotycznej. W rezultacie nie osiągnął tego efektu, który mogliśmy podziwiać w roli księcia Myszkina w serialu *Idiota*. W serialu o Dostojewskim zadanie, które zostało wyznaczone aktorowi, było jakościowo zupełnie inne i nieporównywalnie bardziej złożone. Poprzednio Mironow przemawiał na ekranie językiem powieści Dostojewskiego, a w tym przypadku – frazami ze słabego, powierzchownego, zagmatwanego scenariusza Wołodarskiego. Trudno przedstawić wielkiego artystę, genialnego myśliciela, jeśli scenarzysta zmusza aktora do wypowiedzania ideologicznych truizmów w stylistyce całkowicie obcej Dostojewskiemu.

## Uwagi końcowe

Fiodor Dostojewski powiedział kiedyś: „żyć – to znaczy czynić utwór artystyczny z siebie” („Жить — это значит делать художественное произведение из себя”) (Словарь 2001). W XIX wieku nie udało się, ale dziś możemy oglądać rezultaty swoistej materializacji słów klasyka. Dlatego też pozytywnie należy ocenić samą próbę współczesnej telewizji, która wykorzystuje format serialowy w celu zaprezentowania szerokiej widowni najlepszych dzieł rosyjskiej klasyki literackiej. Jednak przeniesienie na ekran biografii wielkich twórców okazuje się zadaniem o wiele bardziej złożonym. Przykład serialu *Dostojewski* w ograniczonym stopniu znajduje odniesienie do realnej biografii pisarza, a w zasadzie trudno mówić tutaj o jakiegokolwiek biografii. Mamy bowiem do czynienia ze słabo powiązаныmi ze sobą wątkami biograficznymi. Opowieść filmowa rozpoczyna się od sceny kaźni nad pietraszewcami, a zatem kiedy Dostojewski miał już dwadzieścia osiem lat. Twórców filmu nie zainteresowały ani dzieciństwo pisarza, ani jego nauka w szkole inżynierskiej, ani pierwsze doświadczenia literackie czy też dramatyczne relacje z ówczesnymi koryfeuszami literatury: Bielińskim, Niekrasowem, Turgieniewem. A i sama scena kaźni została pokazana z dużymi przekłamaniami, bez odwołania do opublikowanych relacji świadków ówczesnych wydarzeń, wspomnień skazanych czy też listów samego Dostojewskiego.

W ogóle odnosi się wrażenie, że twórców serialu nie nurtowała kwestia wiarygodności, tyle w tym filmie odstępstw od faktów i niewytłumaczalnej artystycznej samowoli. Próbując odejść od pomnikowego wizerunku pisarza na siłę wprowadza się skandalizujące szczegóły intymne, sądząc zapewne, że współczesny rosyjski widz żarliwie oczekuje zdemaskowania literackiego bożyszczka. Zgodnie z myślą wyrażoną w powieści *Bracia Karamazow*: „Любит человек падение праведного и позор его...” (Достоевский 1962) [„Lubują się ludzie w upadku sprawiedliwego i w jego hańbie” (Dostojewski 2007: 380)]. Jednak postać serialowego Dostojewskiego to jednostka słaba, niewierna, tonąca w długach, żałosna, mroczny człowiek o ponurym spojrzeniu byłego katorżnika – staje się mało wiarygodna. I nie pomogą cytaty-sentencje z *Dziennika pisarza*. Trudno także odpowiedzieć na pytanie, czy serial może wpłynąć na

wzrost zainteresowania twórczością Dostojewskiego, gdyż odnosi się do niej pośrednio. O tym, że Dostojewski napisał powieści, które od 150 lat czytane są na całym świecie, a także o tym, że stał się narodowym filozofem – twórcy serialu „wstydliwie” milczą...

Powstanie serialu *Dostojewski* oraz dyskusje, które wywołał w środowisku literackim i krytycznym, w istocie sprowadzają się do kwestii zasadniczej: możliwości i celowości ekranizacji biografii wielkiego rosyjskiego klasyka oraz, tym samym, zasadności próby wtórnego odtworzenia (przy użyciu określonych środków artystycznych) osobowości pisarza, który wyraził już siebie poprzez własny akt twórczy. Powieści Dostojewskiego to idealne seriale same w sobie, natomiast życie wielkiego klasyka – wręcz przeciwnie. Dostojewski z natury był domatorem, wspaniałym mężem i ojcem, a także bardzo płodnym pisarzem. Na tle innych biografii pisarzy rosyjskich Dostojewski wyróżnia się stabilnością i wysoką moralnością, ale zgodnie z przewrotną naturą ludzkiej pamięci, pozytywne fakty z biografii pisarza odeszły w zapomnienie. Pasjonujemy się historią jego burzliwych relacji z Susłową, ale nie pamiętamy, że spłacał długi swojego brata, utrzymywał jego liczną rodzinę, w tym pięcioro dzieci, że udzielał bezinteresownej pomocy materialnej i psychologicznej wszystkim, którzy się do niego zwrócili.

Oddzielną kwestią pozostaje próba rozszyfrowania poprzez biografię wewnętrznych nieprzemijających wartości, tak jak uczynił to Andriej Tarkowski w filmie o Rublowie (*Andriej Rublow*). Niestety biografie wielkich ludzi, należących do minionej epoki historycznej, z reguły dostosowuje się w kinie do określonych potrzeb współczesnych, najczęściej z uwzględnieniem czynników politycznych lub komercyjnych. W obydwu przypadkach zamysł przybiera formę dyskusji o potrzebie pokazania wielkiej osobowości twórczej, konieczności przenikania w głąb duszy, pojmowania wymiaru jego osobowości, zaprezentowania młodemu pokoleniu wzoru do naśladowania itd.

W tym kontekście pozostaje zasadnicze pytanie: czy istotnie serial *Dostojewski* jest filmem o Dostojewskim? A może o zupełnie innym człowieku: niezdarnym, chorym, niekiedy żałosnym. W naszej ocenie omawiany serial to dramat niezrealizowanych możliwości. Władimir Chotinienko miał do dyspozycji doskonały materiał i narzędzia, dzięki którym mógłby stworzyć

wspaniała sagę o rosyjskim klasyku – pisarzu, myślicielu i człowieku. Tam, gdzie reżyser zdołał uwolnić się z pęt scenariusza, powstały ciekawe epizody. Ogólnie mamy jednak do czynienia z serialem *Dostojewski w interpretacji Eduarda Wołodarskiego*. O ile upowszechnianie twórczości pisarza należy uznać za godne podziwu, zwłaszcza, że jest znana współczesnemu pokoleniu Rosjan bardzo wybiórczo, o tyle upowszechnianie samego pisarza okazało się porażką.

### **Bibliografia:**

- Альперина Сусанна, 2011, *От Ивана до Федора*, „Российская газета”, 19 maja, <http://www.rg.ru/2011/05/18/dostoevsky-poln.html> [dostęp: 20.06.2014].
- Долин Антон, 2011, „Достоевский” расскажет о жизни писателя. Интервью с Владимиром Хотиненко, „Вести ФМ”, 19 marca, <http://www.vesti.ru/doc.html?id=437759> [dostęp: 07.03.2014].
- Достоевский*, [http://russia.tv/brand/show/brand\\_id/5307](http://russia.tv/brand/show/brand_id/5307) [dostęp: 20.06.2014].
- Достоевский Федор, *Братья Карамазовы*, s. 62, <http://www.croquis.ru/1637.html> [dostęp: 07.03.2014].
- Достоевский Федор, *Дневник писателя. Сентябрь – декабрь 1877*, [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0500.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0500.shtml) [dostęp: 07.03.2014].
- Dostojewski Fiodor, 2007, *Bracia Karamazow*, tłum. Adam Pomorski, Kraków.
- Басинский Павел, Сараскина Людмила, 2011, *Гений в тисках порока*, „Российская газета”, <http://www.rg.ru/-2011/05/27/dostoevskiy.html> [dostęp: 20.06.2014].
- Евангелие Достоевского*, w: Федор Михайлович Достоевский. *Онтология жизни и творчества*, <http://fedordostoevsky.ru/biography/evangelie/> [dostęp: 07.03.2014].
- Flig Małgorzata, 2008, *Mitotwórcza funkcja kina. Mit Stalina w kinie radzieckim i rosyjskim*, w: *Kultura rosyjska* Козлов Евгений, 2003, *Серийность в паралитературе*, w: *Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс. Сборник научных трудов*, Москва, s. 201-211.
- Козлов Евгений, 2008, *Развлечение сериалом*, w: *Развлечение и искусство*, Санкт-Петербург, s. 244-256.
- Ledóchowski Aleksander, 1990, *Lenina Torf Story*, „Film na Świecie”, nr 347, s. 9-15. *W ojczyźnie i diasporze*, tom 2, red. Katarzyna Duda, Kraków, s. 191.



- Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы:*  
*Сборник, 1976, сост. Г.В. Михайлова, ред. А.И. Липков,*  
*Москва.*
- Pułaski Bronisław, 1987, *Trzeba wierzyć...*, „Film na Świecie”, nr 339-340, s. 3.
- Словарь языка Достоевского: Лексический строй идиолекта, 2001,*  
*ред. Ю.Н. Караулов, Е.Л. Гинзбург, сост. М.М. Коробова,*  
*Е.А. Цыб, С.Н. Шепелева, Москва.*

**Katarzyna Peplinska**

Uniwersytet Jagielloński

## **Uwodzeni polityką. Obraz współczesnej demokracji w serialach *Homeland* i *House of Cards***

### **Abstrakt:**

Autorka analizuje obraz współczesnej demokracji kreowany w serialach *House of Cards* i *Homeland*. Według niej seriale są sceną, na której przed widzem zostaje obnażony proces performowania demokracji. W kontekście *Homeland* szczególnie istotne jest dla niej pojęcie wojny z terroryzmem, które nie tylko stawia zachodnią demokrację w opozycji do krajów Bliskiego Wschodu, ale także umożliwia żądanie od obywateli poświęcania swobód demokratycznych. Badaczka dostrzega krytyczny potencjał seriali politycznych, ale jednocześnie zastanawia się nad jego skutecznością w przestrzeni społecznej.

### **Słowa kluczowe:**

demokracja, *performance*, polityka, terroryzm, serial, *House of Cards*, *Homeland*

Demokracja współcześnie budowana jest nie na ideach, programach i projektach zmian, ale na obrazach zakorzenionych w zbiorowej pamięci, budzących konkretne skojarzenia lub silne emocje. Aby móc skutecznie działać, idea demokracji zostaje uwewnętrzniona przez jednostkę lub społeczeństwo poprzez utożsamienie jej z innymi obrazami aż do momentu, gdy niemożliwe jest odróżnienie jej od nich. Pozornie niewidoczna, cały czas znajduje się gdzieś pod spodem, gdzieś indziej, dyskretna i nieuchwytna. Jest więc tym, co uobecnia się za pomocą obrazów i zarazem zostaje pod nimi schowane. Czyż więc idea demokracji i serial nie mają ze sobą wiele wspólnego? Uwodzą widza, sprawując kontrolę nad jego spojrzeniem. Wytwarzają fikcję, w którą łatwo uwierzyć i się do niej przywiązać. Możemy dziś mówić o boomie na seriale w dekoracjach demokratycznych. Związane jest to po części z coraz silniejszą krytyką demokracji oraz modą

na polityczność, ale także z atrakcyjnością tematu. Władza wszak uwodzi, przyciągając przed ekrany rzesze widzów. Na co dzień, jako obywatele państw dumnie nazywających się demokratycznymi, jesteśmy uwodzeni ideą demokracji. Przedstawiona zostaje nam ona jako najlepszy i najprzyjemniejszy z systemów politycznych oraz gwarancja bezpieczeństwa wartości właściwych dla cywilizowanego świata. Seriale natomiast stają się miejscem, w którym za pomocą fikcji zostają ukazane, najczęściej mroczne, kulisy demokracji.

Dlaczego system ukazany w serialach tak chętnie obnaża swoje mechanizmy? Czy powinniśmy nazywać seriale skutecznym narzędziem krytycznym, lustrem, w którym jednostki i społeczeństwa mogą się sobie przyjrzeć i skonfrontować z własnymi lękami i pragnieniami? Czy może jest wręcz przeciwnie i głównym zadaniem seriali jest podtrzymywanie porządku polityczno-społecznego i utrzymywanie społeczeństwa w stanie snu? Guy Debord w *Społeczeństwie spektaklu* pokazuje, że:

spektakl jawi się jako niedostępna i niepodważalna faktyczność. Jego przesłanie brzmi: „co się ukazuje, jest dobre; a co jest dobre, ukazuje się. Domaga się biernej akceptacji i, w gruncie rzeczy, poprzez swój monopolistyczny i wykluczający wszelką dyskusję sposób ukazywania się – już ją sobie zapewnił (Debord 2009: 36).

Serial w społeczeństwie spektaklu pełni ważną rolę. W kontekście relacji pomiędzy demokracją a serialem szczególnie interesująca jest „bierna akceptacja”, gdyż to ona wydaje się największym problemem współczesnych społeczeństw demokratycznych. Chciałabym zaproponować przyjrzenie się obrazowi współczesnej demokracji w serialach *House of Cards* i *Homeland*. Warto w tym miejscu podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego warto zajmować się interpretacją i analizą seriali amerykańskich. Oglądanie pojawiających się w nich wątków niewątpliwie jest źródłem przyjemności. Wiele seriali osiąga mistrzowski poziom pod względem scenariusza, reżyserii i aktorstwa. Jest jednak jeszcze jeden powód, szczególnie ważny w przypadku analizy tych seriali w kontekście systemu demokratycznego. Na obraz demokracji przedstawianej w *House of Cards* czy *Homeland* trudno spojrzeć z pozycji całkowitego dystansu, zakładając, że jej mechanizmy nas nie dotyczą. Demokracja amerykańska i euro-

pejska są niczym rodzeństwo, w którym to Ameryka chce grać rolę starszego brata godnego naśladowania. Polska demokracja jest performowana przez rządzących i społeczeństwo zaledwie od 25 lat. Istnieje więc oczywista potrzeba innego wzorca demokracji, który entuzjastycznie głosiłby równość jednostek, a jednocześnie dostarczał efektywnych scenariuszy performowania idei. Takim modelem stały się Stany Zjednoczone lub raczej ich wyidealizowany obraz. Za sprawą działań podejmowanych przez swoich przedstawicieli na scenie politycznej, a także dzięki licznym reprezentacjom kulturowym, uchodzą za model idealnej demokracji i czynią się patronem świata, który hołduje demokratycznym wartościom. Media tworzą obraz Ameryki jako kraju, który manifestuje swoje przywiązanie do demokracji i zaangażowanie w jej rozwój oraz podkreśla znaczenie godności, wolności i pracy każdego z obywateli. Należy dodać, że wizerunek ten jest użytecznym narzędziem dla polityków. Jest to jednak obraz całkowicie inny od tego, który znamy z *House of Cards* czy *Homeland*.

Na plakatach i zdjęciach reklamujących *House of Cards* flaga amerykańska jest odwrócona. W tym niezwykle przemyślanym i dopracowanym pod względem szczegółów serialu element ów pełni rolę wyraźnego znaku. Odwrócona flaga symbolizuje bowiem chaos, problemy i zagrożenie wewnątrz państwa. Jest znakiem systemu, który psuje się od środka. Już więc na samym początku twórcy sugerują, że amerykańska demokracja nie jest tak piękna i wzniosła, za jaką chciałaby uchodzić. „Welcome to Washington” – przewodnikiem widza po scenie i kuluarach amerykańskiej polityki staje się sam Frank Underwood. Myślę, że zgodziłby się on z następującymi słowami:

Spółeczeństwo demokratyczne jest tylko malowidłem wyobraźni, przeznaczonym do wspierania tej lub innej zasady dobrego rządzenia. Spółeczeństwa, tak samo dziś, jak wczoraj, są organizowane przez grę oligarchii. I, ściśle rzecz biorąc, nie istnieją rządy demokratyczne. Rządy sprawujące dzisiaj władzę to zawsze rządy mniejszości nad większością (Rancière 2008: 66).

Kongresman to wytrawny polityczny gracz, uwodzicielski manipulant pełen pogardy w zasadzie dla wszystkich i wszystkiego poza sobą, swoją żoną Claire i władzą. Nie można odmówić mu ambicji i skuteczności. To polityk wielkiego formatu, którego wdzięk i determinacja, z jaką dąży do swoich celów, sprawiają, że

widz zapomina o jego egoizmie, morderstwach i rujnowaniu życia osobom, które stały się trybikiem w maszynie jego politycznej kariery. Gdy każe on widzowi nie opłakiwać panny Barnes, ten może zorientować się, że przecież już dawno o niej zapomniał, a nagły brak jednej z głównych postaci 1. sezonu w ogóle mu nie przeszkadza. Dzięki precyzyjnie skonstruowanemu scenariuszowi i doskonałemu aktorstwu Kevina Spaceya, który raz porozumiewawczymi, a raz pełnymi szyderstwa lub znudzenia spojrzeniami, czyni z widza współnika swoich działań, Underwooda na pewno można nazwać Machiavellim, Makbetem i Ryszardem III. Sami twórcy proponują taki sposób odczytania postaci. Wystarczy przeanalizować wpisy na forach internetowych, by wysunąć tezę, że *House of Cards* jest dla widzów dość prostą lekcją makiawelizmu. Wytrawnego polityka i jego działań nie ocenia się tu pod względem moralności. Liczy się jedynie jego skuteczność. Polityk może kłamać, manipulować i odrzucić wszystkie zasady, byle tylko osiągał wyznaczone cele i oczywiście potrafił przekonać innych, że wszystkie działania podejmuje w imię wyższego dobra. Zapominamy o tym, jak zginął Peter Russo i kibicujemy Underwoodowi w walce o wpływy, jaką toczy z Raymondem Tuskiem.

*House of Cards* każe nam zapomnieć o normach czy moralności. Kongresman mówi: „Zło dla wyższego dobra” („Bad for the greater good”). To jeden z tych cytatów, w których twórcom serialu udaje się uchwycić inną stronę demokracji, mniej piękną i wzniosłą niż ta, która pojawia się w przemówieniach polityków. Demokrację bowiem lubimy nazywać najlepszym ze znanych systemów, ale to wciąż system, który staje się opresją zbudowaną na przemocy, manipulacji, niesprawiedliwości czy wreszcie też śmierci. Nie należy bowiem zapominać, że demokracja amerykańska powstała m.in. przez zagładę Indian. Co mogłoby być w demokracji przedstawionej w *House of Cards* tym większym dobrem, które usprawiedliwiłoby wszystkie działania podejmowane w jego imię? Czy w ogóle można je wskazać? Dla Franka Underwooda na pewno byłaby to sama przyjemność i potęga władzy.

Z serialu wyłania się jednak dość mroczny obraz. W demokracji wyższe dobro, wzniosłe ideały równości, wolności i dobrobytu są tylko fikcją, którą trzeba było uwieść społeczeństwo. Wiara w tę fikcję potrafi usprawiedliwić wiele działań, a już na pewno jest bardziej medialna niż powody ekonomiczno-gospodarcze.

Kongresman doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Pomaga mu brak idealizmu. Nie daje się uwieść idei demokracji, którą wydaje się pogardzać, ale sam potrafi uwodzić innych. Być może jest szczerzy jedynie w dwóch sytuacjach: paląc papierosy z Claire i przemawiając do widza. Wielkość Underwooda polega na tym, że nie próbuje nas przekonać do idei demokracji. Towarzyszymy mu w Białym Domu i podczas tej wizyty z każdą kolejną sytuacją przekonujemy się, że demokracja to fikcja, która jest przez polityków podtrzymywana w imię ich prywatnych interesów. Frank bezlitośnie rozlicza się nawet z ostatnim dowodem na to, że jednak państwo można nazwać demokratycznym: wyborami. Zajmuje on bowiem coraz wyższe stanowiska polityczne tylko za pomocą własnej skuteczności i manipulacji, a nie dzięki uprawnieniom nadanym mu podczas wyborów przez *demos*. Może więc on bez ogródek powiedzieć nam: „Democracy is so overrated”. Bohater ten jest ucieleśnieniem współczesnej demokracji, która, tak jak Frank Underwood (inicjały F. U), mówi obywatelom państw demokratycznych: FUCK YOU. I Frank Underwood być może uwodzi właśnie tym FUCK YOU, które obecne jest w jego słowach i działaniach. Dajemy się uwieść manipulantowi, który jednak nie boi się obnażyć tego, co większość polityków chętnie ukrywa. Dzięki Underwoodowi patrzymy na demokrację jak na grę, w której nie można wygrać. Jedyne, co można zrobić to grać jak najdłużej i umieć zrobić dobry użytek z najmniej sprzyjających kart.

Już choćby pobieżna interpretacja niektórych wątków *House of Cards* pozwala pokazać sposób, w jaki popkultura przedstawia świat polityki. Opiera się ona na mocnym kontraście pomiędzy medialnym show (wiece wyborcze, przemowy polityków) a kulisami, za którymi dzieje się to, co naprawdę istotne. Jest to na pewno wyrazista i atrakcyjna opozycja. Stanowi inspirację do napisania zgrabnego scenariusza. Czy jednak taki podział nie jest dużym uproszczeniem? Założenie, że prawdziwa polityka dzieje się tam, gdzie zwykli obywatele nie mają wstępu, stanowi swoiste przyzwolenie na ich bierność. Jednocześnie przedstawienie intryg politycznych w przestrzeni, w której graczami mogą być tylko nieliczni, konstruuje obraz świata ekskluzywnego i pociągającego. Podglądanie reguł tej rzeczywistości staje się źródłem przyjemności i doskonale zdają sobie z tego sprawę twórcy seriali politycznych.

Podczas, gdy w *House of Cards* flaga amerykańska jest odwrócona, to w *Homeland* dumnie powiewa na maszcie. Ameryka – strażnik cywilizowanego, demokratycznego świata – czuwa. Wojna z terroryzmem trwa. Agentka CIA Carrie Mathison, specjalistka od międzynarodowego terroryzmu od kilku lat rozpracowuje Al-Kaidę na Bliskim Wschodzie, skąd przywozi do Stanów Zjednoczonych tajemnicę. Usłyszała od przesłuchiwanego irackiego więźnia, że jeden z amerykańskich żołnierzy więziony przez Irakijczyków przeszedł na stronę wroga. Tymczasem po ośmiu latach przebywania w irackiej niewoli zostaje odnaleziony żołnierz amerykańskiej piechoty morskiej, Nicholas Brody. Powraca on do Stanów Zjednoczonych jako bohater oraz ucieleśnienie sensu walki z terroryzmem. Amerykańskie społeczeństwo otrzymuje bowiem dowód na zasadność działań podejmowanych przez władze USA. Okaleczone ciało, zniszczona psychika i rodzina żyjąca w niepewności przez lata to doskonały pod względem medialności przykład na to, że ze złymi terrorystami należy walczyć, by obronić lepszy świat demokratycznych wartości.

Chciałabym w tym momencie przywołać jedno z bodaj najświetniejszych przemówień w historii najnowszej. 20 września 2001 roku prezydent George W. Bush wygłosił mowę skierowaną do Kongresu, a także widzów zgromadzonych przed odbiornikami. W kluczowym momencie swojego wystąpienia, zwracając się nie tylko do Amerykanów, ale do całego świata, powiedział: „Każdy kraj w każdym regionie świata musi teraz zdecydować: albo jesteście z nami, albo z terrorystami. Od dziś każdy kraj, który nadal gości albo wspiera terrorystów, będzie uważany przez Stany Zjednoczone za wroga” (Bush 2001). Postawione przez prezydenta ultimatum dzieli świat na dwie części: demokratyczną, która ma udowodnić przywiązanie do demokratycznych wartości poprzez poparcie polityki Stanów Zjednoczonych, oraz tyranię.

W *Homeland* atmosferze chwały i wzniosłym słowom nie ulega agentka Carrie. Łączy ona powrót Brody’ego z tajemnicą, którą powierzył jej Irakijczyk. Widz wraz z nią zaczyna mieć wątpliwości, czy Brody jest bohaterem czy zdrajcą kraju, na który planuje zamach. Twórcom *Homeland* udało uchwycić się atmosferę zagrożenia i niepewności czasów wojny z terroryzmem. Aluzje są dla odbiorcy czytelne. Można być pewnym, że serialowy Abu Nazir to Osama Bin Laden, a akcja w serialu nawiązuje do wydarzeń, które rozegrały się po narzuconym przez Busha ultimatum.

Twórcy nie gloryfikują wojny z terroryzmem i nawiązują do nagłośnionych przez media skandali obciążających Amerykę i jej sojuszników. W jednej ze scen oglądamy tortury, którym zostaje przez agentów CIA poddany Irakijczyk.

Warto zwrócić uwagę już na sam tytuł. Pierwsze skojarzenie jest oczywiste: ojczyzna. *Homeland* to jednak także nazwa dość kontrowersyjnej instytucji *Department of Homeland Security* (Departament Bezpieczeństwa Krajowego). Ta agencja bezpieczeństwa wewnętrznego Stanów Zjednoczonych powstała po zamachach z 11 września. Głównym powodem utworzenia DHS były nie tylko ataki terrorystyczne, ale też brak koordynacji pomiędzy agencjami rządowymi (m.in. CIA, FBI, NSA) oraz policją stanową i departamentami policji miejskiej czy straży granicznej Stanów Zjednoczonych, co utrudniało przekazywanie ważnych informacji do odpowiednich struktur w rządzie. DHS ma zapobiegać atakom terrorystycznym oraz zmniejszać szkody w przypadku, jeśli jednak taki atak nastąpi. Zadaniem tej instytucji jest także przeprowadzanie śledztwa i osądzanie osób odpowiedzialnych za ataki terrorystyczne na terenie Stanów Zjednoczonych. Celem DHS miała być lepsza współpraca pomiędzy agencjami rządowymi. Twórcy serialu mocno koncentrują się na strukturach instytucji. Czy jednak agenci CIA i FBI dzielnie, ramię w ramię bronią terytorium Stanów Zjednoczonych i walczą z terroryzmem, wierząc w słuszność swojej misji? Niekoniecznie.

Oglądaniu serialu nieustannie towarzyszy pytanie: o co chodzi z tym odwiecznym konfliktem pomiędzy CIA i FBI?! Myślę, że określenie „brak koordynacji pomiędzy poszczególnymi agencjami rządowymi” jest w tym przypadku dość delikatne. Agenci CIA i FBI rywalizują ze sobą, wchodzą sobie nawzajem w kompetencje i unikają współpracy lub ją sobie utrudniają tak długo, jak się tylko da. Toczą pomiędzy sobą nieustanną grę prywatnych interesów, ambicji i animozji. Wojna z terroryzmem to przede wszystkim dostęp do władzy i marzenie o awansach. Tu zarysowuje się już pierwsza z wątpliwości dotyczących tak zwanej wojny z terroryzmem. Staje się ona polem walki nie tylko pomiędzy terrorystami a demokratami, ale także pomiędzy ideowcami a agentami i urzędnikami skupionymi na swoich prywatnych interesach. W *Homeland* osobą najbardziej bezkompromisową, oddaną sprawie i chcącą zapobiegać terroryzmowi i walce tej podporządkowującej całe swoje życie jest oczywiście Carrie Mathi-



son. Ironia w serialu polega na tym, że jedna z nielicznych osób, które nie tylko mają kompetencje, ale są też szczerze w swoją pracę zaangażowane, zgodnie z regulaminem instytucji w ogóle nie powinna tam pracować. Carrie choruje bowiem na psychozę maniakalno-depresyjną i musi przyjmować środki psychotropowe, by złagodzić jej przebieg. Robi to w tajemnicy, a leki zdobywa wyłącznie dzięki pomocy siostry.

Powołanie DHS wzbudziło wiele kontrowersji w Stanach Zjednoczonych. Chciałabym teraz przypomnieć scenę, według mnie jedną z najważniejszych w serialu. Carrie, w której podejrzenia co do sierżanta Brody'ego nikt nie chce wierzyć (wersja agentki przecież niezbyt pasuje do scenariusza rządu, który zamierza uczynić z niego bohatera narodowego), zaczyna działać na własną rękę. Cała rodzina Brody'ego wychodzi z domu. Carrie i jej pomocnicy nie mają wiele czasu. Szybko i sprawnie montują kamery w całym domu. Od tej pory będzie możliwa dwudziestoczterogodzinna inwigilacja nie tylko podejrzanego o zamiary terrorystyczne Brody'ego, ale też jego żony Jessiki i dwójki dzieci. Twórcy serialu rozpoczynają z widzem grę, dostarczając mu sprzecznych informacji na temat sierżanta. Carrie z napięciem obserwuje, jak Brody zaczyna w garażu modlić się do Allaha. Skoro zmienił religię, to jednak musiał w jakiś sposób identyfikować się ze swoimi porywaczami, a stąd już niedaleko do przejęcia ich punktu widzenia na Stany Zjednoczone. Skoro teraz wyznaje islam, to może chce walczyć z „niewiernymi”. Twórcom serialu udaje się uchwycić społeczne fobie po zamachach z 11 września. Carrie siedząc na kanapie i jedząc *fast food*, nie dostaje zbyt wielu spektakularnych dowodów na potwierdzenie samej teorii. Staje się natomiast podglądaczem życia rodzinnego. Obserwuje, jak cała rodzina spędza czas, je śniadania, szykuje się do wyjścia na uroczyste gale. Agentka wkracza w prywatność niczego nieświadomych ludzi. Interesująco ogląda się to jako fikcję w serialu. Mniej komfortowo robi się jednak, gdy zapytamy: a co jeśli właśnie teraz ktoś mnie obserwuje? Jak bowiem udaje się zamontować Carrie kamery? Teoretycznie potrzebuje ona decyzji i zgody przełożonych, ale jak pokazuje rzeczywistość polityczno-społeczna, teoria nie zawsze jest niezbędna w praktyce. DHS był krytykowany właśnie za wprowadzanie większej kontroli obywateli i łamanie konstytucyjnych praw obywateli amerykańskich.

W serialu można wskazać dwa różne obrazy demokracji. W pierwszym z nich państwa demokratyczne, choć nigdy się do tego nie przyznają, potrzebują wroga, dzięki któremu mogłyby podzielić świat według prostego schematu: „dobrzy my” oraz „zli inni”. Demokracja ukazana zostaje jako system, który ustanawia swój status w opozycji do innego, gorszego, niecywilizowanego świata, przed którym musi się bronić. Terroryzm to użyteczne pojęcie, którym można w nieskończoność straszyć społeczeństwa, nakłaniając je do dobrowolnej zgody na rezygnację z niektórych swobód demokratycznych. Bezpieczeństwo kraju i obywateli powinno być bowiem zawsze na pierwszym miejscu, a w szczególnym czasie wojny z terroryzmem trzeba pogodzić się z brakiem prywatności i ciągłą inwigilacją. Świetnym, choć także gorzkim uzupełnieniem *Homeland* są przecież doniesienia Edwarda Snowdena o PRISM – programie szpiegowskim, dającym amerykańskiemu rządowi pełen dostęp do serwerów Google, Facebooka, Microsoftu czy Apple.

Drugi obraz demokracji jest uzupełnieniem pierwszego. Twórcom *Homeland* udaje się uchwycić jeden z największych lęków współczesnych państw demokratycznych. To obawa przed zagrożeniem, które wcale nie musi pochodzić z zewnątrz. Wróg może żyć wśród nas i, co więcej, może cieszyć się powszechnym szacunkiem i podziwem. Coraz trudniej zbudować prostą opozycję: my-oni, demokracja-terroryzm, cywilizacja-brak wartości. Twórcy serialu zadbali o to, byśmy nie byli pewni co do zamiarów i przeszłości Brody'ego. Świetnie oddaje to narastający niepokój i niepewność towarzyszącą misji wojny z terroryzmem. Skoro wróg może być wszędzie, należy podejmować coraz bardziej radykalne kroki, a więc podejrzewać, więzić, przesłuchiwać, torturować, kontrolować. Trzeba umacniać demokrację. „Bad for the greater good”?

W *Homeland* wybrzmiewa refleksja nad światem Zachodu, który w imię obrony ideału demokracji decyduje się na polityczne kroki sprzeczne z jej zasadami. Serial nie daje prostej odpowiedzi na pytanie, czy działania takie muszą być przez obywateli aprobowane czy też powinny napotkać zdecydowany sprzeciw. *Homeland* pokazuje jednak, że popkultura, inspirując się tematyką władzy, może sprowokować ważne dyskusje dotyczące istotnych i trudnych do rozstrzygnięcia problemów.

Z przedstawionych przykładów można wyciągnąć wniosek, że współczesne seriale krytycznie przyglądają się działaniom podejmowanym przez polityków, ukazują mroczne kulisy współczesnej demokracji i obnażają mechanizmy systemu. Na koniec chciałabym jednak zgłosić pewną wątpliwość. Czy seriale polityczne tak naprawdę nie są apolityczne? Przez apolityczność rozumiem tu wykluczenie *demosu* z udziału w sprawowaniu władzy. Czy osuwając widza z niesprawiedliwością, manipulacjami i tym, co nazywa się brudami polityki, nie sprawiają, że mówi on: „Znam to z rzeczywistości. Tak właśnie jest. Ale czy ja coś mogę zrobić?”. Czy seriale nie podtrzymują stanu biernej akceptacji i snu, który jest politykom na rękę? Być może jednak nie należy od nich oczekiwać, że doprowadzą do rozbudzenia krytycznego myślenia w społeczeństwie, a tym samym, w dalszej perspektywie, także do realnych zmian. W końcu finansowane są przez instytucje działające w państwach demokratycznych.

### **Bibliografia:**

- Bush George W., 2001, *Przemówienie po atakach terrorystycznych z 11 września 2001 roku-20 września 2001 r.*, „Stosunki Międzynarodowe”, <http://stosunki-miedzynarodowe.pl/teksty-zrodlowe/przemowienia/1102-przemowienie-georga-w-busha-po-atakach-terrorystycznych-z-11-wrzesnia-2001-roku-20-wrzesnia-2001-r> [dostęp: 26.06.2014].
- Debord Guy, 2009, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko, Warszawa.
- Rancière Jacques, 2008, *Nienawiść do demokracji*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Warszawa.

**Michał Różycki**

Uniwersytet Warszawski

## **Serialowe spiski - przedstawienia zmów i sekretów w amerykańskich produkcjach telewizyjnych**

### **Abstrakt:**

Przedstawienia spisków w serialach, podobnie jak w innych mediach wizualnych, stanowią paradoks. Trudno jest bowiem wiarygodnie pokazać coś, co jest niewidoczne. Mimo to przez lata powstał zbiór motywów błyskawicznie rozpoznawanych przez widzów. Niniejszy tekst skupi się na sposobach przedstawiania serialowych spisków, samych postaci spiskowców i towarzyszących im motywów. Obiektem rozważań będą tu seriale *Z Archiwum X* oraz mniej znany *Rubicon*, analizowane poprzez pryzmat badań nad historycznymi przykładami teorii spiskowych, a w szczególności eseju Richarda Hofstadtera *Paranoiczny styl w amerykańskiej polityce*.

### **Słowa kluczowe:**

teorie spiskowe, *Z Archiwum X*, *Rubicon*, Richard Hofstadter

Istotą kryminałów, powieści czy filmów detektywistycznych, jest potrzeba zrozumienia otaczającego nas świata, a konkretnie pewnego jego wycinka – tajemniczego przestępstwa. Poprzez postać detektywa widz lub czytelnik analizuje kolejne fakty, mające zaprowadzić go do ostatecznego celu każdego śledztwa – prawdy. Podobnie sprawa ma się ze spiskami oraz ich bardziej nietypowymi kuzynami, teoriami spiskowymi. Spiskowcy, jak wszyscy przestępcy, działają w sekrecie, jednak jako że ich cel nie jest jeszcze zrealizowany, stawka śledztwa jest większa. Teorie spiskowe idą o krok dalej, sugerując że wszystkie otaczające nas wydarzenia są efektem działań zmyślenia, której cele są jednoznacznie złe. Odnosząc się do Tzvetana Todorova, inaczej niż w powieściach detektywistycznych mamy do czynienia z dwiema fabułami, które rozwijają się jednocześnie: widoczne dla wszystkich próby ujawnienia machinacji spisku oraz niewidocz-

ne próby osiągnięcia przezeń celu. Celem niniejszego tekstu będzie skupienie się na owej drugiej fabule, na przedstawieniach postaci spiskowców w tych serialach, w których oś wydarzeń stanowi teoria spiskowa.

Sensacyjna symbolika spisku towarzyszy kulturze popularnej od lat, nie dziwi więc, że powstają liczne seriale, które się na niej opierają. Odwołanie się do motywów teorii spiskowej nie tylko daje twórcom większą wolność w budowaniu fabuły, ale także zwalnia z konieczności dbania o szczegóły w *de facto* odtwarzaniu zaistniałego już śledztwa. Widz z kolei w większości przypadków rozpozna wykorzystywane motywy, ale mimo to chętnie obejrzy nową wersję znanej historii.

Analiza skupi się na przedstawieniu spiskowców w dwóch serialach. Pierwszy to, klasyczne już, *Z Archiwum X*, emitowany od 1993 do 2002 roku przez sieć telewizyjną Fox serial śledzący losy pary agentów FBI, Foxa Muldera (David Duchovny) oraz Dany Scully (Gillian Anderson), którzy przez 9 sezonów odkrywali kolejne warstwy spisku związanego pomiędzy byłymi przedstawicielami władz i wojska USA a pozaziemskimi istotami. Drugi to mniej znany, zawieszony po 1. sezonie, serial *Rubicon*, który był emitowany w 2010 roku przez stację AMC. Jego głównymi bohaterami jest grupa ekspertów pracująca z danymi wywiadowczymi w prywatnej firmie analitycznej API. Jeden z nich, grany przez Jamesa Badge Dale'a, Will Travers, przypadkiem odkrywa kod umieszczony w krzyżówce w jednej z poczytnych gazet i rozpoczyna własne śledztwo, które wciąga go w machinacje spisku.

Jak jednak rozumieć termin „teoria spiskowa”? Dziś owe słowa przywołują obrazy, listę wydarzeń, za którymi jakoby stały spiski: zamach na prezydenta Johna F. Kennedy'ego, rzekome sfigowanie lądowania ludzi na Księżycu, tragiczna śmierć księżnej Diany, zamachy z 11 września 2001 roku i wiele, wiele innych. W najprostszej definicji jest to próba wyjaśnienia rzeczywistości poprzez teorię, która jako odpowiedź postuluje istnienie spisku. Tego typu neutralna definicja nie sugeruje zdecydowanie negatywnych konotacji związanych z terminem. Idący tym tropem badacze od lat 50. i 60. XX wieku przedstawiali teorie spiskowe jako zjawisko patologiczne, wymykające się wszelkiej logice. Tak więc filozof Karl Popper (1999: 569) zdefiniował teorie spiskowe jako przekonanie, że „cokolwiek ma miejsce w

społeczeństwie, a w szczególności to, czego społeczeństwo nie lubi (...) jest wynikiem działania wpływowych osobników lub grup” – pogląd, który w opinii Poppera powinien być uznany za błędny z definicji Podobne przekonanie żywił historyk Richard Hofstadter, który stwierdził, że dezinformacja szerzona przez teorie spiskowe zagraża społeczeństwu demokratycznemu (Hofstadter 2008: 39).

Koniec XX wieku przyniósł jednak radykalnie inne spojrzenie na kwestię teorii spiskowych, będące pod silnym wpływem postmodernizmu i krytyków takich jak Fredric Jameson. Piszący w 1999 roku filozof Brian L. Keeley określił wiarę w teorie spiskowe jako próbę zrozumienia rzeczywistości, która wymyka się zrozumieniu. Nie bez nuty sympatii pisał o zwolennikach teorii spiskowych jako o „ostatnich wierzących w uporządkowany wszechświat” (Keeley 1999: 123) – uporządkowany przez istnienie spisku Inni badacze, tacy jak Daniel Pipes, Kathryn Olmsted czy Peter Knight skutecznie wykazali, że zarówno szczerze propagowanie, jak i cyniczne tworzenie teorii spiskowych nie jest jedynie domeną ekstremistów, ale i oficjalnej władzy.

Dodatkowo, Knight wykazał w książce *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files* (*Kultura Spiskowa: Od Kennedy’ego do „Z Archiwum X”*), że:

język teorii spiskowych przestał być *lingua franca* ekstremizmu i trafił do słownika zwykłego obywatela, trafiając również, co istotne dla poniższej dyskusji, do zupełnie nie wyrotowych dzieł kultury popularnej (Knight 2000: 25).

W efekcie społeczeństwo cierpi na swoiste rozdwojenie jaźni: równocześnie ufa, do pewnego stopnia, oficjalnej władzy, ale i zakłada możliwość prawdziwości teorii spiskowych, mówiąc kolokwialnie, na wszelki wypadek (Dean 2002: 92-93).

Z punktu widzenia opisu samego spisku najważniejsza dla poniższej analizy będzie jednak praca amerykańskiego historyka Richarda Hofstadtera, który w eseju *Paranoiczny styl w amerykańskiej polityce* z 1964 roku stwierdził, że esencją teorii spiskowych jest nie temat, ale sposób mówienia o jakimś temacie. I choć nie był literaturoznawcą i badał dyskurs polityczny w amerykańskiej historii, jego analiza elementów składowych teorii spiskowych również dziś pasuje idealnie zarówno do teo-

rii spiskowych postulowanych jako prawda, jak i do fikcyjnych elementów gatunku serialu spiskowego.

Warto w tym miejscu nadmienić, że choć *Paranoiczny styl...* wniósł wiele do badań nad tematem, nie jest on analizą pod żadnym pozorem wyczerpującą czy siłą się na pełny obiektywizm. Jak przypomina Knight, sam Hofstadter przyznał, że elementy jego definicji „paranoicznego stylu” są *a priori* pejoratywne (Knight 2000: 6). Co więcej, esej skupia się na konkretnym aspekcie teorii spiskowych – tekstach politycznych produkowanych przez amerykańską prawicę – bez ukazania szerszego kontekstu. Siła *Paranoicznego stylu...* leży jednak we wspomnianym precyzyjnym wskazaniu elementów składowych teorii spiskowej, niezależnie od jej treści czy intencji. Ów „przepis” zdaje się opisywać nie tylko teksty historyczne, ale również dzieła kultury popularnej nimi inspirowane.

Podstawowym elementem paranoicznego stylu, a więc również teorii spiskowych w ogóle, jest sam spisek. Hofstadter wskazuje, że nie jest on pokazywany jako spisek w sensie prawnym, ale jako nadludzka właściwie siła. „Wróg jest wyraźnie zarysowany”, twierdzi Hofstadter,

jako ideał zła, amoralny nadczłowiek, złowieszczy, wszechobecny, potężny, okrutny, zmysłowy, kochający luksus (...), tworzy przebieg historii albo manipuluje nim w zły sposób (...) czerpiąc zysk z wywołanej niedoli (Hofstadter 2002: 31-32).

Ponieważ spisek jest wszechmocny, w wielu przedstawieniach ma nie tylko bezpośrednią kontrolę nad ośrodkami władzy, takimi jak prasa, politycy, rządy czy systemy finansowe, ale również sposób bezpośredniej kontroli na tym jak obywatele myślą i co robią (Hofstadter 2002: 32). Spisek staje się tu „niewidocznym władcą” opisanym przez Slavoja Žižka, hiper-kompetentną władzą, która stoi za tą oficjalną, często nieporadną i niekompetentną (Žižek 1996: 97).

W końcu, Hofstadter wskazuje, że spisek jest nieodmienne przedstawiany jako niemożliwy do pokonania metodami pokojowymi. Jako że jest bytem absolutnie złym, nie można przekonać jego członków do zaprzestania złych działań – spisek musi być zupełnie zniszczony. Co więcej, owa walka ma zawsze apokaliptyczne zabarwienie: jeżeli coś nie zostanie zrobione tu i te-

raz, spisek osiągnie swoje cele, których konsekwencje będą niemożliwe do odwrócenia.

[Twórca teorii spiskowych] widzi los spisku w kategoriach apokaliptycznych, opisuje narodziny i śmierć całego świata, narodów, ideologii. Zawsze stoi na szczytach cywilizacji, zawsze w punkcie zwrotnym historii (Hofstadter 2002: 30).

Konsekwencją jest stawianie sobie przez twórcę teorii spiskowych niemożliwych do osiągnięcia celów i w efekcie, na co zwraca uwagę Mark Fenster, nieunikniona frustracja i niemożliwość osiągnięcia sukcesu (Fenster 2008: 96). „Teoria spiskowa”, twierdzi Fenster:

wyraźnie czegoś chce; jest ona niekończącym się przeszukiwaniem przeszłości i teraźniejszości w pogoni za dowodami na istnienie transcendentnego, wszystko wyjaśniającego *czegoś* (Fenster 2008: 107).

Fakt ten, jak się okazuje, doskonale współgra z formułą serialu.

Ostatnim z dotyczących samego spisku elementów jest fakt istnienia spiskowca-dysydenta. Ów nawrócony złoczyńca, lub osoba posiadająca wiedzę na temat działań spisku, nie tylko potwierdza tezy twórcy teorii spiskowej, ale też czyni wyłom w pozornej wszechmocy członków zмовы.

Renegat to osoba, której powierzono dostęp do największego sekretu, toteż przynosi ze sobą ostateczne potwierdzenie prawdziwości podejrzeń, które sceptyczny świat mógłby odrzucić. (...) [Renegat] przynosi obietnicę odkupienia i zwycięstwa (Hofstadter 2002: 35).

Choć postać informatora nie była nieodzownym elementem paranoicznego stylu gdy Hofstadter pisał swój esej, nabrała ona ogromnego znaczenia kilka lat później, kiedy agent FBI Mark Felt ujawnił, pod pseudonimem Głębokie Gardło, informacje, które naprowadziły dziennikarzy *The Washington Post* na trop afery Watergate.

Teorie spiskowe, które się sprawdziły, takie jak wspomniana afera Watergate czy skandal Iran-Contras, nie tylko do pewnego stopnia uprawdopodobniły nieprawdziwe wyobrażenia oraz, jak wspomniano, zdjęły stygmat z osób w nie wierzących. Samo wspomnianie takich teorii przestało być *faux pas*, tym bardziej, jeżeli inspirowały one fikcyjne fabuły, takie jak w



omawianych w niniejszym artykule serialach. Wpływ na powstanie *Z Archiwum X* miał tzw. mit Roswell, dotyczący wydarzeń, które rzekomo miały miejsce w czerwcu 1947 roku w amerykańskiej bazie wojskowej, w pobliżu której miał rozbić się i zostać przechwycony przez wojsko statek pozaziemskich istot. W przypadku *Rubiconu* natomiast za inspirację posłużyła wiara w kontrolujących amerykańską politykę bezwzględnych oligarchów oraz, mniej bezpośrednio, wiara w tak zwane operacje *false flag*: ataki terrorystyczne dokonane przez amerykańskie służby przeciwko własnym obywatelom, by przekonać opinię publiczną o, na przykład, konieczności inwazji na rzekomego sprawcę. Owe inspiracje same z siebie tworzą niezwykle ciekawe fabuły, niekoniecznie jednak podpowiadają, jak ukazać samych spiskowców.

Jak bowiem pokazać coś, co być może istnieje? Odpowiedź na to pytanie, jak pokazują rozliczne filmowe i serialowe produkcje fantasy i science-fiction, jest znacznie trudniejsza niż w przypadku czegoś, co po prostu nie istnieje. W kontekście teorii spiskowych zadanie jest podwójnie trudne, pomimo osłabienia stygmatu. Twórcy z jednej strony powinni mocno nawiązać do spiskowych motywów, nie popadając jednak w ich nieodmiennie przerysowaną i pełną nienawiści retorykę. Kolejna część niniejszego tekstu poświęcona zostanie rozważaniom, jak Hofstadterowska charakteryzacja spisku i spiskowców wpasowuje się w fabuły seriali *Z Archiwum X* oraz *Rubicon*. Owa analiza ograniczać się będzie do wybranych fragmentów, ponieważ – zwłaszcza w przypadku pierwszego z seriali, liczącego 202 odcinki – dokładny opis nie jest możliwy w tekście tej długości.

Z obu analizowanych seriali, dzieło Chrisa Cartera ma zdecydowanie większy wpływ na kulturę, co pokazuje duża liczba publikacji naukowych je omawiających. Skomplikowana struktura serialu nawet w oficjalnych materiałach nazywana była mitologią. *Z Archiwum X* nie tylko zainspirowało tak zwane *spin-offy* w postaci książek, albumów, serialu *The Lone Gunmen* (*Samotni strzelcy*) oraz filmów pełnometrażowych, ale również cieszyło się kultowym statusem już w czasach początków Internetu. Sam Carter, twierdził, że duch serialu odzwierciedla ducha całego narodu (Knight 2000: 54). Schyłek XX wieku to czas obsesji końca świata, paranoi, niepewności oraz fascynacji zarówno teoriami spiskowymi, jak i paranormalnymi fenomenami. Można

śmiało powiedzieć, że każdy znany szerszej publiczności paranormalny fenomen lub teoria spiskowa posłużyły jako inspiracja dla przynajmniej jednego odcinka: od wiary w duchy, poprzez rzekome porwania przez istoty pozaziemskie, po wszelkiej maści legendy miejskie.

*Rubicon* nie powtórzył sukcesu *Z Archiwum X*, choć nie był tym serialem bezpośrednio inspirowany. Wręcz przeciwnie, twórca serialu Jason Horwitch zupełnie odciął się od motywów paranormalnych, zamiast tego inspirując się thrillerami, takimi jak *Syndykat Zbrodni* (1974) oraz *Wszyscy ludzie prezydenta* (1976) Alana J. Pakuli. Zamiast „potwora tygodnia” fabuła kolejnych odcinków skupia się na pracy oraz prywatnych problemach grupy analityków agencji API, których zadanie to selekcja danych wywiadowczych zebranych przez amerykańskie agencje rządowe. Druga linia fabuły dotyczy prywatnego śledztwa Katherine Rhumor, która chce odkryć powód samobójstwa swojego męża, wpływowego biznesmena Toma. Charakterystyczne cechy produkcji: powoli rozwijająca się fabuła, brak scen akcji, długie ujęcia twarzy bohaterów oraz pełne niedomówień dialogi, nie przekonały widzów do serialu, który został skasowany po 1. sezonie (Bianculli 2010).

Przed rozpoczęciem dyskusji warto jednak zauważyć, że samo medium serialu zdaje się idealnie pasować do przedstawiania historii opartych na teoriach spiskowych. Jak wspomniano powyżej, sam akt odkrywania prawdy o rzekomym spisku jest zadaniem z definicji skazanym na niepowodzenie – zawsze zostanie jeszcze jakiś element do wyjaśnienia. Jak twierdzi Mark Ferster, serial również wiecznie oddala odkrycie prawdziwej odpowiedzi, gdyż jej udzielenie oznaczałoby koniec serialu. W wielu przypadkach nawet obecne w każdym odcinku mniej ważne śledztwa i wątki nie są rozwiązywane, czego postacie są zresztą świadome, tym bardziej więc nie dziwi to, że poszukiwania nadrzędnego spisku nigdy się nie kończą, ale równocześnie spajają pomniejsze wątki w jedną całość (Fenster 2008: 143). W przypadku serialu *Cartera* kolejne śledztwa naprowadzają agentów Muldera i Scully na działania spisku, zaś ostatnie odcinki *Rubiconu* pokazują, że właściwie wszystkie poboczne śledztwa były częścią planu spisku. Przedwczesne zakończenie prac nad serialem po 1. sezonie dodatkowo wzmocniło to odczucie. Ostatnie scena finałowego odcinka przedstawia rozmowę

Willa Traversa z członkiem spisku, który zbywa zebrane przez analityka dowody słowami: „Naprawdę myślisz, że kogokolwiek to obejdzie?”.

Fakt istnienia zмовy jest aksjomatem każdej teorii spiskowej. Znamienne jest więc, że od pierwszych scen *Z Archiwum X* oraz *Rubiconu* widz otrzymuje dowody na istnienie spisku. Podobnie jak rzeczywiście wierzący w teorie spiskowe nie musi niczego udowadniać, wypatruje jedynie kolejnych dowodów oraz efektów działania spisku. Czyni to pośrednio, oczami serialowych postaci, nad którymi nierzadko ma przewagę wiedzy. Same postacie często stają się również świadome tej dynamiki – w odcinku *Spinacz* agentka Scully, w duchu tez Fenstera, stwierdza: „Ja już słyszałam prawdę, Mulder. To, czego teraz oczekuję, to odpowiedzi”.

Już w 2. scenie 1. odcinka serialu Cartera, agentka FBI Dana Scully zostaje przydzielona do agenta Foxa Muldera i jego badań nad tytułowym „archiwum X” – zbiorem spraw niewyjaśnionych przez agentów. Ma ona nie tylko pomagać, ale również udaremniać wszelkie próby udowadniania przez kolegę prawdziwości zjawisk paranormalnych. Rozmowę prowadzi dwoje starszych agentów, za którymi stoi trzeci mężczyzna. Cała scena przywodzi na myśl jedną z pierwszych sekwencji w filmie *Czas Apokalipsy* z 1979 roku. Umiejscowienie trzeciego mężczyzny w pokoju, jego zachowanie – jako jedyny pali papierosa, przyszły znak rozpoznawczy postaci (granej przez Williama B. Davisa), stoi i opiera się o szafkę podczas gdy inni siedzą, oraz fakt, że podczas całej sceny milczy, sugerują nie tylko władzę, jaką posiada nad resztą obecnych, ale również to, że obserwuje on wydarzenia z boku, *de facto* spoza struktur, doglądając realizacji jakiegoś planu.

Podejrzenia widzów potwierdza ostatnia scena odcinka pilotażowego, podczas której ta sama tajemnicza postać umieszcza uzyskany przez agentów Muldera i Scully dowód działań rządowego spisku w ogromnym, najprawdopodobniej pełnym innych tego typu przedmiotów, magazynie. Trwająca kilkanaście sekund sekwencja, przypominająca z kolei zakończenie filmu Stevena Spielberga *Poszukiwacze Zaginionej Arki* z 1981 roku, wizualnie zaznacza wszechmoc i wielkie wpływy spisku, który zdaje się nie pierwszy raz występować przeciwko ludziom pokroju dwójki agentów FBI. Zdecydowanie silniej niż wszelka

dawka przemocy czy akcji, demonstruje też zagrożenie i pozorna bezsilność, z jaką będą się borykać Mulder i Scully. Bezimienna postać, która przez swój nałóg zyskała sobie przydomek „Palacza”, przez wiele odcinków pozostaje jedyną twarzą spisku, który w pierwszych sezonach przyjmuje formę tzw. Syndykatu, grupy ludzi, która kolaboruje z pozaziemskimi przybyszami, najpierw dla własnego zysku, potem, by samolubnie opóźnić nieuniknioną inwazję bardziej zaawansowanych Obcych.

Również w *Rubiconie* scenarzyści nie zmuszają widzów do odgadywania czy spisek istnieje. Pierwsza scena serialu to samobójstwo biznesmena Toma Rhumora, który po znalezieniu czterolistnej koniczynki pośród stron porannych gazet, jak na komendę sięga po pistolet i strzela sobie w głowę. Kolejnym elementem pokazującym naturę spisku jest odnalezienie przez Willa Traversa wzoru w krzyżówkach w codziennej prasie. Odkryciem dzieli się z Davidem Hadasem (Peter Gerety), swoim bezpośrednim przełożonym, a również teściem i mentorem, który od razu zabiera Traversowi ów szyfr, wspomina o nim swojemu koordynatorowi, Kale’owi Ingramowi (Arliss Howard), a następnie ginie w pozornie przypadkowej katastrofie kolejowej. Podobnie jak w przypadku samobójstwa Rhumora, odkrycie śladu istnienia spisku to nieunikniony wyrok śmierci. Ostatnia scena 1. odcinka serialu ujawnia zaś, że całe API jest *de facto* na usługach spisku, gdyż jego dyrektor, Truxton Spangler (Michael Cristofer), jest członkiem zмовy.

*Rubicon* opiera się nie tylko na znajomości motywów spiskowych przez widza, ale również na subtelnej symbolice charakterystycznej dla filmów szpiegowskich. Przykładem może być wspomniana czterolistna koniczyna, jak i sposób, w jaki Will Travers odkrywa, że śmierć jego teścia nie była wypadkiem. Kiedy bowiem znajduje jego samochód na przydworcowym parkingu, okazuje się, że zaparkowany został na miejscu numer trzynastie. Teść Traversa, osobnik niezwykle przesądny, nigdy by nie zrobił tego w normalnych okolicznościach, toteż musiała być to wiadomość dla Willa. W serialu większe znaczenie od samych spiskowców, ma sieć połączeń i intryg, którą stworzyli. Być może z tego właśnie powodu sami spiskowcy *Rubiconu*, w przeciwieństwie do „Palacza”, są dość stereotypowi. Jest to grupa miliarderów, białych mężczyzn w sile wieku, których celem jest uzyskanie jeszcze większego bogactwa i wpływów poprzez za-

rabianie na kryzysach i konfliktach. W istocie to bezpośrednia aluzja do motywu spiskowego obecnego od ponad wieku w amerykańskiej retoryce izolacjonizmu, w której nierzadko oskarża się przemysłowców i finansistów o dążenie do zbrojnych interwencji za oceanem.

Ostatnim istotnym elementem prezentacji spisku w analizowanych serialach jest fakt odseparowania jego członków od reszty postaci, zarówno poprzez brak spotkań pomiędzy nimi, jak i pracę kamery. W obu serialach jeden z jego członków stanowi „twarz” zmywy: u Cartera jest to „Palacz”, zaś u Horwitcha – Truxton Spangler. Tego typu kadrowanie jest najlepiej widoczne w *Rubiconie*, gdzie wewnętrzny krąg spisku nie jest pokazany obok nikogo, kto nie jest jego członkiem. Widać to wyraźnie w przedostatnim odcinku serialu podczas spotkania spiskowców w kawiarni. Choć jej okna, niewątpliwie lustrzane, wychodzą na ulicę, nie widać zza nich przechodniów. Inaczej jest w *Z Archiwum X*, gdzie wpływowi członkowie Syndykatu sporadycznie wchodzą w interakcje z innymi ludźmi.

Prawdziwym pomostem pomiędzy bohaterami a członkami zmywy są występujące w obu serialach postacie renegata. Na samym wstępie warto zauważyć, że ów serialowy odszczerpieniec zdecydowanie różni się od tego w przytaczanych przez Hofstadtera teoriach spiskowych. Tam osoba byłego spiskowca lub ofiary spisku jest kolejnym dowodem, podmiotowym wobec postulującego wiarę w spisek, podczas gdy w obu serialach sytuacja się odwraca: to renegat motywuje, popycha śledztwo naprzód, samemu do końca pozostając w cieniu, niczym autentyczny informator Głębokie Gardło. Co więcej, pozostaje członkiem spisku, przez co nierzadko musi działać przeciw interesom bohaterów seriali.

Afera Watergate zdecydowanie zainspirowała scenarzystów *Z Archiwum X*, w którym pierwszy z informatorów Foa Muldera posługuje się właśnie takim pseudonimem. Podczas spotkań z agentem FBI przekazuje mu informacje mające pomóc w danym śledztwie, ale jak sam twierdzi, robi to na własnych zasadach. Podczas 1. sezonu Głębokie Gardło wspiera Muldera nie tylko by pokazać mu „Prawdę”, ale jest również element intrygi przeciwko innym członkom Syndykatu. Zauważa to sama agentka Scully, przestrzegając, że informator Muldera prowadzi z nim grę. Postać Głębokiego Gardła nie odstaje od wizji spi-

skowców – biały mężczyzna około pięćdziesiątki, zawsze w garniturze. To on dyktuje czas spotkania z Mulderem, demonstrując swoją władzę nad nim. Sytuacja ta zmienia się, gdy po śmierci Głębokiego Gardła w ostatnim odcinku 1. sezonu Mulder zyskuje nowego informatora – „X” – którego nie tylko może poprosić o pomoc, ale który również bardziej aktywnie bierze udział w akcji serialu, na przykład ratując życie agenta.

W *Rubiconie* nie ma bezpośredniego odpowiednika Głębokiego Gardła, zarówno autentycznego, jak i serialowego, zamiast tego w roli renegata występuje Kale Ingram, bezpośredni przełożony Willa Traversa. Ingram jest postacią niezwykle skrytą, pomimo że widzimy go w praktycznie każdym odcinku, niewiele o nim wiadomo. Z aluzji w rozmowach dowiadujemy się, że jest on weteranem wywiadu z czasów Zimnej Wojny i byłym agentem, który często zabijał. Podobnie jak w serialu Cartera renegat-informator pomaga, bo jest mu to na rękę oraz manipuluje podwładnym. W *Rubiconie* znacznie wyraźniej widać ambiwalentną rolę postaci typu Kale’a Ingrama: z jednej strony ostrzega Traversa o zagrożeniach i pomaga w śledztwach, z drugiej to Ingram wydał jego teścia przełożonym z API. Gdy w 6. odcinku bezpośrednio oferuje Traversowi wsparcie, ucina wszelkie pytania mówiąc, by ten cieszył się z otrzymanej pomocy. Podobnie jak Głębokie Gardło, Ingram stara się stworzyć wrażenie szpiegowskiej wszechobecności i wszechwiedzy. Często bezgłośnie podchodzi do innych postaci, czeka na nie bezszelstnie w ich biurach, przynajmniej raz włamuje się do mieszkania Traversa, miejsca spotkań zaś wybiera na podstawie tego, czy mogą być szpiegowane i podsłuchiwane. Przy tym pozostaje jednak szpiegiem, nie półboskim członkiem spisku.

Ostatnim ze wspomnianych elementów przedstawienia serialowych spisków i punktem, w którym opisywane seriale znacząco się różnią, jest wizja ostatecznego celu spisku. Hofstadter opisuje ten element teorii spiskowych jako nieodmiennie apokaliptyczny, choć nie w sensie dosłownego końca świata, ale raczej totalnego zwycięstwa wizji spisku, która nieodwracalnie wyruguje kulturę twórcy teorii spiskowej. O ile *Z Archiwum X* jest silnie inspirowany tym motywem, o tyle młodszy o prawie dwie dekady *Rubicon* wyraźnie się od niego odcina. Swoistym kamieniem węgielnym serialu Cartera jest tak zwany „mit Roswell”, mająca kilka odmian teoria, jakoby w 1947 roku w publi-

zu tejże bazy rozbił się pojazd pozaziemskich istot, którego wrak został przechwycony przez wojsko. Interpretacja w serialu zakłada, że doszło nie do katastrofy, ale wizyty forpoczty sił inwazyjnych, którym członkowie rządu USA, wśród nich osoby z Syndykatu, *de facto* poddali się i zgodzili na współpracę. Jedyne korzyści to kilka dekad spokoju, gdyż kolonizacja, której data padła w ostatnim odcinku serialu, zatytułowanym *The Truth (Prawda)*, oznaczać będzie zagładę rodzaju ludzkiego. Inne zagrożenia będące elementem metafabuły serialu są równie groźne, wśród nich pasożytniczy „czarny olej”, kontrolująca umysł substancja powiązana z pozaziemskimi kolonistami, która mogłaby zdieńsiatkować ludzkość.

Oczywiście *Z Archiwum X* nie podąża śladem teorii spiskowych w pełni. Należy tu wspomnieć, że elementy apokaliptyczne są zupełnie nieobecne w odcinkach „śledczych”, niepowiązanych z główną linią metafabuły. Pozornym odstępstwem może być fakt, że sam spisek nie jest ostatecznym wykonawcą zagłady, jak i to, że sam znika, gdy ona nadejdzie. Nie jest to jednak motyw niespotykany – teorie spiskowe wspomniane w *Paranoicznym stylu...* często zakładają, że sami spiskowcy, działający samolubnie, nie są świadomi, jakie zniszczenie wywołają. Syndykat budzi tu skojarzenia z XVIII-wiecznymi opisami rzekomego spisku bractwa Illuminatów. W duchu tekstu Hofstadtera, scenarzyści serialu opisują potencjalną zagładę całego świata.

Eschatologiczna mitologia *Z Archiwum X* powstała najprawdopodobniej pod silnym wpływem zimnowojennych scenariuszy atomowej zagłady, zupełnie zdezaktualizowanych gdy serial Horwitscha trafił na ekrany. Spisek w *Rubiconie* jest gotów wywoływać katastrofy i kryzysy: ich ostatecznym celem w serialu jest doprowadzenie do zamachu terrorystycznego, który zablokuje porty w Zatoce Meksykańskiej. Dzięki wiedzy o ataku, biznesmeni-spiskowcy mogli odpowiednio się przygotować i zarobić na nowej, niespodziewanej dla pozostałych sytuacji. Również skala samego zamachu, którego celem jest tankowiec transportujący ropę, choć tragiczna, jest nieporównywalna chociażby z zamachami z 11 września 2001 roku. Po raz kolejny odchodząc od czarno-białych podziałów teorii spiskowych, ostatnie sceny serialu silnie sugerują, że tego typu sytuacja nie miała miejsca pierwszy raz oraz że najprawdopodobniej się powtórzy. Wraże-

nie bezsilności podkreśla tytuł odcinka: *Nie możesz wygrać (You Can Never Win)*.

Oczywiście można podejrzewać, że tego typu jednoznaczny fatalizm nie był oryginalną intencją scenarzystów, a efektem przedwczesnego zakończenia produkcji serialu. Ślady widać w samym tytule serialu oraz wyjaśnieniu, które pada w rozmowie pomiędzy Kale'em Ingramem i Katherine Rhumor w 12. odcinku. Ingram wspomina historyczne przekroczenie rzeki Rubikon nie tylko jako punkt bez odwrotu, ale również akt, który uczynił Juliusza Cezara wojskowym dyktatorem Rzymu. Kolejny ślad to liczne aluzje do popularnych do dziś spiskowych interpretacji ataków na World Trade Center w 2001 roku, jak i fakt śmierci żony i córki Willa Traversa w tychże zamachach, oraz cel założenia API, czyli niedopuszczenie do powstania po raz kolejny chaosu informacyjnego wśród służb wywiadowczych.

Podsumowując, seriale niezwykle wdzięcznie wykorzystują motywy oparte o treści teorii spiskowych. Świadczy o tym sukces *Z Archiwum X* oraz jego ciągły wpływ na produkcje telewizyjne, jak i fakt, że próbujący odejść od schematu serialu Cartera, *Rubicon* nie odniósł tak dużego sukcesu. Celem niniejszego tekstu była próba porównania przedstawień spisku w historycznych teoriach spiskowych oraz dziełach kultury popularnej. Punktem wyjścia był esej Richarda Hofstadtera z 1963 roku zatytułowany *Paranoiczny styl w amerykańskiej polityce*.

Choć ów esej nie oddaje sprawiedliwości skomplikowanemu fenomenowi, jakim jest wiara w teorie spiskowe, zawarta w nim charakterystyka samego spiskowego dyskursu – tytułowego „paranoicznego stylu” – ułatwia analizę dzieł popkultury, nie tylko seriali. Jak niniejsza praca starała się wykazać, trzy elementy wskazane przez Hofstadtera: ukazanie spisku jako „amoralnego nadczłowieka”, jego apokaliptyczne cele oraz obecność spiskowca-renegata, pojawiają się w bardzo zbliżonej formie zarówno w *Z Archiwum X*, jak i w *Rubiconie*. Oczywiście, pierwszeństwo zawsze bierze tu specyfika serialu, stąd też apokaliptyczny motyw jest mniej widoczny w *Rubiconie*, w którym nie znajdziemy zresztą wątków fantastycznych, obecnych z kolei w serialu Cartera. Inną formę niż w teoriach spiskowych przyjmuje też postać renegata. W serialach staje się on stanowiącym o sobie pomocnikiem, a nie wyłącznie narzędziem. Oba seriale pokazują też prawdziwość spisku od pierwszych scen, unikając



patologicznego dociekania typowego dla teorii spiskowych oraz pozwalając realizować spiskowe fantazje, będące od wieków elementem kultury, jak i sposobem na rozrywkę.

### **Bibliografia:**

- Bianculli David, 2010, „*Rubicon*”: *Smart Spies Who Connect The Dots*, „npr.org”, <http://www.npr.org/templates/story/-story.php?storyId=128794048> [dostęp: 27.07.2014].
- Dean Jodi, 2002, *If Anything Is Possible*, w: *Conspiracy Nation: The Politics of Paranoia in Postwar America*, red. Peter Knight, New York and London, s. 85-106.
- Fenster Mark, 2008, *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*, Minneapolis & London.
- Hofstadter Richard, 2008, *The Paranoid Style in American Politics*, w: *The Paranoid Style in American Politics*, New York, s. 3-40.
- Keeley Brian L., 1999, *Of Conspiracy Theories*, w: „The Journal of Philosophy”, tom. 96, nr 3, s. 109-126, <http://www.jstor.org/stable/2564659> [dostęp: 27.07.2014].
- Knight Peter, 2000, *Conspiracy Culture: From Kennedy to „The X-Files”*. London.
- Popper Karl, 1999, *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. Stefan Amsterdamski, Warszawa.
- Žižek Slavoj, 1996. *‘I hear you with my Eyes’: or, The Invisible Master*, w: *Gaze and Voice as Love Objects*, red. Slavoj Žižek, Renata Salecl, Durham, s. 90-128.

**Grzegorz Supady**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Polacy, Niemcy, Rosjanie i Żydzi w wybranych serialach telewizyjnych**

### **Abstrakt:**

W artykule podjęto próbę analizy trzech seriali telewizyjnych: *Nasze matki, nasi ojcowie* (2013), *Hotel Polanów i jego goście* (1982) oraz *Siedemnaście mgnień wiosny* (1973), poruszających tematykę rozliczeniową związaną z wzajemnymi stosunkami łączącymi i dzielącymi Polaków, Niemców, Rosjan i Żydów przed i w okresie trwania II wojny światowej. Na plan pierwszy wybija się w nich kwestia odpowiedzialności hitlerowców za dokonane przez nich zbrodnie wojenne, których ofiarami padali przede wszystkim członkowie europejskiej diaspory żydowskiej, Rosjanie i Polacy. Ponadto w produkcjach tych pojawiają się wątki związane z niezwykle trudnym położeniem katów i ofiar w sytuacjach ekstremalnych, a także motywy ilustrujące nie zawsze chwalebne postępowanie zwycięzców w końcowej fazie wojny.

### **Słowa kluczowe:**

Polacy, Niemcy, Rosjanie, Żydzi, serial, wojna

Oto twój świat... A więc to ma być świat!  
I pytasz jeszcze, czemu serca tętno  
Słabnie pod lęku dziwnego naporem?  
Czemu ból jakiś siłą niepojętą  
Hamuje w tobie wszelki życia poryw?  
Zamiast barwnego przepychu natury,  
W którą człowieka Bóg stwarzając  
wwiódł,  
Dokoła ciebie zakopcone mury,  
Kości, szkielety, mrok i grobu chłód.  
J. W. Goethe, *Faust. Część pierwsza, Noc*

### **Wstęp**

W trakcie poszukiwań naukowego umocowania do poniższych uwag sięgnąłem po klasyczne dzieła Antoniny Kłoskowskiej – *Kulturę masową* i *Socjologię kultury*. Zwłaszcza w tej pierwszej

książce spodziewałem się odnaleźć jakiejkolwiek refleksje na temat serialu jako popularnego środka przekazu medialnego. Można było tego oczekiwać choćby ze względu na fakt, że ten rodzaj twórczości telewizyjnej, obecny od pewnego czasu również w cyberprzestrzeni, musiał kreować określone wyobrażenia o świecie w środowisku socjologów już w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, a więc w okresie powstawania tych ważnych opracowań polskiej socjologii. Ostatecznie okazało się, że Kłoskowska rzeczywiście uwzględniła w swych rozważaniach stosowny passus na wspomniany temat. Stało się tak w rozdziale omawiającym struktury społeczne i kulturę symboliczną, zawartym w tomie *Socjologia kultury*. Uczona odniosła się tam do ekranizacji telewizyjnych prozy Sienkiewicza, które zestawiała z niezwykle popularnym wówczas serialem *Stawka większa niż życie*. Autorka napisała, odwołując się przy tym do pracy Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, *Romantyzm i historia*, że zarówno bohaterowie Sienkiewicza, jak i ci występujący w produkcjach filmowych poświęconych II wojnie światowej, mają wiele cech wspólnych, takich jak brawura, niezwykła odwaga i poświęcenie:

Na podstawie analizy treści przekazów można stwierdzić, że bohater typu Kmicica lub kapitana Klossa – polskiego patrioty w mundurze niemieckiego oficera – z serialu *Stawka* może być ujmowany zarówno jako reprezentant wartości narodowych, jak i wątków zbliżonych do fabuły popularnych utworów kultury masowej prezentujących schemat pozornie złego, w istocie szlachetnego bohatera i operujących tą ambiwalencją dla wzmocnienia zainteresowań odbiorców (Kłoskowska 1983: 472).

Nieco dalej Kłoskowska formułuje ważną myśl, która może okazać się przydatna również i teraz – w trakcie refleksji nad omawianymi poniżej serialami:

Powraca więc tutaj problem analizy odtworzenia jako koniecznej metody badania symbolicznego komunikowania. (...) [W]spółczesne badania literatury inspirowane teoriami strukturalistycznymi i fenomenologicznymi zmierzają do ujęcia zjawisk sztuki raczej jako obiegu, niż jako trwałych, niezmiennych przedmiotów, których treść można wyczerpać w immanentnym ujęciu (Kłoskowska 1983: 472).

Jest wielce prawdopodobne, że przedstawione przez Kłowskią paradygmaty można by odnieść nie tylko do wymienionych przez nią seriali polskich, lecz także do radzieckiego filmu *Siedemnaście mgnień wiosny*, w którym w sposób wallenrodyczny, a co za tym idzie na wskroś romantyczny, postępuje heros o kryptonimie Sti(e)rilitz, będący zresztą *sui generis* spóźnionym *pendant* do postaci kapitana Klossa. Obaj oficerowie w niemieckich mundurach dążą do pokonania wroga od wewnątrz i żeby osiągnąć ów cel, stosują metody, które nie zawsze są eleganckie, lecz usprawiedliwia je wyższa konieczność.

Klucz do otwarcia pomieszczenia, w którym w formie różnych przekazów, ale także często namacalnych artefaktów, ukryta jest odpowiedź na często niewygodne pytania zadawane dzisiaj przez młodych Niemców swoim matkom i ojcom, babkom i dziadkom, znajduje się choćby w następującej wypowiedzi wybitnego kulturoznawcy i historyka niemieckiego, za jakiego uchodzi Hermann Glaser:

Kto bada ślady życia codziennego w naszej bezpośredniej przeszłości, ten znajduje się na szczególnym egzystencjalnym tropie. Tutaj „szeroka publiczność” spotyka samą siebie i nie ma żadnych szczególnych trudności ze zrozumieniem dzieł i dokumentów przeszłości; ta bowiem jest jeszcze obecna w pamięci rodziny [podkr. – G.S.]. „Kultura przemysłowa” okazuje się być jednocześnie epoką minioną i nadal oddziałującą. Granice wzrostu każą nam pytać o źródła wzrostu; strach przed przyszłością każe zbadać dawne oczekiwanie szczęścia [podkr. – G.S.]. „Nasza” historia zaczyna się wraz z kulturą przemysłową (Glaser 2002: 507).

Także dzieło Herfrieda Münklera *Mity Niemców*, od niedawna dostępne także na polskim rynku wydawniczym, może posłużyć za źródło wielu istotnych informacji w kontekście serialu *Nasze matki, nasi ojcowie*, który wywołał wrzawę w Niemczech podobną do tej, jaka rozgorzała w latach 80. i pod nazwą *Historikerstreit* wzbogaciła debatę publiczną w Niemczech. Ówczesny spór historyków, w który intensywnie zaangażowali się m.in. tacy badacze dziejów Niemiec, jak Martin Broszat, Joachim Fest, Jürgen Habermas, Ernst Nolte, Hans Mommsen i Michael Stürmer, dowodził w pierwszym rzędzie nieprzemijalności dysput na temat ponoszenia odpowiedzialności kolejnych pokoleń Niemców za zbrodnie wojenne. I nie ma wątpliwości, że ciąg dal-

szy tego nieustającego dyskursu wkrótce nastąpi, mimo, a może właśnie ze względu na to, że ostatnia dyskusja wzbudziła w Polsce, a ponadto w paru innych krajach, tak wiele zastrzeżeń i protestów.

Z kolei niedawne wydarzenia na Ukrainie, udział w nich Rosji i reakcje świata zachodniego, wywołały w Polsce kolejną falę debat na temat faktycznego czy domniemanego współdziałania Rosjan i Niemców w opozycji do polskiej *raison d'état*, co ujawniło się już choćby w serialu *Siedemnaście mgnień wiosny*. Nowe światło na stosunki pomiędzy Polską, Niemcami i Rosją rzuca książka Arkadiusza Stempina *Angela Merkel. Cesarzowa Europy*. Pomimo że aktualnie sprawująca swój urząd kanclerz Niemiec sama odwoływała się do stylu sprawowania władzy przez Katarzynę II, w tej biografii jawi się wszakże jako nieugięta rzeczniczka sprawy polskiej, demonstrująca jednocześnie swój krytycyzm względem obecnej polityki Władimira Putina.

### **Zapomniany serial *Hotel Polanów i jego goście***

*Habent sua fata libelli*. Niekiedy jednak również seriale mają swoje losy. W drugim tomie dziennika Józefa Hena, *Nie boję się bezsennych nocy...*, wydanym w pierwszej połowie lat 90., czytamy:

W zachodnich Niemczech uprawianie antysemityzmu jest w złym guście, za to w NRD – proszę bardzo, robi się to sprytnie obłudnie, ale z iście goebbelsowską precyzją i bezczelnością. Wygodnym pretekstem jest tu stanowczo proarabskie (NRD od początku odmówiła nawiązania stosunków z Izraelem), czyli „antyimperialistyczne”, a kiedy trzeba to „klasowe” stanowisko. Wyjątkowo podły pod tym względem jest serial NRD-owski *Hotel Polanów*. Producenci przebiegle zabezpieczyli się przed oskarżeniem o antysemityzm, bo przecież jak to? – autor powieści sam jest Żydem – i pokazujemy z szacunkiem religijne obyczaje żydowskie. „Klasowe” potraktowanie bogatej rodziny żydowskiej, szowinistycznej, chciwej, zachłannej, opanowanej kultem pieniądza, rodziny, która nieustannie rozszerza swoje zdobycze – ma usprawiedliwiać antysemicką wymowę serialu. Jest w tym serialu zawarty rasizm (jedyne przyzwoity chłopak w rodzinie jest mieszańcem, ma trochę szlacheckiej krwi germańskiej), tylko jakby odwrócony. Więc Niemcy to nakręcili, Żydów grają polscy aktorzy (i głupi Żydzi), nadaje to telewizja warszawska, która ma w tym swój cel, niezmienny od końca lat sześćdziesiątych – i każdy głupiec wes-

tchnie z ulgą: „No widzisz, jacy oni byli”. Z sali naszego zaik-sowskiego pensjonatu w Konstancinie wyszedłem w połowie odcinka. Wolałem sam w pokoju wynotować różne kąśliwe uwagi Bertranda Russella z jego historii filozofii. Na tym zastał mnie Tadek [Tadeusz Konwicki – G.S.], kiedy wszedł wzburzony po filmie.

Jest tam, opowiada, scena rozrachunku, podsumowanie dobra i zła. Pani Polanowa wylicza, co oni, rodzina, dobrego uczynili. Pan Polan – co złego. Wypędzili Juraja, nie zrobili tego, nie zrobili tamtego. Nie dali schronienia ukrywającemu się bolszewikowi! Bardzo perfidna scena, bo jeszcze pani Polanowa broni się tak, jak ci ludzie, którzy nie chcieli dać schronienia Żydowi. „Widzicie, oni nie byli lepsi” – sygnalizuje reżyser. A niby dlaczego Żyd ma być lepszy? I czy ktoś musi być aż lepszy po to, żeby nie zostać zamordowanym? Czy jest jedna rodzina na świecie, która sporządzając taki rachunek dobra i zła – wyszłaby z tego cało? Każdy może znaleźć w sobie (jeśli będzie miał odwagę w siebie wejrzeć) jakieś uczynki wątpliwe moralnie, jakieś chwile – choćby krótkie – nieodpowiedzialności, bezmyślności czy małoduszności... Ale tylko ludziom z jednego narodu wystawia się z tego rachunek, aż do usprawiedliwienia eksterminacji łącznie.

Ten serial wschodnioniemiecki jest propagandą, mimowolną, syjonizmu: przekonuje, że Żydzi muszą mieć własne państwo – tylko w nim nie będzie się ważyć (na specjalnie dostosowanej wadze) ich cnót i przywar, zasług i złych uczynków, tylko tam nie będzie wystawiać się im rachunków, tylko tam ludzie obłąkani nie będą ich mieli za obiekt swojej paranoi, tam nikt nie przypisze spisku na rzecz zawładnięcia „wszystkiego”. W pociągu Filip, ten „dobry, przyzwoity Żyd”, mówi do młodego Piotra: „To będzie wkrótce twoje”. „Co będzie moje?” – pyta Piotr. Filip pokazuje na niemiecki krajobraz za oknem i odpowiada: „Wszystko”.

Tak oto Niemcy z NRD, którzy nie chcieli wziąć na siebie swojej części winy za zagładę, teraz ją jeszcze usprawiedliwiają (Hen 1992: 8–9).

Ten mocno rozbudowany cytat przytoczony tu został dlatego, że uzmysławia on w pierwszej kolejności fakt, jak silne emocje w wybitnym pisarzu, będącym zresztą również scenarzystą wielu znanych produkcji filmowych (*Prawo i pięść*, 1964) i telewizyjnych (*Królewskie sny*, 1988), mógł przed laty wzbudzić serial telewizyjny. Mnogość tego typu produkcji nie wywołuje

już chyba dzisiaj podobnych reakcji, zwłaszcza w środowisku literackim. Z punktu widzenia ludzi młodych ważniejszym aspektem wydaje się jednak konieczność wyjaśnienia, o jaki dokładnie serial w ogóle chodzi w poniższych rozważaniach. W odróżnieniu bowiem od wielokrotnie powtarzanych produkcji rodzimych, czy też zagranicznych, miniserial *Hotel Polanów i jego goście* (*Hotel Polan und seine Gäste*, 1982) jest współcześnie w zasadzie zupełnie nieznany. Winę za to ponosi jednak nie tyle jego rzekoma, czy też rzeczywiście antysemicka wymowa, lecz tak prozaiczna sprawa, jak nieuregulowane dotychczas prawa autorskie do tej produkcji. Upadek muru i włączenie na skutek tego wydarzenia NRD do RFN spowodowało, że serial ów, nakręcony w koprodukcji polsko-wschodniemieckiej, nie może być w ogóle wyświetlany, a taśmy z jego zapisem zalegają w magazynach dawnej wschodniemieckiej wytwórni filmowej DEFA. Niemniej jednak przeprowadzona wśród rówieśników sonda dowiodła, że w ich pamięci zapisał się on jako pasjonujący obraz dziejów pewnej rodziny żydowskiej, w czym niepoślednią rolę odegrali wybitni polscy aktorzy, z brawurową odtwórczynią roli pani Polanowej, Kaliną Jędrusik, na czele.

Wymuszona hibernacja tego serialu jest zatem faktem, choć istnieje grupa widzów, która z uwagą obejrzałaby go ponownie i to nie ze względu na ewentualną chęć podsylenia własnych zapędów antysemickich, lecz z uwagi na jego wartko zarysowaną akcję i nieprzeciętne walory poznawcze. Sytuacja prawna *Hotelu Polanów* przypomina zresztą w pewnej mierze zamieszanie i protesty związane z niemieckim miniserialem *Nasze matki, nasi ojcowie* z roku 2013, o którym będzie mowa nieco później, z tą różnicą, że ostatecznie nieudane próby stordowania jego emisji w polskiej telewizji wynikały jedynie z chęci przeciwstawienia się jego wymowie ideowej, skupionej głównie na wątku dotyczącym polskiego antysemityzmu. Zasadniczo w obu produkcjach chodzi jednak w pewnym sensie o to samo, a mianowicie o dokonanie przez Niemców kolejnych rozliczeń w obrębie XX-wiecznego tematu numer jeden, jakim bez wątpienia jest ostatnia wojna światowa. Obiektami nieustannego zainteresowania wielu twórców pozostają nadal biorący w niej udział Niemcy i ich sojusznicy z jednej strony, a alianci z drugiej, a zatem pokonani i zwycięzcy. Na plan pierwszy wysuwa się

przy tym tematyka związana z Żydami jako głównymi ofiarami tego konfliktu.

Miniserial *Hotel Polanów* był adaptacją powieści Jana Koplowitza *Bohemia – mein Schicksal* (1979). Koplowitz, urodzony na początku XX wieku w Kudowie niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia żydowskiego, o którym to fakcie z pewnym niedowierzaniem wspomina również Józef Hen, mieszkał w NRD. Jego zaangażowanie polityczne, wyrażające się piastowaniem wysokich stanowisk państwowych, spowodowało, że (nie)świadomie uwikłał się nawet we współpracę ze STASI. Było to jednak głównie skutkiem nacisków, jakie służby te wywierały na niego w okresie, gdy usiłował doprowadzić do uwolnienia swojego syna, osadzonego w tureckim areszcie po oskarżeniu o handel narkotykami. Ta niezwykle skomplikowana sprawa już sama w sobie zasługiwałaby już zresztą na to, by zajął się nią sprawny dokumentalista lub scenarzysta.

Powieść Koplowitza *Bohemia – mein Schicksal (Bohemia – mój los, 1979)* przedstawia dzieje rodziny hotelarskiej, posiadającej ogromny pensjonat w znanym uzdrowisku Kudowa. Producenci powstałego na jej kanwie filmu, już choćby poprzez zaangażowanie w nim wybitnych aktorów, nie byli, wbrew opinii Józefa Hena, powodowani stworzeniem jakiegoś niemieckopolskiego tandemu, którego celem miałyby być danie odporu domniemanym zakusom Żydów, zmierzających, zgodnie z wyobrażeniami pewnych środowisk, do podstępnego opanowania świata. Wręcz przeciwnie, ówczesnym widzom w pamięć zapadły obrazy ukazujące odchodzące w przeszłość, głównie zresztą za sprawą późniejszych, przyśpieszonych przemian obyczajowych w Europie, tradycję i religię żydowską. Stąd też z dużym zaskoczeniem przyjąć wypada słowa wybitnego polskiego pisarza o jakoby jawnie wrogim stosunku autorów tego serialu do Żydów. Niewątpliwie racją jest, że decydenci polityczni w NRD dalecy byli od dokonywania jakichkolwiek rozliczeń, mogących ewentualnie uderzać we własne społeczeństwo, i dlatego całe zło za wywołanie II wojny światowej, w tym za Holocaust, zwykli byli zrzucić na współbraci z zachodnich Niemiec. Przypominało to skuteczne uwalnianie się od odpowiedzialności za okres nazistowski społeczeństwa austriackiego, któremu dzięki wieloletnim staraniom udało się szybko przekonać światową opinię publiczną, że „Hitler to Niemiec, ale Mozart to Austriak”.



O szczerych intencjach reżysera serialu, Horsta Seemana, świadczy też fakt, że kilka lat wcześniej nakręcił on film fabularny na podstawie powieści znakomitego pisarza niemieckiego pochodzącego z Tylży, Johanna Bobrowskiego, zatytułowanej *Młyn Levina* (1964). Akcja tego zekranizowanego utworu osadzona została na pograniczu polsko-niemieckim i rozgrywa się w drugiej połowie XIX wieku, a jednym z głównych protagonistów jest żydowski młynarz Levin, przegrywający walkę o przetrwanie z nieprzebierającym w środkach niemieckim konkurentem. Zarówno Bobrowski, jak i twórcy filmu powstałego na kanwie jego prozy, krytycznie odnieśli się w ten sposób do narastającej w Niemczech już od czasów wilhelmińskich fali antysemityzmu.

Być może na negatywnej w odczuciu Hena ocenie owego serialu najbardziej zaciążył niefortunny moment jego emisji, przypadający na czasy obowiązującego jeszcze stanu wojennego w Polsce. Ówczesny rzecznik rządu PRL, Jerzy Urban, decydujący wtedy w dużej mierze o polityce informacyjnej w kraju, niejednokrotnie ustosunkowywał się również do kwestii rzekomych lub prawdziwych nastrojów antysemickich w Polsce. Podczas jednej ze swoich słynnych konferencji prasowych mówił na przykład o tym, że wbrew twierdzeniom przedstawicieli administracji USA w Polsce nie ma wyraźnie demonstrowanych przejawów antysemityzmu, o czym miałyby świadczyć ówczesne zainteresowanie młodego pokolenia kulturą żydowską. Była to wtedy po części prawda, gdyż rzeczywiście w całym kraju triumfy święciły wówczas powieści Isaaca Bashevisa Singera, a wydany kilka lat później monograficzny numer miesięcznika *Literatura na świecie*, poświęcony Talmudowi, był wręcz rozchwytywany. Wydaje się więc, że produkcja i emisja serialu *Hotel Polanów i jego goście* wpisywała się raczej w nurt popularyzatorski, niż w logikę walki na froncie ideologicznym, zmierzającym rzekomo do zdyskredytowania narodu żydowskiego rękami wschodnio-niemieckich aparatczyków od *politkultury*.

To, co w tym kontekście może obecnie bardziej zafascynować, to trwałość pamięci o serialu *Hotel Polanów* wśród dzisiejszych mieszkańców Kudowy i Kotliny Kłodzkiej. W ostatnich latach podjęli oni nawet liczne zabiegi, zmierzające do udostępnienia tego filmu współczesnym widzom. W sprawę tę włączyła się nawet posłanka okręgu wałbrzyskiego, Monika Wielichow-

ska, która w swojej interpelacji, skierowanej do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zabiegała o to, aby drogą prawną umożliwiło ono ponowną emisję serialu. Przedstawicielka społeczności Dolnoślązaków w polskim Sejmie powoływała się przy tym na kulturotwórcze oddziaływanie *Hotelu Polanów* na świadomość mieszkańców reprezentowanego przez siebie regionu. Ten niecodzienny fakt uznać można za kolejny istotny przejaw przywrócenia kultury pamięci w narracji historyczno-społecznej, dotyczącej *hic et nunc* Polaków, Niemców, Żydów, ale pośrednio także i Rosjan (jako głównych inspiratorów transferu ludności polskiej na te tereny po roku 1945).

Warto więc w związku z tym zadać teraz pytanie szczegółowe, mianowicie dlaczego serial, którego głównymi bohaterami są niemieccy Żydzi, żyjący do okresu II wojny światowej w Kudowie i okolicach tego miasta, stał się po latach tak ważny z punktu widzenia nowych mieszkańców, najczęściej przybyłych na tereny Dolnego Śląska ze wschodnich rubieży II RP. Odpowiedź wydaje się być następująca: po kilku dziesięcioleciach, jakie upłynęły od zakończenia ostatniej wojny, nowe pokolenia na tyle zdążyły zadomowić się na terenach nienależących wcześniej do Polski, że zapragnęły w pełni identyfikować się z nowym *Heimatem*, którego częścią konstytutywną stały się nie tylko historia i przyroda lokalna, ale także ciągłość kulturowa.

Ci przybysze ze Wschodu uświadomili sobie bowiem, że w przyszłości mogą mieć do wyboru albo pogrążanie się w odrealnionych mrzonkach powrotu do swych dawnych miejsc zamieszkania, albo też sami podejmą próbę wytworzenia zupełnie nowej jakości w postrzeganiu zamieszkiwanej przez siebie ziemi, której nieodzownym elementem będzie głębsze zainteresowanie się nią, zaakceptowanie i absorpcja jej dawnego wymiaru historycznego.

To, że realia zastane na Dolnym Śląsku, a ponadto na innych terenach przyznanych Polsce po roku 1945, od zawsze wyróżniały się wielokulturowością i wieloetnicznością, nie wymaga już dzisiaj dodatkowego uświadamiania. Charakterystyczne pod tym względem było wydanie u progu nowego tysiąclecia książki Normana Daviesa i Rogera Moorhouse'a, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego* (2002), przedstawiającej złożone dzieje stolicy Dolnego Śląska. Na okładce pierwszej edycji tego dzieła widnieją nazwy nadodrzańskiego miasta w wielu językach

– m.in. w polskim (Wrocław), niemieckim (Breslau), łacińskim (Vratislavia), czeskim (Vratislav) oraz hebrajskim (וורוצלב).

### **Znany wszystkim serial *Nasze matki, nasi ojcowie***

Niemal dokładnie trzy dziesięciolecia później, w zupełnie odmiennej rzeczywistości politycznej i kulturowej, pojawił się inny trzyodcinkowy miniseriał, zawierający wątki z triady Niemcy – Polacy – Żydzi. Publiczna stacja telewizji niemieckiej ZDF zaprezentowała go wiosną roku 2013, co wywołało falę wielkiego oburzenia w Polsce. Głównym powodem tak negatywnej reakcji był przestawiony w filmie motyw niemieckiego Żyda Viktora, któremu udaje się uciec z nazistowskiego Berlina do okupowanego przez III Rzeszę Generalnego Gubernatorstwa, gdzie przychodzi do oddziału partyzanckiego o wyraźnie prawicowej, w domyśle silnie antysemitowskiej, opcji. Zarówno fizjonomia, jak i zachowanie Viktora wywołują podejrzenia dowódcy tego oddziału, który skłonny byłby nawet dokonać dokładniejszych oględzin jego przyrodzenia, byleby tylko móc upewnić się co do aryjskości, bądź też ewentualnej semickości swego podkomendnego. Ostatecznie jednak nie dochodzi do tego i polski dowódca pozwala Viktorowi opuścić oddział, na dodatek z podarowaną mu osobiście „na wszelki wypadek” bronią!

Inna scena, wzbudzająca również liczne kontrowersje, dotyczyła zachowania polskiego oddziału względem wziętego na niechybną śmierć transportu Żydów. Partyzanci zatrzymują ich pociąg, otwierają wagony, by stwierdzić, że... przeraża ich panujący w nich zaduch! Takie nieusprawiedliwione podejście do prawdy historycznej zostało zgodnie skrytykowane zarówno przez środowiska skrajnie prawicowe, bliskie takim organom prasowym jak *wSieci* czy *Gazeta Polska*, jak i bardziej centrowe, reprezentowane przez np. *Politykę* czy *Gazetę Wyborczą*. Najbardziej miarodajnym okazał się tutaj głos zasłużonego znawcy stosunków polsko-niemieckich Adama Krzemińskiego, który również uznał, że jest to toporna i wielce nieudolna próba relatywizowania rzeczywistości z czasów II wojny światowej poprzez podejmowanie umyślnych i uporczywych wysiłków, zmierzających do przenoszenia częściowej odpowiedzialności za Zagładę na inne narody, takie jak Polacy, Holendrzy, Węgrzy, czy Francuzi.

Niezależnie od tych okoliczności warto jednak wskazać na fakt, że podobnie jak w przypadku serialu *Hotel Polanów*, którego treść oparta została na powieści niemieckiego autora o korzeniach żydowskich, tak konsultantem serialu *Nasze matki, nasi ojcowie* był niemiecki historyk nietający swych ścisłych związków z judaizmem, Julius H. Schoeps, sprawujący funkcję dyrektora Centrum im. Mosesa Mendelssohna w Poczdamie. Wystąpił on nawet w wywiadzie udzielonym korespondentowi TVP w Niemczech, Marcinowi Antosiewiczowi. Schoeps, będący potomkiem znakomitej rodziny intelektualistów niemieckich pochodzenia żydowskiego, którego przodkiem był słynny oświeceniowy filozof, przyjaciel samego Immanuela Kanta – Moses Mendelssohn, przedstawił w swej telewizyjnej wypowiedzi rzeczowe argumenty za takim, a nie innym ujęciem tematu w konsultowanym przez siebie filmie.

Nie przekonało to jednak w żaden sposób polskiej strony, *en gros* uznającej film za próbę wybielenia brunatnej przeszłości przez współczesne pokolenia Niemców. Wybielenia, jakie miało już raz miejsce wkrótce po zakończeniu działań wojennych, kiedy to w Niemczech kursowały żartobliwe określenia dokumentów, mających świadczyć o braku przynależności danej osoby do jakiegokolwiek z formacji nazistowskich, zwane *Persilschein*. Odwoływały się one do niezwyklej siły wybielenia proszku do prania o nazwie Persil.

Takie postrzeżenie akcji i wymowy filmu przesłoniło jego rzeczywistą zawartość i obnażyło w pewnej mierze zaściankowość reakcji polskiego widza na dzieło bądź co bądź artystyczne, a nie podręcznik historii. Tymczasem głównym zadaniem, jakiego podjęli się reżyser Philipp Kaldenbach i scenarzysta Stefan Kolditz, było w pierwszym rzędzie przedstawienie całej zbrodniczości i perfidii działań aparatu hitlerowskiego, który zresztą już w swej początkowej fazie zwracał się przeciwko szerokim kręgom własnego narodu. Nie zmienia to oczywiście faktu, że masy w Niemczech były rzeczywiście długo jeszcze zac zadzone ideologią nazistowską. Jednak z filmu wynika jasno, że współczesne pokolenia Niemców bardzo krytycznie oceniają postępowanie własnych rodziców i dziadków. Nie zapominajmy ponadto, że serial nakręcono głównie z przeznaczeniem dla rodzimjej publiczności, i to za jej własne pieniądze! I nie była to bynajmniej produkcja przez Niemców ignorowana, choć uderzała

przecież w ich niezwykle czułe i nadal wrażliwe punkty. Nawet jeśli intencją twórców *Naszych matek, naszych ojców* była po części chęć wskazania także na zbrodniczość innych narodów, to w żaden sposób nie podejmują oni prób zdejmowania odpowiedzialności z narodu niemieckiego, mającego pełną świadomość, że to on ponosił główny ciężar winy za wywołanie kataklizmu, u zarania którego znajdowało się przejęcie władzy przez nazistów.

Oddzielną sprawą jest zamieszanie, jakie powstało po ogłoszeniu decyzji o pokazaniu filmu *Nasze matki, nasi ojcowie* w polskiej telewizji. Wybitna znawczyni stosunków polsko-niemieckich, związana głównie z Instytutem Zachodnim w Poznaniu, Anna Wolff-Powęska, tak pisała o tym fakcie w artykule *Historia z recyklingu*:

Oburzenie po emisji serialu ZDF *Nasze matki, nasi ojcowie* pokazało, jakim wyzwaniem dla tradycyjnego obcowania z historią są audiowizualne media pamięci. Niekompetencja konsultantów filmu we fragmentach odnoszących się do Polski nie usprawiedliwia tego, że przed jego emisją w TVP wielokrotnie zapowiadano go jako wielki skandal [podkr. – G.S.]. Szkoda, że do debaty w studiu po emisji nie zaproszono żadnego filmoznawcy, który przypomniałby, że film jest tylko jednym z wielu narzędzi pokazywania przeszłości (Wolff-Powęska 2013: 28).

Dziwiło bowiem domaganie się przez niektóre środowiska w Polsce rezygnacji z jego pokazania, czyli w sumie wprowadzenia *sui generis* cenzury. Można sobie jednak wyobrazić, że nie wszystkie seriale polskie, przetwarzające historię na przykład tak zwanych Kresów wschodnich Rzeczypospolitej, muszą być zbieżne z punktem widzenia Ukraińców, Litwinów czy Białorusinów. Jednak odbieranie szansy, by narody te zapoznały się z polską narracją w tej kwestii, byłoby przecież krokiem zmierzającym zdecydowanie w złym kierunku. Czym innym bowiem byłoby bezrefleksyjne podejście do konkretnej wizji artystycznej. Jednak poznanie jej w przypadku świadomego odbiorcy nie może chyba zaszkodzić ugruntowanemu światopoglądowi, a tylko go ewentualnie wzbogacić.

Należę zapewne do nielicznych Polaków, którym dane było obejrzeć kontrowersyjny serial jeszcze przed jego polską emisją w czerwcu roku 2013. Tym bardziej zaskakiwał fakt, że wiele

osób wypowiedało się o nim niejako z drugiej ręki, skoro zapewne nie miało możliwości obejrzenia go w momencie premiery niemieckiej trzy miesiące wcześniej. Zastanawiające było również niedostrzeżenie jego oskarżycielskiego pod każdym względem tonu. Nie przedstawiono w nim ani jednej całkowicie pozytywnej postaci Niemca czy Niemki. Wszyscy filmowi protaści byli na swój sposób skażeni, czy to poprzez chęć zaznania tak zwanej męskiej przygody, czy to poprzez ślepą wierność Führerowi, czy to poprzez świadome i bezbrzeżne wyrachowanie, jak w przypadku nikczemnej gry prowadzonej przez pewnego wysokiego funkcjonariusza Gestapo. By się o takim zamiśle twórców serialu przekonać, wskazane byłoby jego ponowne obejrzenie.

Prawdopodobne jest, że w przypadku filmu *Nasze matki, nasi ojcowie* w jakimś stopniu zadziałał bodziec psychologiczny, tłumaczący założoną *a priori* awersję do niego w Polsce. Każdy widz pragnie bowiem identyfikować się z jedną ze stron konfliktu przedstawionego w dziele artystycznym typu książka czy film. W przypadku serialu niemieckiego mogło dojść do jakiejś emocjonalnej interakcji pomiędzy widzem polskim a wybraną postacią – uosabiającą na przykład z jednej strony klasycznego niemieckiego żołnierza Wehrmachtu, a z drugiej strony gwałconą przez rosyjskiego żołnierza pielęgniarkę. Mogło to w odbiorcy, najczęściej nawykłym po manichejsku postrzegającym rzeczywistość tamtych lat, zrodzić dysonans poznawczy.

Reakcja ta przypomina spojrzenie na nagrodzony Oscarem inny niemiecki film – *Das Boot* (1981). Uwięziona w klaustrofobicznym pomieszczeniu załoga łodzi podwodnej Kriegsmarine ma za zadanie pokonać drogę z francuskiego miasta La Rochelle do włoskiego portu La Spezia. Widzowie polscy, mimo oczywistego przeświadczenia, że marynarze ci służą wrogiej armii, do pewnego stopnia życzą jednak Niemcom pokonania tej trasy bezpiecznie, choć przecież ze swojego punktu widzenia powinni im życzyć wszystkiego najgorszego. Przywodzi to również na myśl późniejsze rozterki radzieckiego kapitana Marinesko, który w styczniu roku 1945 odpalił torpedę w kierunku okrętu *Wilhelm Gustloff*, w wyniku czego utonęły wówczas tysiące ewakuowanych nim pasażerów. Tej niemal po Szekspirowsku niejednoznacznej postaci udało się zresztą jakiś czas temu awan-

sować do rangi jednego z głównych bohaterów powieści Günтера Grassa *Idąc rakiem* (2002).

Wspomniany już Adam Krzemiński zaproponował, by zupełnie nowy film dotyczący wojny w Polsce, a zwłaszcza powstania warszawskiego, w przyszłości nakręciły wspólnie telewizje niemiecka i polska:

Polsko-niemiecka koprodukcja jest możliwa i potrzebna nam, naszym zachodnim sąsiadom, ale i widzowi w Europie. Nie po to, by pokazać plakatowe bohaterstwo jednych i nikczemność drugich, lecz by uświadomić dramat powstania jako dramat kwestii polskiej w II wojnie światowej. Zbrodniczą kalkulację Stalina, uniki polityki realnej mocarstw zachodnich i kryminalną, polityczną, moralną i metafizyczną winę niemieckich okupantów (Krzemiński 2013: 74).

Krzemiński przedstawia nawet konkretne postulaty dotyczące takiej produkcji, w tym założenie dotyczące jej głównego wątku:

Za narracyjną ramę niemieckich epizodów *Warszawy 1944* mogłyby posłużyć listy Wilma Hosenfelda. Ten, który uratował „Pianistę”, był w czasie powstania w wywiadzie i przesłuchiwał na placu Saskim polskich jeńców. Wiedział, że będą rozstrzelani. Być może już wtedy był jednym z dziesięciu sprawiedliwych i kogoś uratował. Ale także był częścią maszyny zagłady miasta (Krzemiński 2013: 73).

Wydaje się, że pomysł Krzemińskiego jest wyjątkowo trafny, gdyż film taki odzwierciedlałby nie tylko cały tragizm ówczesnych wyborów, ale również dowodził, że istnieje możliwość ostatecznego oczyszczenia pola w relacjach polsko-niemieckich. Przez Polaków postrzegany byłby mianowicie nie jako dowód rozliczeń Niemców z własną przeszłością w stylu wymuszonej denazyfikacji, czy ekspiacji motywowanej przesłankami chrześcijańskimi, lecz raczej jako swoisty sposób ich dowartościowania. Taka sytuacja spowodowałaby, że być może wówczas dostrzeżono by w Polakach równoprawnych partnerów w boju (teraz zaś w czasach pokoju), innymi słowy potraktowano by ich jako graczy może nie z mocarstwowymi ambicjami, lecz mimo wszystko znaczących. Jak powszechnie wiadomo, nic tak nie dośkwiera w braterskich relacjach, jak protekcyjnalizm.

### **Stirlitz vel Stierlitz – mortuus aut redivivus**

Słynny swego czasu dwunastoodcinkowy serial *Siedemnaście mgnień wiosny* nakręcony został w początku lat 70. w ZSRR. Mimo to również w Polsce należał on do szczególnie popularnych produkcji filmowych. Daje to asumpt do zastanowienia się, co zdecydowało o tym, że główny bohater Stirlitz, czy, jak wolą źródła niemieckie, Stierlitz, zdołał w owym okresie godnie zastąpić swojskiego kapitana Klossa, co więcej, w pewnym sensie nawet go na jakiś czas zdezonizował.

Przyczyny wielkiego sukcesu serialu *Siedemnaście mgnień wiosny*, nakręconego na podstawie powieści Juliana Siemionowa, a wyreżyserowanego przez Tatianę Lioznową, zdają się być mimo upływu lat nader oczywiste. Po pierwsze – ukazywał on Niemców w niezbyt korzystnym świetle, co było zgodne z ówczesnymi, a w dużej mierze także i obecnymi, oczekiwaniami większości Polaków. Po drugie – odtwórca głównej roli, Wiaczesław Tichonow, aczkolwiek nosił esesmański mundur, uchodził w powszechnym odczuciu za niezwykle przystojnego mężczyznę, co zjednywało mu rzesze oddanych wielbicieli, głównie zaś wielbicielek. Po trzecie – urzekająca melodia w stylu nostalgicznej dumki, stała się również i w Polsce prawdziwym szlagierem.

Niewątpliwie właśnie te przesłanki zdecydowały o takim, a nie innym odbiorze tego serialu w naszym kraju. Z drugiej strony musiał być on skażony jakąś bardziej nachalną lub też zakamuflowaną propagandą, o czym bez wątpienia zdecydowały najwyższe władze na Kremlu. Ukazywano w *Siedemnastu mgnieniach wiosny* tylko ostatnią fazę wojny, pomijając przy tym wielkie sceny batalistyczne, świadczące o męstwie rosyjskiego *bojca* i transgranicznym braterstwie broni. Ponadto wcale nie widać w nim waleczności polskich żołnierzy, nie bez kozery pretendujących przecież do istotnego udziału w ostatecznym pokonaniu Trzeciej Rzeszy. Większość scen serialu rozgrywa się właśnie w momencie jej dogorywania, w wymuskanych, lśniących czystością gabinetach, należących do dowódców poszczególnych rodzajów służb i rodzajów broni. Do tego dochodzą jeszcze rodzajowe obrazki z berlińskich restauracji i wykwinanego domu Sti(e)rlitza w willowej dzielnicy Poczdamu, Babelsberg.

Z dzisiejszej perspektywy czasowej szczególną uwagę widza zwraca natrętny dydaktyzm autorów filmu, usiłujących przy tym zgłębić źródła zainfekowania społeczeństwa niemiec-



kiego nazizmem. Jednocześnie są oni dalecy od potępiania całej nacji. Stronami konfliktu nie są zatem Niemcy i świat, w tym przede wszystkim „człowiek radziecki”, ale gorliwi zwolennicy Hitlera i walczący z nimi *per fas et nefas* antyfaszyści. Taka optyka mogła wynikać z bardzo prostego powodu: chodziło o ideologiczne legitymizowanie istnienia „dobrych” Niemiec, czyli NRD. Dlatego jedną z kluczowych postaci w serialu jest niemiecki pastor o nazwisku Schlag, nieustannie targany zresztą wewnętrznymi sprzecznościami i różnymi moralnymi wątpliwościami. Występuje tam także rosyjsko-niemieckie małżeństwo Kinnów, świadomie przeciwstawiające się oficjalnej władzy i współpracujące z niemieckim (*recte*: komunistycznym) ruchem oporu.

W jednej z rozmów z pastorem, prowadzonej w jego luksusowo urządzonej willi, Sti(e)rlitz daje wyraz z troską o losy przyszłych Niemiec. Zdaje się wierzyć w powojenną reedukację całego społeczeństwa i możliwość pokojowego współistnienia z innymi narodami Europy i świata. Jego postawa stoi jednak w sprzeczności z planami mocarstw zachodnich, które w obawie przed ewentualnym ponownym wzrostem potęgi Niemiec po zakończeniu działań wojennych gotowe były nawet do podjęcia różnych kroków, zmierzających wręcz do całkowitej likwidacji tego państwa. W te pomysły wpisywała się m.in. tzw. doktryna Morgenthaua, zakładająca przyznawanie Niemcom jedynie głodowych racji żywnościowych po ich kapitulacji. O takim ekstremalnym rozwiązaniu wspomina na przykład Günter Grass w swojej autobiografii *Przy obieraniu cebuli* (2006). Pastor Schlag i państwo Kinnowie nie są jednak jedynymi przedstawicielami „innych Niemiec”. Sympatią Sti(e)rlitza cieszy się także starsza Niemka o nazwisku Saurig, a niewątpliwym uczuciem darzy on piękną dziewczynę o imieniu Gabi. Jednak poczucie obowiązku i świadomość zajmowanego przez siebie miejsca każą Sti(e)rlitzowi wyrzec się jakiegokolwiek myślenia w kategoriach prywatnych. Co ciekawe, z założeń scenariuszowych wynika, że niczym typowy rewolucjonista i bezwarunkowy altruista musi on poświęcić swe życie prywatne i rodzinne dla spraw wyższego rzędu poprzez działanie głównie w interesie ogółu.

Cała odpowiedzialność za zło wojenne zostaje natomiast scedowana na najważniejsze osoby w państwie rządzonej przez hitlerowców. Stąd też w filmie uwzględniono dokumentalne *intermezzi*, ilustrujące przebieg kariery Hitlera i jego mini-

strów. Takie postrzeganie etiologii „choroby niemieckiej” wydaje się być co prawda wyidealizowane, ale w swych założeniach chyba całkowicie słuszne. W ostateczności należy zauważyć, że w procesie norymberskim skazywano przecież nie cały naród niemiecki, lecz jego, częstokroć uzurpatorskich, reprezentantów, sięgających po władzę takimi środkami jak pucz czy terror. Takie podejście bliskie jest najpewniej marksistowskiemu światopoglądowi, ukazanemu chyba najtrafniej przez Leona Kruczkowskiego w jego dramacie *Niemcy* (1949), natomiast różni się zasadniczo od postrzegania odpowiedzialności Niemiec, jakie prezentują nacjonałiści. Dla nich Niemcy *in extenso* zasługują nadal na wieczne potępienie i odsunięcie od centrów decyzyjnych Europy i świata.

Śledzenie serialowych losów Sti(e)rlitza, ukazanych *notabene* w nieco anachronicznej technice filmowej, bliższej psychologizmowi Bergmana niż dynamicznej akcji spod znaku *Terminatora*, każe zadać pytanie o miejsca, gdzie kręcono plenerowe zdjęcia do tego filmu. Ekipa realizatorów nie miała z tym właściwie żadnych poważniejszych kłopotów, a to dlatego, że większa część Berlina w 1945 roku znalazła się na terenie sowieckiej strefy okupacyjnej. Stąd też jeszcze w latach 70. filmowcy z „bratniego” kraju nadal mieli tam możliwość swobodnego poruszania się po ulicach, które niecałe trzydzieści lat wcześniej tworzyły kulisy, a często stanowiły nawet główną scenografię wydarzeń pokazywanych w filmie. Dość powiedzieć, że Sti(e)rlitz, krążący swym lśniącym mercedesem po centrum Berlina, pokazany jest na tle tak charakterystycznych dla tego miasta budowli jak Muzeum Pergamońskie czy Stare i Nowe Muzeum. U progu lat 70. obiekty te z powodzeniem mogły wystąpić w swojej roli, albowiem w dalszym ciągu pokrywała je tak zwana patyna czasu.

Z drugiej strony, nowoczesność zaglądała już powoli i w owe historyczne zakątki, czego nie wystrzegł się operator, przez moment kadrujący głównego bohatera na tle zbudowanej dopiero pod koniec lat sześćdziesiątej wieży telewizyjnej. Inne spotkanie dotyczy miejsca jednego z poufnych spotkań Sti(e)rlitza. Chodziło o skrzyżowanie dwóch ulic w zachodnim Berlinie – Kurfürstendamm i Kantstraße, które w rzeczywistości nie przecinają się. Oddzielną kwestią pozostaje dostępna na płytach DVD wersja językowa filmu. Pierwsze nieścisłości obciążają

stronę rosyjską (radziecką), która bardzo nieadekwatnie przedstawiła różne nazwy własne związane z topografią Berlina i Niemiec. Jeszcze gorzej dzieje się z polską ścieżką językową, na której niefrasobliwie „zregermanizowano” pewne określenia, czyniąc to *via* język rosyjski. Doprowadziło to do lingwistycznych kuriozów w rodzaju nazwiska *Zaurich* zamiast *Saurig*. Postępowanie to miało wszelako swoje granice i ostatecznie *Hitler* nie przeistoczył się w *Gitliera*.

Postać Sti(e)rlitza stała się w ZSRR obiektem niezliczonych żartów, najczęściej dotyczących jego słynnych „materiałów do przemyslenia”. Były to monologi wewnętrzne, ciągnące się niekiedy ponad miarę, wypowiedane przez aktora z *offu*. Nie wszystkim odbiorcom zabieg ten przypadł do gustu, ale istnieją przecież czytelnicy wykazujący, zapewne odosobnione, upodobanie do wielostronicowych opisów przyrody w trylogii *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej.

Niewątpliwie ujmujące są natomiast sceny rozgrywające się w zaciszu domowym Sti(e)rlitza. Z okazji święta kobiet, przypadającego podobnie jak dzisiaj w dniu 8 marca, zaprosił on do siebie dwie niemieckie znajome – Gabi oraz partnerkę do gry w szachy, panią Saurig. Ta ostatnia, w przyпыłwie dobrego nastroju, wywołanego poczęstunkiem, składającym się ze zdobytej przez gospodarza z niewiadomych źródeł szynki, a ponadto kieliszka wina, zasiada przy pianinie, by zagrać rzewny utwór Roberta Schumanna, zatytułowany *Widmung*. Okoliczność ta, a także obecność urodziwej Gabi, mocno porusza słowiańską duszę Sti(e)rlitza. W wolnych chwilach on sam zwykł był zresztą sięgać w zaciszu domowym po lampkę koniaku, delektując się nim wszakże z niezwykłą rozwagą.

Z wyszukanych manier salonowych Sti(e)rlitz rezygnuje bowiem jedynie od czasu do czasu, na przykład wówczas, gdy pojawia się w nim pragnienie jakiejś męskiej przygody, a taka, w jego przekonaniu, prawdziwemu oficerowi może przydarzyć się jedynie w czasie wyjścia w pole. Dlatego też, wiedziony być może wspomnieniami z młodości, wkłada podczas samotnie spędzanego wieczoru ziemniaki do dogasającego ognia w kominku, by je upiec, a następnie z wyraźną przyjemnością skosztować. W efekcie tego działania „nieprzepisowo” brudzi sobie sadzą zawsze starannie wygoloną twarz, przez co zyskuje wygląd polskiego pastuszka z obrazu Chełmońskiego lub dziecka przyłapa-

nego na podjadaniu masła orzechowego. Również i ta scena musiała przed laty usposobić życzliwie niejednego widza do postaci Sti(e)rlitza. Przypominała znaną opowieść o częstych praktykach sowieckich generałów, którzy mimo piersi udekorowanych ciężkimi medalami i szerokich akselbantów na ramionach najlepiej czuli się w ziemiankach, gdzie bez skrępowania mogli zażywać machorki, skubiąc słoninę i popijając samogon.

Kluczową postacią filmu jest jeden z mniej znanych bonzów nazistowskich, Walter Schellenberg, autor wydanych także w Polsce *Wspomnień*. Okazuje się, że ich opublikowanie w naszym kraju było skutkiem wyświechtania serialu *Siedemnaście mgnień wiosny!* We wstępie do tej książki Ryszard Majewski pisze o tym fakcie w następujący sposób:

Osoba Waltera Schellenberga znana stała się w Polsce szerzej przede wszystkim dzięki telewizyjnemu serialowi radzieckiemu *Siedemnaście mgnień wiosny*. W filmie tym, obok fikcyjnego bohatera Stirlitza-Isajewa, występują autentyczne postacie Martina Bormanna, Heinricha Himmlera, Ernsta Kaltenbrunnera i właśnie Waltera Schellenberga. Filmowy wizerunek tego ostatniego pod względem fizycznym w niewielkim stopniu zgodny jest z rzeczywistością, ale jego portret psychologiczny zaskakuje wiernością. Jak się wydaje, rysując tę postać twórcy serialu oparli się na wydanych na zachodzie (początkowo w USA, a następnie również w Wielkiej Brytanii i RFN) *Wspomnieniach* Schellenberga (Schellenberg 1989: 5).

A zatem, to nieoczekiwane serial produkcji naszych wschodnich sąsiadów dopomógł w wypełnieniu kolejnej luki związanej z wiedzą o historii II wojny światowej.

Tym co wyjątkowo rzuca się w oczy podczas oglądania *Siedemnastu mgnień wiosny*, jest jego natarczywe, aczkolwiek w pewnym sensie szlachetne moralizatorstwo, a niekiedy także bardzo umiejętnie podejmowane próby zafałszowywania historii, przez co serial ukazuje zmagania na frontach II wojny światowej głównie przez pryzmat rozgrywki pomiędzy ZSRR a Niemcami, przy jednoczesnym pominięciu jakichkolwiek innych wątków, dotyczących udziału w zwycięstwie innych państw. Co ciekawe, w serialu ukazano też prowadzenie rozmów pomiędzy Himmlerem a Allenem Dullem. Niewątpliwie miało to na celu zdyskredytowanie wkładu Stanów Zjednoczonych w ostateczne pokonanie III Rzeszy.

## **Bibliografia:**

- Davies Norman, Moorhouse Roger, 2002, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego*. Wrocław. Breslau. Vratislavia, tłum. Andrzej Pawelec, Kraków.
- Glaser Hermann, 2002, *Kultura RFN. Zarys historii 1945–1989*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa.
- Goethe Johann Wolfgang, 1977, *Faust*, tłum. Feliks Konopka, Warszawa.
- Grass Günter, 2002, *Idąc rakiem*, tłum. Sławomir Błaut, Gdańsk.
- Grass Günter, 2006, *Przy obieraniu cebuli*, tłum. Sławomir Błaut, Gdańsk.
- Hen Józef, 1992, *Nie boję się bezsennych nocy... Z książki drugiej*, Warszawa.
- Historikerstreit. Spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec*, 1990, red. Małgorzata Łukasiewicz, Londyn.
- <http://merlin.pl/Mikrokosmos-Portret-miasta-srodkowo-europejskiego-Wroclaw-Breslau-Vratislavia-Norman/-browse/product/1,299878.html> [dostęp: 11.11.2013].
- <http://orka2.sejm.gov.pl/IZ6.nsf/main/43663A39> [dostęp: 13.11.2013].
- [http://www.mmz-potsdam.de/index.php?ID\\_seite=77](http://www.mmz-potsdam.de/index.php?ID_seite=77) [dostęp: 08.11.2013].
- Kłoskowska Antonina, 1983, *Kultura masowa*, Warszawa.
- Kłoskowska, Antonina, 1983, *Socjologia kultury*, Warszawa.
- Krzemiński Adam, 2013, *Warschau 1944: Unser Film, ihr Film./ Warszawa 1944: Nasz film, ich film*, „Dialog. Deutsch-Polnisches Magazin/Dialog. Magazyn Polsko-Niemiecki”, nr 105, s. 73-74.
- Münkler Herfried, 2013, *Mity Niemców*, tłum. Andrzej Kopacki, Warszawa.
- Schellenberg Walter, 1989, *Wspomnienia*, tłum. Tadeusz Rybowski, Wrocław.
- Stempin Arkadiusz, 2014, *Angela Merkel. Cesarzowa Europy*, Warszawa.
- Wolff-Powęska Anna, 2013 (11.10), *Historia z recyklingu*, „Gazeta Wyborcza”, s. 28.

**Justyna Wierzchowska**

Uniwersytet Warszawski

## **Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w *Breaking Bad***

### **Abstrakt:**

Artykuł proponuje genderowe odczytanie postaci głównego bohatera serialu *Breaking Bad* w odniesieniu do kluczowych dla kultury amerykańskiej kategorii męskości, figury „prawdziwego Amerykanina” oraz mitu *American dream*. Autorka pokazuje, w jaki sposób postać Waltera White’a podważa amerykańskie wyobrażenia o możliwości osiągnięcia sukcesu w oparciu o takie wartości jak indywidualizm, samowystarczalność, idea polegania na sobie (*self-reliance*) oraz pozbawiony emocji pragmatyzm. Jednocześnie strukturalno-narracyjna złożoność serialu umożliwia analizę fundamentalnej sprzeczności obecnej w kulturze amerykańskiej, która obiecuje spełnienie marzeń zgodnie z mitem *American dream*, a jednocześnie realizację tę uniemożliwia, w rezultacie tego tzw. przeciętni obywatele podejmują się nielegalnych działań nawet nie po to, by urzeczywistnić amerykański sen, ale żeby zaspokoić (niekiedy podstawowe) potrzeby swoje i swoich rodzin.

### **Słowa kluczowe:**

*Breaking Bad*, Walter White, gender, męskość, amerykański bohater, *American dream*

*Breaking Bad*, emitowany w latach 2008-2013, to jeden z najpopularniejszych i najbardziej utytułowanych amerykańskich seriali, zdobywca prawie sześćdziesięciu nominacji i szesnastu nagród Emmy. Ten inspirowany *Rodziną Soprano* (Klosterman 2011, Douthat 2011) współczesny western (Nevins 2013), opowiada historię Waltera White’a, białego przedstawiciela klasy średniej, nauczyciela chemii w liceum, który popołudniami musi dorabiać w myjni samochodowej, by utrzymać dorastającego syna i żonę spodziewającą się drugiego dziecka. Gdy White dowiadyduje się, że choruje na raka płuc, decyduje się wejść w układ

dawnym uczniem i razem z nim produkować metamfetaminę, czyli zacząć zarabiać prawdziwe pieniądze. Racjonalizuje tę decyzję kosztami leczenia (nauczycielskie ubezpieczenie nie pokrywa wszystkich kosztów terapii) oraz koniecznością zapewnienia bytu rodzinie po swojej śmierci. Jednak moim zdaniem można przekonująco argumentować, że sprawa jest dużo bardziej złożona, jeśli odczytać serial przez kulturoznawczą soczewkę.

W tym artykule interesuje mnie, w jaki sposób konstrukcja postaci Waltera White'a nawiązuje twórczy dialog z typowymi dla kultury amerykańskiej narracjami na temat męskości, definiowanej poprzez podstawowe dla tej kultury założenie, że indywidualizm, twardość w działaniu, przedsiębiorczość i wsparcie trudnych emocji są gwarancją sukcesu, czyli zrealizowania *American dream*. I tak po pierwsze, odrzucając wszelkie propozycje pomocy i biorąc sprawy całkowicie w swoje ręce, White nasuwa skojarzenia z klasycznym amerykańskim bohaterem, a westernowa konwencja serialu dodatkowo sugeruje paralele między postacią White'a a figurą kowboja<sup>1</sup>. Po drugie, wiodąc podwójne życie amerykańskiego *everymana*, a jednocześnie narkotykowego króla, White stanowi swoistą parodię opowieści o Supermanie, Batmanie czy Spidermanie. Co więcej, wchodząc w partnerski układ z dawnym uczniem, rekonstruuje typową dla literatury amerykańskiej dynamikę symbolicznej relacji ojcowsko-synowskiej, opisaną w latach 60. przez Leslie Fiedlera. I wreszcie, wybierając śmierć w narkotykowych porachunkach zamiast powolnego umierania na raka, potwierdza tezę Jane Tompkins, że „udać się na Zachód to umrzeć”<sup>2</sup>. W niniejszej analizie zmierzam do twierdzenia, że stopniowa moralna i fizyczna autodestrukcja White'a wynika z nie dającego się przezwyciężyć rozdźwięku między mitem *American dream* a rzeczywistością przedstawioną w serialu. W takich realiach główny bohater w perwersyjny sposób powiela „kulturowe gotowce”, czyli schematy narracyjne typowe dla „prawdziwego Amerykanina”,

---

<sup>1</sup> To powiązanie jest dodatkowo wzmocnione decyzją twórców o osadzeniu akcji serialu w Albuquerque w Nowym Meksyku, a więc na obszarze dawnego terytorium pogranicza, symbolicznego miejsca, gdzie anglosascy mężczyźni tradycyjnie udowadniali swoją męskość, a zarazem amerykańskość.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty pochodzące bezpośrednio ze źródeł anglojęzycznych zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.

zamiast wypracować inną, kulturowo nieoczywistą, lecz bardziej skuteczną strategię.

Do wszystkich przywołanych powyżej tropów powrócę, najpierw jednak przyjrę się znaczeniu płci White'a, gdyż ta właśnie kategoria wydaje mi się kluczowa dla analizy jego postaci. W tym celu pokrótce zestawię *Breaking Bad* z serialem *Weeds (Trawka)* (2005-2012), w którym główna bohaterka, Nancy Botwin, podobnie jak Walter White, biała przedstawicielka klasy średniej, również utrzymuje rodzinę ze sprzedaży narkotyków z tą różnicą, że jest kobietą<sup>3</sup>. Otóż różnica płci White'a i Botwin zdaje się przesądzać o zasadniczo odmiennych fabularnych i marketingowych wyborach twórców obu seriali. Podczas gdy postać White'a zostaje twórczo wpisana w narracyjne tropy opowieści o *American hero*, Botwin okazuje się zakładniczką kulturowych wyobrażeń na temat kobiecości. Jako mężczyzna, White obdarzony zostaje dużo większą podmiotowością i sprawczością, zaś Botwin obsadzona zostaje w roli co prawda przedsiębiorczej, ale jednak dość typowej mieszkanki przedmieść<sup>4</sup>. W przypadku White'a widzowie konfrontowani są z jego frustracją wynikającą z dysproporcji między wykształceniem a zarobkami i wykonywanym zawodem, natomiast jeśli chodzi o niepracującą bohaterkę *Trawki*, to nagła śmierć męża, jedyne go żywiciela rodziny, przesądza o jej wyborze nielegalnego sposobu zarabkowania.

Co prawda White i Botwin działają poza prawem i ucieleśniają anarchię, jednak różnica płci sprawia, że zarówno konwencja, jak i ciężar gatunkowy obu seriali są krańcowo odmienne. White i Botwin, niczym klasyczni amerykańscy bohaterowie „ratują” amerykańską społeczność, dając jej to, czego potrzebuje.

---

<sup>3</sup> Na marginesie pragnę odnotować, że narkotyki, będące wszechobecnym elementem fabuły współczesnych amerykańskich seriali, stanowią fascynujący i ważny motyw. Często odnoszę wrażenie, że funkcjonowanie amerykańskiego społeczeństwa w nich przedstawione jest możliwe w dużej mierze właśnie dlatego, że prawie wszyscy zażywają substancje odurzające. Jest to niewątpliwie poważny temat na oddzielną analizę.

<sup>4</sup> Taka konwencja nadaje *Trawce* dużo lżejszy ciężar gatunkowy. Serial nawiązuje do takich klasyków jak *Gotowe na wszystko (Desperate Housewives)*, a akcja pierwszych sezonów rozgrywa się w fikcyjnym Agrestic w Kalifornii, co dodatkowo przydaje tej produkcji lekkości i poczucia odrealnienia. Nazwa „Agrestic” (*ager, agr* – łac. pole) przywołuje skojarzenia z roślinnością, sieliskością, przyrodą i pastoralizmem.



Jednak różnica płci decyduje o odmiennych sposobach tego przedstawienia: w przypadku White'a jest to intelektualne i biznesowe osiągnięcie, natomiast Botwin pozostaje jedynie „dealerką”<sup>5</sup>. Dla Waltera White'a produkcja najczystszej na rynku, niedoścignionej pod względem jakości metamfetaminy jest źródłem nie tylko potężnych dochodów, ale (a według mnie przede wszystkim) ogromnego branżowego prestiżu wśród innych mężczyzn. Wartość White'a zawiera się dosłownie w jego wiedzy: w jednym z odcinków w ten właśnie sposób ratuje sobie życie – nie można go zabić, bo jest po prostu niezastąpiony. Dla kontrastu, Nancy Botwin nie posiada ani wykształcenia, ani wyuczonego zawodu, ani pracy – jej pozycja społeczna sprowadza się do bycia żoną inżyniera-konstruktora (kolejny poważny, męski zawód).

W obu serialach rzadko widzimy odrażające skutki produkcji i dystrybucji narkotyków. W *Breaking Bad* sam narkotyk jest wręcz fetyszyzowany poprzez niezwykle estetyzującą przedstawienia: przepiękne, przypominające klejnoty błękitne kryształki pakowane w hiperhigieniczne woreczki, produkowane w lśniącej czystością superlaboratorium są profesjonalnie rozwożone w niewiadome miejsca swego przeznaczenia. Natomiast w przypadku Botwin nawet najbardziej tragiczne skutki jej działalności przedstawiane są w formie komedii. Podczas gdy metamfetamina budzi respekt, trawka jest miła i seksowna, gdyż jest niepoważna – to roślina, zioło, rzecz bliska naturze, a więc bardzo kobieca, na co wskazuje zarówno fikcyjna nazwa przedmieścia Agrestic, jak i przezwisko Botwin: *hemptress* – marihuana kusicielka.

Sposób promocji obu seriali również wskazuje na genderową inspirację: w czołówce zamiast postaci Waltera White'a widzimy fragment tablicy Mendelejewa (a więc umysł, nie ciało) z tajemniczym dymem w tle. Co więcej, we wszystkich materiałach promocyjnych współczesny amerykański bohater Walter White jest silnie upodmiotowiony i zindywidualizowany, ma twarz pooraną życiem i myśleniem, jest połączeniem kowboja z mędrce (miewa nawet jeden z głównych atrybutów kowboja,

---

<sup>5</sup> Fakt, że marihuana została ostatnio zalegalizowana w niektórych stanach, zdaje się dodatkowo trywializować postać Botwin.

lecz jednocześnie bohatera filmu *noir* – kapelusz), w zasadzie nie posiada ciała<sup>6</sup>.

Taki wizerunek<sup>7</sup> silnie kontrastuje z przedstawieniami głównej bohaterki *Trawki*. Półnaga, nieskazitelnie gładka, zwiewna i eteryczna Botwin jest ewidentną alegorią biblijnej Ewy i kontynuatorką tradycji *pin-up girl* w jednym. Figura *pin-up girl*, ikony amerykańskich lat 50., jest wręcz eksploatowana w promocji postaci Botwin: konsekwentnie podkreślana jest jej seksowność, zabawność i lekkość w stylu *playmate*, z którą można poigrać w trawie. Jest to wizerunek skrajnie zseksualizowanej, uwodząco-uległej, absolutnie cielesnej Nancy Botwin, która złapana w sieć pająka, z zadowoleniem buja się w niej jak w hamaku. Jej półnagie ciało pozbawione jest nie tylko jakichkolwiek zmarszczek, lecz w ogóle cech indywidualizacji: jest to perfekcyjna, nie stawiająca oporu, wręcz zlewająca się z otoczeniem plastikowa powłoka przedstawiana w pastelowych, świetlistych, niemal prześwitujących barwach.

Tak więc płeć głównego bohatera *Breaking Bad* ma znaczenie absolutnie kluczowe, gdyż to ona umożliwia twórcom serialu czerpanie z bogatego zasobu tropów narracyjnych, którymi obrosła figura *American hero*. Sposób konstrukcji postaci White'a w serialu *Breaking Bad* – jego wybory, lokowanie lojalności, relacje z innymi ludźmi – dowodzą, że jest on spadkobiercą i twórczym kontynuatorem amerykańskiej narracji o samej

---

<sup>6</sup> Parodia „ucieleśnienia” Waltera White'a w 1. odcinku serialu ośmieszała samą możliwość posiadania ciała przez bohatera amerykańskiego. Białe gacie White'a osiągnęły wręcz kultowy status, a sama scena, w której ubrany w nie White przyjmuje klasyczną pozycję kowboja, dzierżąc w dłoni typowy kowbojski atrybut (broń palną) na trwałe zapisała się w ikonografii amerykańskiej kultury popularnej.

<sup>7</sup> Wizerunek White'a na portretowym przedstawieniu promującym serial przywołuje na myśl autoportret Granta Wooda, autora jednego z najsłynniejszych, a zarazem najbardziej niepokojących, zagadkowych i symptomatycznych obrazów w historii malarstwa amerykańskiego, *Amerykański gotyk*. Podobieństwo jest uderzające: ta sama kolorystyka – ochra, ciemne brązy, prawie czerń; ten sam sposób kadrowania drugiego planu – dużo nieba, płaski, otwarty horyzont, budzący skojarzenia z powieścią drogi, lecz również westernem, wolnością kowboja i nieograniczonymi możliwościami; identyczne ujęcie głównej postaci – kąt nachylenia twarzy, okulary, ciemny strój, poważne spojrzenie, brak ciała.

sobie<sup>8</sup>. Jednocześnie *Breaking Bad*, jak wiele współczesnych amerykańskich seriali, podważa optymistyczną wiarę w budowanie Ameryki opartej o takie wartości jak samowystarczalność, indywidualizm, pragmatyzm, męskość oparta na mizoginii etc.<sup>9</sup> Do tej tezy jeszcze powrócę, teraz jednak dla jasności przywołam krótko kluczowe teoretyczne tropy, które wykorzystam do analizy postaci White'a.

Wspominany wcześniej Leslie Fiedler w przełomowej pracy *Miłość i śmierć w amerykańskiej powieści* (1960) zauważył, że już na początku XIX wieku literatura amerykańska zarezerwowała motyw ucieczki od cywilizacji dla sfery działań mężczyzn. Po dziś dzień motyw bohatera-samotnika, mężczyzny uwolnionego od więzi i zobowiązań rodzinnych, obracającego się w wyłącznie męskim towarzystwie, jest twórczo rozwijany w westernach, filmach akcji, kinie gangsterskim i science fiction. Co ważne, według Fiedlera, bohater, żyjący z dala od kobiet i cywilizacji, ucieleśnia mit prawdziwego Amerykanina (1972: 338).

Podobnie Gerald Graff stwierdza, że większość klasycznych teorii literatury amerykańskiej definiuje ją jako „formę ucieczki od kategorii społecznych” (czemu towarzyszy uznanie cech tradycyjnie męskich i deprecjacja cech kobiecych), a typowy bohater konstruuje swoją tożsamość poprzez relacje z innymi mężczyznami i unikanie heteroseksualnej miłości (2001: 79). Nina Baym dodaje, że w rezultacie wartości amerykańskie utożsamiane są z atrybutami męskimi, natomiast cechy kobiece są postrzegane jako im zagrażające (2001: 285, 289)<sup>10</sup>. Natomiast James Ferreira lapidarnie stwierdza, że „amerykański bohater nie tworzy swojej tożsamości poprzez relacje z kobietami. Nie

---

<sup>8</sup> To utożsamienie idei Ameryki z amerykańskim bohaterem dobrze obrazuje cytat z Jamesa Ferreiry: „[Gary] Cooper, postrzegany jako ucieleśnienie ideału męskości, u szczytu swojej kariery stanowił wyidealizowany obraz Ameryki” (1997: 71). Za ucieleśnienie Ameryki uważani byli również między innymi Ernest Hemingway, John Wayne oraz prezydent Kennedy.

<sup>9</sup> Jest to przykład o wiele szerszej tendencji we współczesnej kulturze amerykańskiej. Dawid Krawczyk pisze wręcz o „archetypie (anty)bohatera” we współczesnych amerykańskich serialach (2014). Strukturalną mizoginię tych produkcji natomiast bardzo ciekawie analizuje Emily Nussbaum (2014) w artykule *Cool Story, Bro*.

<sup>10</sup> Gerald Graff (2004: 79) konkluduje, że klasyczne teorie amerykańskości binarnie lokowały po jednej stronie męskość, ucieczkę w przyrodę i unikanie miłości, a po drugiej kobiecość, cywilizację i rodzinę.

jest kochankiem, lecz wojownikiem, kowbojem lub sportowcem” (Ferreira 1996: 71).

Tezy o antykobiecym przesłaniu westernu dodatkowo wzmacnia Jane Tompkins twierdząc, że gatunek ten powstał w reakcji na dziewiętnastowieczną powieść sentymentalną (czyli *stricte* kobiecą) oraz z potrzeby stworzenia alternatywy dla świata wartości chrześcijańskich. Zdaniem krytyczki, western jest „świecki, pozytywistyczny oraz antyfeministyczny” i „stanowi narrację o męskiej agresji” (Tompkins 1992: 361). Tompkins pisze:

W westernie nie chodzi wcale o to, że jego akcja rozgrywa się na Zachodzie. Western nie opowiada o spotkaniu cywilizacji z dziką przyrodą. Western opowiada o strachu mężczyzn przed utratą absolutnej władzy, czyli *de facto* tożsamości, które to oba zjawiska westerny w nieskończoność odtwarzają na nowo (Tompkins 1992: 376).

Takie odczytanie głębokiego znaczenia westernu stanowi moim zdaniem przekonujący i niezwykle płodny interpretacyjny klucz do analizy postaci Waltera White’a.

Zanim jednak przejdę do analizy samego serialu, pragnę przywołać ostatni motyw, wszechobecny w amerykańskich westernach i wszelkich innych produkcjach, mianowicie relację głównego bohatera z jednym, niespokrewnionym z nim mężczyzną, relację o charakterze synowsko-ojcowskim<sup>11</sup>. W ramach tej relacji starszy/bardziej doświadczony mężczyzna musi się zmierzyć z emancypacją młodszego, natomiast młodszy zdobyć się na bunt, by osiągnąć niezależną tożsamość. Motyw ten, bardzo często odgrywany w układzie przełożony-podwładny (w instytucjach hierarchicznych, takich jak wojsko czy policja), jest na tyle powtarzalny, że Susan Jeffords przez jego pryzmat przeanalizowała klasyczne amerykańskie filmy o wojnie w Wietnamie, wykazując, że to właśnie owa konfrontacja dwóch mężczyzn w symbolicznej relacji ojca i syna jest tak naprawdę ich głównym, choć nieoczywistym tematem (Jeffords 1997)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Dokładniej pisałam o tej relacji w tekście *Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium*, gdzie analizowałam powieść Charlesa Portisa *Prawdziwe męstwo*.

<sup>12</sup> Przykładów budowania narracji wokół tego typu relacji jest w kulturze amerykańskiej mnóstwo. Dobrym przykładem może być western *Rzeka*

Twórcy *Breaking Bad* czerpali twórczo ze wszystkich powyższych tropów. Godne uwagi są zwłaszcza liczne nawiązania do *Rodziny Soprano*: oba seriale umieszczają w centrum ambiwalentną postać bohatera, balansującego między światem wartości rodzinnych („światem kobiet”) a światem przestępczym, zastrzeżonym dla mężczyzn i realizowanym w kontrze do „świata kobiet”. W „świecie mężczyzn” odnajdujemy schematy typowe dla amerykańskich opowieści: homospołeczny charakter interakcji (*male bonding*) oraz prymat symbolicznej relacji ojcowsko-synowskiej niespokrewnionych mężczyzn, których lojalność wobec siebie przewyższa wszelkie inne zobowiązania. W przypadku Tony’ego Soprano jest to relacja z Christopherem Moltisanti, w przypadku Waltera White’a – z Jessem Pinkmanem.

Grupowe plakaty promujące *Breaking Bad* i *Rodzinę Soprano* są strukturalnie identyczne: stojący na pierwszym planie Walter White i Tony Soprano stanowią ogniwa łączące dwie pozornie niezwiązane, a jednak ściśle ze sobą połączone sfery życia: „zawodową” i rodzinną. Ważnym kluczem, który konsekwentnie lokuje rodzinę po jednej, a mężczyzn z „branży” po drugiej stronie obu bohaterów, jest przepływ gotówki, jako że punktem odniesienia dla obu seriali jest porządek kapitalistyczny. Tak więc pieniądze Tony’ego, zarobione dzięki mafii, płyną do rodziny i psychoterapeutki, na plakatach nieodmiennie umieszczanej obok jego żony i dzieci<sup>13</sup>. W przypadku *Breaking Bad* jest to podział na świat narkotyków oraz na świat kobiet i kalek<sup>14</sup>. Symptomatyczne jest, że zarówno Tony jak i Walter

---

*Czerwona* (1948), w którym ścierają się podstarzały Thomas Dunson (John Wayne) i jego młody wychowanek Matt Garth (Montgomery Clift). Liczne podobne pary możemy znaleźć w kulturze popularnej: Lord Vader i Anakin Skywalker (oraz jego przybrani ojcowie) z *Gwiezdnych Wojen*, Batman i Robin (a jednocześnie Bruce Wayne i jego nieżyjący ojciec), Indiana Jones i jego chłopiec-pomocnik z filmu *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (1984), a także klasyczna para z filmu *noir Podwójne ubezpieczenie* (1944) – szef agencji ubezpieczeniowej Barton Keyes i faworyzowany przez niego pracownik Walter Neff. Wnikliwie pisał o ambiwalencji tego typu relacji w dochodzeniu do własnej podmiotowości w przypadku poetów Harold Bloom w klasycznej analizie *The Anxiety of Influence (Lęk przed wpływem)*.

<sup>13</sup> Szczegółowo analizowałam te zależności w artykule *Wątki psychoanalityczne w „Rodzinie Soprano”*.

<sup>14</sup> Twórcy umieścili na plakacie szwagra Waltera White’a Hanka na wózku (choć w samym serialu jest on niepełnosprawny jedynie tymczasowo) i uwypuklili niepełnosprawność syna White’a.

stoją tuż obok swoich symbolicznych synów, podczas gdy ich biologiczni synowie zostali relegowani do świata kobiet, natomiast istnienie córki White'a, Holly – całkowicie pominięto.

Na podstawie powyższych obserwacji staje się jasne, że spostrzeżenia Fiedlera mają kluczowe znaczenie dla analizy *Breaking Bad*. Fabuła serialu, która na pierwszy rzut oka może się wydawać momentami naciągana, staje się zrozumiała i logiczna, gdy przyjąć założenie o prymarnym charakterze symbolicznej relacji ojcowsko-synowskiej między White'em i Pinkmanem. Wraz z rozwojem akcji, relacja White–Pinkman okazuje się nadrzędna wobec wszystkich innych. Wielokrotnie White wykazuje się niezwykłą (niekiedy wręcz całkowitą) lojalnością wobec swego dawnego ucznia, czego nie można powiedzieć o jego lojalności wobec własnej rodziny: na przykład to z powodu Pinkmana White jest nieobecny przy narodzinach swojej córki. Co więcej, podobieństwo fizyczne serialowej żony Tony'ego Soprano Carmeli i żony Waltera White'a jest uderzające, jakby były wymiennalnym elementem funkcjonalnym – przeszkodą w samorealizacji głównego bohatera – a nie autonomicznymi osobami<sup>15</sup>.

Co symptomatyczne, grana przez Annę Gunn postać Skyler White wywołała zalew agresji ze strony amerykańskich widzów. Aktorka w poruszającym liście do *New York Times* opisuje masowo wysyłane pod jej adresem pogróżki, które zmusiły ją do wynajęcia ochrony w obawie o swoje zdrowie i życie. Przewijającym się motywem nienawiści ze strony autorów wpisów było poczucie, że grana przez nią postać to „kula u nogi Waltera”, „wkurzająca sukowata żona”, która nie zasługuje na „wspaniałe życie, jakie dzięki niemu wiedzie” (Gunn 2013). Aktorka zaznacza przy tym, że podobne szykany spotkały inne serialowe żony, w tym oczywiście Edie Falco, grającą żonę Tony'ego Soprano. Co istotne, ta fundamentalna mizoginia wpisana jest w samą strukturę obu seriali. W jednym z odcinków *Breaking Bad* mafioso zachwala sprzedawaną broń klientowi, mówiąc: „Jest niezawodna. Rozwaliłaby łeb twojej matki jak główkę kapusty”.

Przykładów dewaluacji kobiet jest znacznie więcej i wiadać ją już na poziomie serialowej semantyki, która releguje je do

---

<sup>15</sup> Kolejną postacią serialowej żony o wyglądzie uderzająco podobnym do Skyler White i Carmeli Soprano jest Claire Underwood z *House of Cards*.

innego porządku symbolicznego niż mężczyźni. Podobnie jak decyzja osadzenia początkowej akcji *Trawki* w fikcyjnym Agrestic, również imiona głównych bohaterek *Breaking Bad* przypisują kobiece postaci do nierzeczywistej przestrzeni. Imiona żony Waltera *Skyler (Sky)*, ich córki *Holly*, lecz również *Carmeli* Soprano<sup>16</sup> przywołują skojarzenia religijne, idealizują je i odrealniają, sugerując, że nie są one częścią „prawdziwego” życia. Dodatkowo imię *Holly* nawiązuje do imienia głównej bohaterki *Śniadania u Tiffany’ego*, która również nieświadomie została wplątana w przestępczą działalność.

Natomiast imiona i nazwiska mężczyzn wskazują na ich bardzo ściśle, niekiedy wręcz homoerotyczne wzajemne relacje. *Walter (Walt) White* stanowi wyraźne nawiązanie do homoseksualnego poety Walta Whitmana, który jest zresztą kilkakrotnie bezpośrednio przywoływany w trakcie serialu i stanowi swoiste alter ego głównego bohatera. Tymczasowy asystent White’a (którego na polecenie White’a zabija Jesse) jest w nim prawdopodobnie zakochany – ofiarowuje mu zbiór poezji Whitmana z dedykacją: „Dla mojego ulubionego W.W. To zaszczyt z Panem pracować”, a wcześniej w notatniku umieszcza dedykację: „Dla W.W. Mojej gwiazdy. Mojej idealnej ciszy”. Również nazwisko Jessego – *Pinkman* (rymujący się z Whitman „różowy mężczyzna”) – wskazuje na homoerotyczne zabarwienie tej postaci i dodatkowo tłumaczy konieczność eksterminacji wszelkiej konkurencji dla jego relacji z White’em<sup>17</sup>.

Te dwa światy – „świat kobiet” i „świat mężczyzn” – oferują dwa nie dające się ze sobą pogodzić systemy wartości: zadaniowy, indywidualistyczny, samowystarczalny po jednej stronie i drugi, oparty na współczuciu, wspólnotowej pomocy, udzielenia wsparcia w potrzebie. White ten drugi świat odrzuca i w moim przekonaniu nie robi tego bynajmniej w celu zabezpieczenia rodziny. Według mnie jego podstawową motywacją jest głęboko narcystyczna potrzeba zmierzenia się z bardzo silnie osadzoną w kulturze amerykańskiej wizją własnej omnipotencji

---

<sup>16</sup> Imię żony Franka Underwooda – *Claire* (‘czysta, przejrzysta’) – przywołuje podobne skojarzenia.

<sup>17</sup> Najjaskrawsze przykłady to niepodjęcie przez White’a próby ratowania życia dziewczyny Jessego, Jane Margolis oraz zlecenie zabójstwa Gale’a Boettichera, narzuconego mu przez pracodawcę asystenta, który miał zastąpić Jessego.

oraz dążenie do śmierci na własnych warunkach. Uważam, że tak właśnie można odczytać wytłumaczenie samego White'a, który w jednym z odcinków wyjaśnia mężczyźnie-psychiatrze, dlaczego nagle zniknął na kilka dni:

Moja żona jest w siódmym miesiącu ciąży. Nosi dziecko, którego nie planowaliśmy. Mój piętnastoletni syn ma porażenie mózgowie. Uczę chemii w liceum, mimo że mam dużo wyższe kwalifikacje. Zarabiam 43 700 dolarów rocznie. Widziałem, jak moi koledzy prześcigają mnie pod każdym możliwym względem. A za 18 miesięcy będę martwy. I pan pyta, dlaczego uciekłem?

White na poziomie faktów oczywiście kłamie, bo tak naprawdę nie uciekł, lecz załatwił narkotykowe porachunki, a jednak jest to wytłumaczenie głęboko prawdziwe i podszyte rozpaczą – on rzeczywiście metaforycznie uciekł przed powolną śmiercią zdevaluowanego amerykańskiego przeciętniaka w zniekształcony mit o *American hero* i *American dream*. Owa litania zażaleń pod adresem dotychczasowego życia stanowi moim zdaniem wytłumaczenie White'a dla wyboru życia polegającego na odgrywaniu tropów typowych dla „prawdziwego Amerykanina” i dla wyboru „bohaterskiej” śmierci.

Podobnie jak Nancy Botwin, Walter White jest zakładnikiem swojej kultury (jej wyobrażeń o męskości), a jego wynaturzony amerykański indywidualizm to połączenie chciwości, arogancji, bezwzględności, kłamstwa i postępującego moralnego bankructwa. Alternatywnych rozwiązań White nie rozważa, a wręcz je torpeduje. Konsekwentnie odrzuca wszelkie propozycje pomocy finansowej, co dowodzi, że nie o leczenie i zapewnienie bytu rodzinie tu chodzi. Najdobitniejszym tego przykładem jest cyniczne wykorzystanie do prania narkotykowych pieniędzy pomysłu syna, by za pośrednictwem Internetu zbierać donacje dla „niezwykłego, najwspanialszego ojca i nauczyciela”. Wybór świata „męskich” wartości, odgrywanie fantazji o własnej nieskończonej potencji sprowadza się *de facto* do wyboru rodzaju śmierci. Wielokrotnie w trakcie serialu można odnieść wrażenie, że White potrzebuje swojej choroby i że remisja go rozczarowuje, ponieważ to właśnie choroba legitymizuje jego ucieczkę w mit. Myślę, że dla Waltera White'a tytułowe *breaking bad* to w rzeczywistości iluzoryczne *breaking free*. Uważam, że tak właśnie należy odczytać głębokie motywy jego wyborów.



Zmierzając do konkluzji pragnę zauważyć, że serial *Breaking Bad* stanowi w moim odczuciu druzgoczącą krytykę amerykańskiego indywidualizmu w świecie, w którym nie da się pogodzić mitu *American dream* z realiami życia klasy średniej. Nie wolno zapominać, jaki jest punkt wyjścia serialu: świetnie wykształcony nauczyciel chemii w liceum musi dorabiać po godzinach, by utrzymać żonę i tylko jedno wówczas dziecko, i to zaledwie na poziomie niższej klasy średniej. Gdy dowiaduje się, że jest chory, sytuacja staje się wręcz rozpaczliwa. A przecież rodzina White'ów jest i tak uprzywilejowana: są biali, wykształceni, nie są ani wielodzietni, ani zadłużeni – a mimo to nie są w stanie własnymi siłami zarobić dostatecznej ilości pieniędzy, by Walter mógł się skutecznie leczyć. Jak słusznie zauważa krytyk James Meek:

Walter White wraz z rodziną są idealnymi przedstawicielami pokiereszowanej klasy średniej, którą opisuje Hendrick Smith w książce *Who Stole the American Dream?* Smith pisze tam o micie „stałej pracy i uczciwej płacy z ubezpieczeniem zdrowotnym, rosnącym poziomie życia, własnym domu, godnej emeryturze i nadziei, że nasze dzieci będą miały lepsze życie” (Meek 2014).

Można więc odczytać *Breaking Bad* jako krytykę społeczną: ilustrację fundamentalnej sprzeczności obecnej w kulturze amerykańskiej, która z jednej strony obiecuje spełnienie marzeń zgodnie z mitem *American dream*, a z drugiej realizację tę uniemożliwia do tego stopnia, że tzw. przeciętni obywatele podejmują się nielegalnych działań nawet nie po to, by ziszczyć amerykańskie marzenie, ale żeby móc zaspokoić najbardziej elementarne potrzeby swoje i swoich rodzin<sup>18</sup>. W przypadku Waltera White'a dzieje się tak dlatego, że czerpie on z gotowych kulturowych scenariuszy, w perwersyjny co prawda sposób, lecz niezaprzeczalnie odwołując się do zbioru centralnych dla kultury amerykańskiej wartości charakteryzujących *American hero*. Inna strategia – uznanie własnej słabości i przyjęcie pomocy, oparcie się w potrzebie na innych ludziach – choć zarysowana jako opcja

---

<sup>18</sup> Dużo bardziej poruszające sytuacje opisała Barbara Ehrenreich (2006) w książce *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć*. Empirycznie wykazała, że niewykształceni przedstawiciele klasy pracującej nie są w stanie wyrwać się z biedy niezależnie od tego, ile będą pracować.

możliwa i co więcej, skuteczna, nie jest przez niego nawet rozważana.

Na szerszym planie należy odnotować, że przez ostatnie lata w serialach amerykańskich można zaobserwować prawdziwy wysyp moralnie ambiwalentnych i jednocześnie psychicznie zaburzonych głównych bohaterów. Zjawisko to nie wydaje się bynajmniej przypadkowe. Można śmiało postawić tezę, że twórcy amerykańskich seriali konsekwentnie kontynuują rozpoczętą w latach 60. przez akademików rewizję kanonu kultury amerykańskiej oraz samego pojęcia amerykańskości, a postać *American hero* w sposób nieunikniony znajduje się w centrum ich zainteresowań. Produkcje takie jak *Rodzina Soprano*, *Dexter*, *Doktor House* czy omawiany tu serial *Breaking Bad* sięgają do fundamentów amerykańskiej kultury i radykalnie podważają jej założenia. Niestety, jak na razie nie proponują żadnych rozwiązań, które poza tę kulturę by wychodziły.

### **Bibliografia:**

- Baym Nina, 2001, *Melodramat osaczonej męskości. Jak teorie literatury amerykańskiej marginalizują twórczość kobiet*, tłum. Marek Parzyś, w: *Kultura, tekst, ideologia: dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith, Kraków, s. 275–300.
- Bloom Harold, 1973, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York.
- Douthat Ross, 2011, *Good and Evil on Cable*, „New York Times”, <http://douthat.blogs.nytimes.com/2011/07/28/good-and-evil-on-cable/> [dostęp: 29.08.2014].
- Emmy Awards Official Website, 2014, <http://www.emmys.com/shows/breaking-bad> [dostęp: 28.08.2014].
- Ehrenreich Barbara, 2006, *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa.
- Ferreira James, 1996, *Reel Heroes and the Real World*, w: *American Popular Culture at Home and Abroad*, red. Levis H. Carlson, Kevin B. Vichcales, Kalamazoo, s. 65–77.
- Fiedler Leslie, 1972, *Love and Death in the American Novel*, New York.
- Graff Gerald, 2004, *Amerykańska krytyka z lewa i prawa*, tłum. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, w: *Kultura, tekst, ideologia: dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. Agata Preis-Smith, Kraków, s. 53–94.
- Gunn Anna, 2003, *I Have a Character Issue*, „New York Times”, <http://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html? r=0> [dostęp: 06.04.2014].

- Jeffords Susan, 1997, *Masculinity as Excess in Vietnam Films: The Father/Son Dynamic of American Culture*, w: *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, red. Robyn Warhol-Down, Diane Price Herndl, New Brunswick, s. 1046–1067.
- Klosterman Chuck, 2011, *Bad Decisions*, „Grantland”, <http://grantland.com/features/bad-decisions/> [dostęp: 29.08.2014].
- Krawczyk Dawid, 2014, *Kto zabił? To naprawdę nieistotne*, „Krytyka polityczna. Dziennik opinii”, <http://www.krytyka-polityczna.pl/artykuly/film/20140821/krawczyk-kto-zabil-naprawde-nieistotne> [dostęp: 27.08.2014].
- Meek James, 2014, *It's the Moral Thing to Do*, „London Review of Books”, <http://www.lrb.co.uk/v35/n01/james-meek/its-the-moral-thing-to-do> [dostęp: 04.04.2014].
- Nevins Bill, 2013, *Contemporary Western: An Interview with Vince Gilligan*, „Local IQ”, [http://www.local-iq.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=3019&Itemid=56](http://www.local-iq.com/index.php?option=com_content&task=view&id=3019&Itemid=56) [dostęp: 20.08.2014].
- Nussbaum Emily, 2014, *Cool Story, Bro: The Shallow Deep Talk of „True Detective”*, „New Yorker”, <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/03/cool-story-bro> [dostęp 26.08.2014].
- Smith Henry, 2012, *Who Stole the American Dream?*, New York.
- Tompkins Jane, 1992, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York.
- Wierzchowska Justyna, 2011, *Wątki psychoanalityczne w „Rodzinie Soprano”*, w: *Post-soap. Amerykańskie seriale a polska publiczność*, red. Beata Giza, Mirosław Filiciak, Warszawa, s. 96–104.
- Wierzchowska Justyna, 2013, *Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium*, w: *Amerykański western literacki*, red. Agata Preis-Smith, Marek Paryż, Warszawa, s. 148–169.

**Małgorzata Zalewska**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy

## **Serial – wiedza – pamięć. Wpływ seriali historycznych na pamięć kulturową**

### **Abstrakt:**

Seriale historyczne są niewątpliwie bogatym źródłem wiedzy na temat historii. Są także ważnym nośnikiem pamięci. Funkcje, jakie spełniają powinny obciążać autorów i producentów do analizy historii i rzetelnego przekazywania wiedzy bez żadnych przekłamań i niedopowiedzeń, które mogą zniekształcać tzw. prawdę historyczną. Niemiecki trzyodcinkowy miniserial wojenny *Nasze matki, nasi ojcowie* jest przykładem na to, jak produkcja, w której autorzy podjęli się trudnych tematów, może wpłynąć na utrwalanie nieprawdziwych informacji i inicjować żywe dyskusje także na arenie międzynarodowej polityki.

### **Słowa kluczowe:**

serial historyczny, nośniki pamięci, stosunki polsko-niemieckie

Tematem artykułu są związki i zależności między serialem *Nasze matki, nasi ojcowie* i wiedzą potrzebną do zweryfikowania treści zawartych w produkcji oraz pamięcią, która ma ogromny wpływ na kulturę, a w tym przypadku także na stosunki polsko-niemieckie, z biegiem historii podlegające licznym przeobrażeniom i zmianom zarówno na polu kultury, jak i polityki.

Rozpoczynając rozważania na temat pamięci, warto zastanowić się, jakie są przyczyny bądź jakich instrumentów używamy, by utrwalić pewne wydarzenia. Temu zjawisku przyjrzał się Marcin Kula, który wysnuł wniosek, że tak naprawdę wszystko, każdy przedmiot, pomnik, herb, cmentarz, archiwum czy księgi stanu cywilnego, mogą być nośnikami pamięci:

Przeszłość odzwierciedla się bowiem praktycznie w każdym przedmiocie i zjawisku, które trwa do dziś. W konsekwencji nośnikiem pamięci o przeszłości, przynajmniej potencjalnym, jest dosłownie wszystko (Kula 2002: 7).

Przyznać trzeba, że w ostatnim czasie tematyka historyczna cieszy się ogromną popularnością. Jedne z najbardziej znanych polskich produkcji to *Czas honoru*, *Kamienie na szaniec* oraz *Miasto 44*. Powstał także wspólny projekt Telewizji Polskiej, BBC oraz firmy Apple Film Production, którego efektem końcowym jest serial *Dzwony śmierci* poświęcony młodym ochotnikom zaciągającym się do armii podczas I wojny światowej<sup>1</sup>.

Wiele kontrowersji wzbudził niedawno niemiecki trzyodcinkowy miniserial *Nasze matki, nasi ojcowie*, którego producentem jest Nico Hofmann, postać tak samo dyskusyjna jak film. W niemieckim dyskursie medialnym zarzuca się temu producentowi, a zarazem reżyserowi wielu filmów historycznych, że w swoich produkcjach często „sympatyzuje” z bohaterami, którymi w większości są przedstawiciele pokolenia wojny i żołnierze niemieckiej armii. Wielokrotnie zdarzało mu się pomniejszać rolę i znaczenie prezentowanych przez siebie rozmaitych wydarzeń historycznych. Oskarża się go o przesadną emocjonalność i przypisywanie zbyt dużej dramaturgii wydarzeniom lub postaciom, które na to po prostu nie zasługują.

Film *Nasze matki, nasi ojcowie* rozpoczyna się sceną spotkania grupy pięciorga przyjaciół (Charlotte, Wilhelma, Grety, Viktora i Friedhelma) w 1941 roku, dzień przed wyjazdem wojsk niemieckich na wschód. Uparcie wierzą w sukces wojsk niemieckich na froncie. Wszystko dzieje się w lipcu, a przyjaciele obiecują sobie, że w grudniu, podczas świąt Bożego Narodzenia, ponownie spotkają się w Berlinie w tym samym miejscu. Wilhelm i Friedhelm są braćmi, ale bardzo różnią się od siebie. Wilhelm liczy na wspaniałą karierę w armii, natomiast Friedhelm, w przeciwieństwie do brata i reszty grupy, nie jest rozemocjonowany nastrojami panującymi w kraju. Obaj jednak, wychowani pod pieczę wymagającego ojca, wierzącego w ostateczne zwycięstwo Niemiec, wyjeżdżają walczyć na wschód.

Charlotte, która potajemnie podkochuje się w Wilhelmie, pracuje jako pielęgniarka w szpitalu polowym także na froncie wschodnim. Viktor, młody chłopak pochodzenia żydowskiego, tworzy nierozłączną parę z Gretą, która marzy, by zostać nową Marleną Dietrich i wdaje się w romans z wysokim urzędnikiem państwowym. W zamian za spotkania z dziewczyną ów mężczy-

---

<sup>1</sup> <http://www.rp.pl/artykul/1090566.html> [dostęp: 03.04.2014].

zna ma udostępnić Viktorowi dokumenty umożliwiające ucieczkę do Stanów Zjednoczonych, a jednocześnie pomóc jej w karierze. Wszyscy są jeszcze bardzo młodzi, a przebywający w ogniu walk Friedhelm i Charlotte są niejednokrotnie świadkami okrucieństw na dzieciach i kobietach. Greta przekazuje Viktorowi dokumenty wyjazdowe, lecz chłopak zostaje podstępnie aresztowany na ulicy przez tego samego urzędnika, który wiedział o całej sprawie. Niektórzy z pokazanych w serialu młodych ludzi na swój sposób próbują wypełnić obywatelskie obowiązki wobec Trzeciej Rzeszy. Bracia walczą na froncie, a Charlotte ujawnia tożsamość innej pielęgniarki – Żydówki, która niedługo potem zostaje aresztowana. Greta jest wyrachowana i dzięki trwającemu romansowi skutecznie rozwija swoją karierę, natomiast Viktor zostaje wysłany z transportem Żydów do Polski, do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Razem z pewną więźniarką udaje mu się uciec z transportu i przyłączyć do polskich partyzantów.

Moją szczególną uwagę zwróciły przede wszystkim sceny, które zawierają polski kontekst. W pierwszej scenie polski gospodarz znajduje w swojej stodole Viktora z towarzyszącą mu dziewczyną, zaprasza ich do domu na posiłek, a następnie wychodzi rzekomo na targ. Syn gospodarza pomaga im jednak uciec, ponieważ wie, że ojciec boi się kary, która grozi za pomoc Żydom i ujawni ich obecność. Podczas ucieczki Viktor i dziewczyna dostają się w ręce polskich żołnierzy AK. Jeden z nich, dowódca, pyta dziewczynę:

Dowódca: Jesteś Polką?

Dziewczyna: Tak

Dowódca: Skąd pochodzisz?

Dziewczyna: Z Warszawy.

(...) Dowódca: On jest Niemcem?

Dziewczyna: Tak

Dowódca: Dlaczego jesteś z Niemcem? Pieprzysz się z nim?

[Następnie pyta podejrzliwie Viktora „Jesteś Żydem?”, na co dziewczyna wtrąca: „Nie”].

W dalszej scenie Polacy chcą sprawdzić lojalność Viktora i poddają go próbie, podczas której ma zwrócić uwagę przejeżdżających żołnierzy niemieckich i wystawić ich na ostrzał partyzantów<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LyJWA9VhplA> [dostęp:14.11.2014].

Kolejna scena przedstawia polskich żołnierzy kupujących od pewnego gospodarza trzy worki mąki i jaja. Zanim dochodzi do transakcji, gospodarz pyta:

Gospodarz: A są u was jacyś Żydzi?

Żołnierz AK: Żydzi? Obecni? Jacyś Żydzi obecni?! – i wskazując na nos mówi – Nie ma Żydów, poznałbym po smrodzie.

[Następnie gospodarz i żołnierz AK targują się o ilość produktów.]

Gospodarz [licząc pieniądze]: Trzy worki mąki, 50 jaj i 4 kury.

Żołnierz AK: Dziesięć.

Towarzysz gospodarza: Osiem.

Żołnierz AK: No dobra, osiem.

Gospodarz: I żadnych Żydów.

Drugi żołnierz AK: Żydów potopimy jak koty<sup>3</sup>.

W innej scenie partyzanci zatrzymują pociąg z nadzieją, że znajdą tam broń potrzebną do dalszej walki. Okazuje się, że w wagonach przewożeni są Żydzi. Na pytanie Viktora „A co z nimi?”, jeden z żołnierzy odpowiada: „Większość z nich to Żydzi, a Żydzi są tak samo parszywi jak komuniści czy Ruski. Lepiej martwi niż żywi”. Zszokowany Viktor dopytuje: „Chcesz żeby tu zdechli?”. Na co otrzymuje prostą odpowiedź: „Tak”. Kiedy polscy partyzanci noszący na ramieniu opaskę AK wracają do lasu, Viktor otwiera wszystkie wagony i pomaga transportowanym do obozu Żydom wyjść na wolność. Dla polskich żołnierzy staje się jasne, że ich nowy kompan jest również Żydem. Na miejscu jeden z Polaków pyta swojego dowódcę:

Żołnierz AK: Słuchaj, przecież to jest Żyd. Co z tym Żydem?

Dowódca: Ja się nim zajmę, rozumiesz?<sup>4</sup>

Następnego dnia dowódca partyzantów zabiera Viktora do lasu i każe mu się zatrzymać, a potem mówi: „Już za pierwszym razem miałem przecucia – to Żyd. Wygląda na Żyda. Ach, Viktor, wiem. Jesteś Niemcem i Żydem. Byłeś dobrym kolegą, ale już nic nie mogę dla ciebie zrobić”. Następnie ładuje broń i celując w plecy swojej ofierze rozkazuje: „Idź... Viktor, wojna nie potrwa już długo. Życzę Ci, żebyś przeżył”. Dając do zrozumienia Viktorowi, że może odejść, odrzuca broń na bok<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AvKAJBQPv2I> [dostęp: 14.11.2014].

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

Polscy partyzanci ukazani zostali jako zatwardziali antysemitami. Gdyby pomyśleć w tym kontekście o wszystkich Polakach Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata, jak choćby o Władysławie Bartoszewskim, Marii Kann czy znanej na świecie Irenie Sendlerowej, ale również o wszystkich tych anonimowych bohaterach, którzy ratowali ludność żydowską podczas wojny, to zastanawia, jaki cel chcieli osiągnąć twórcy serialu umieszczając w nim opisane wyżej historycznie zniekształcone epizody.

Film prezentuje dwa bieguny i budzi skrajne emocje. Z jednej strony jest swego rodzaju ostrzeżeniem przed konfliktami, wojną i przemocą. Wilhelm zapytany przez kompana, co wpłynęło na to, że stał się nieczuły na czyjeś cierpienie, odpowiada, że broni się przed pokusą bycia ludzkim. Konflikt wojenny powodował, że w ludziach budziła się nienawiść, także do tych, którzy przed wojną mogli być naszymi przyjaciółmi. Scena ta uwidacznia, jak okrutna była II wojna światowa. W ekranizacji dostrzegamy przemianę charakterologiczną młodych ludzi, wyniszczenie wewnętrzne spowodowane uczestnictwem w krwawych wydarzeniach. Niezwykle mocno podkreślanym aspektem jest również samotność, która na różnych etapach wojny dotknęła każdego z bohaterów. Okazuje się, że wojna to, według jednego z nich, czekanie na kolejny atak, kolejny posiłek, kolejny ranek.

Z drugiej jednak strony, pomijając fakt, że nawet przeciętny widz zauważy, iż jest to produkcja wysokobudżetowa, widać w tym serialu wiele uchybień, zwłaszcza jeśli chodzi o polskie wątki i ukazanie żołnierzy AK. Sama historia przyjaźni młodych ludzi budzi pozytywne emocje, lecz jeśli przyjrzymy się tej produkcji z czysto naukowego i historycznego punktu widzenia, nie sposób przemilczeć jakże czytelnych nieścisłości.

Warto sobie zadać pytanie, czy serial nie wpłynął negatywnie na stosunki polsko-niemieckie, które przez wiele lat próbowali odbudować politycy i sami obywatele. W spór wmieszał się ówczesny minister spraw zagranicznych Polski, Radosław Sikorski, który w wywiadzie dla niemieckiego tygodnika *Die Zeit* ostro skrytykował serial i jego twórców za ignorancję odnoszącą się do historii, twierdząc ponadto, że przedstawianie Polaków jako antysemitów jest skandalicznie fałszywe<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> <http://www.zeit.de/politik/ausland/2013-09/polen-aussenminister-geschichte-holocaust> [dostęp: 5.01.2014].



Charakterystyczny dla publicznego dyskursu był fakt, że ci którzy brali czynny udział w działaniach wojennych, po ich zakończeniu próbowali zapomnieć, bądź wypierali z pamięci trudne wydarzenia, o czym pisał choćby Günter Grass w *Beim Häuten der Zwiebel*. Nie chodzi tu jednak o czystą chęć zapomnienia o winie. Uczestnicy wydarzeń wojennych po prostu milczeli i unikali trudnych tematów (Saryusz-Wolska 2009: 325).

W przemówieniu wygłoszonym z okazji przyznania Nagrody Pokojowej Niemieckich Księgarzy Martin Walser przytoczył fragmenty swojej mowy z 1977 roku: „Uważam za nie do przyjęcia kończenie historii Niemiec – niezależnie od tego, jak fatalny miała ostatnio przebieg – na produkcie katastrofy” (Buras, Wóycicki 1999: 45). Dalej następuje swego rodzaju próba usprawiedliwienia tak długiego milczenia o losach wojennej generacji:

Powszechnie znane jest nasze historyczne brzemię, ta nieprzemijająca hańba; nie ma dnia, by jej nam nie wytykano. (...) [A]le jeśli każdego dnia w mediach wytyka mi się tę przeszłość, czuję że coś się we mnie buntuje przeciwko tej ciągłej prezentacji naszej hańby. Miast żywić wdzięczność za nieustanną prezentację naszej hańby, zaczynam odwracać wzrok (Buras, Wóycicki 1999: 43).

Ciekawych badań podjął się zespół Haralda Welzera. Przeprowadził prawie dwieście indywidualnych i rodzinnych wywiadów z byłymi nazistami i ich rodzinami. Z rozmów wyłania się obraz trzech pokoleń, z których każde inaczej pamięta i odbiera opowieści o doświadczeniach wojennych. Generacja wojny, czyli bezpośredni uczestnicy krwawych wydarzeń próbują „wżyć się” w nową rzeczywistość i nie powracać pamięcią do trudnych epizodów. Usiłują zdystansować się od Trzeciej Rzeszy. Ich dzieci, a zatem kolejne pokolenie, negują prawdę o swoich bliskich jako potencjalnych oprawcach. Trzecie pokolenie staje się natomiast łącznikiem między pokoleniem wojennym a swoimi rodzicami. Rodzi się nawet fascynacja, która zamazuje mentalną granicę między pokoleniem dziadków i rodziców.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Marianne Hirsch. Stworzyła ona termin „postpamięć”, który można wyjaśnić w następujący sposób:

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali zdominowani przez narracje poprzedzające ich narodziny i których własne późniejsze historie zostały wyparte przez historie poprzedniej generacji, naznaczone traumatycznymi przeżyciami, których nie można zrozumieć, ani odtworzyć (Saryusz-Wolska 2011: 30).

Wprawdzie termin ten wywodzi się z antropologii fotografii, jednak zaryzykuję stwierdzenie, że filmy i seriale, zwłaszcza historyczne, są także formą ruchomego obrazu. Autorzy scenariusza mogą być dziećmi lub wnukami ludzi, którzy brali udział w działaniach wojennych, dlatego opierając się na definicji Hirsch możemy wysunąć tezę, że pamięć dzieci, a przede wszystkim wnuków, została ukształtowana przez narrację i doświadczenia dziadków (Saryusz-Wolska 2011: 30).

Idąc za myślą Maurice'a Halbwachsa – znaleźlibyśmy wytłumaczenie na wypieranie pamięci:

To dlatego właśnie społeczeństwo dąży do usunięcia ze swojej pamięci wszystkiego, co mogłoby dzielić jednostki, oddalać grupy od siebie i w każdej epoce zmienia ono swoje wspomnienia w ten sposób, by były zgodne ze zmiennymi warunkami społecznej równowagi (Halbwachs 2008: 422).

Jest to pewna forma obrony społeczeństwa i dbałości o harmonię w nim, ponieważ „społeczeństwo może istnieć tylko wtedy, kiedy między jednostkami i grupami, które nań się składają, istnieje wystarczająca jednolitość poglądów” (Halbwachs 2008: 422). Jednak już na tym etapie rozważań dochodzimy do wniosku, że czym innym jest szukanie nowej tożsamości i identyfikacji, co w przypadku powojennego społeczeństwa niemieckiego byłoby w dużym stopniu zrozumiałe, a czym innym przekształcanie i przeinaczanie faktów.

Dlaczego jednak mówimy w tym kontekście o pamięci kulturowej? Najbardziej znaną definicję tego pojęcia podaje Jan Assmann w swojej publikacji pod tym samym tytułem:

Chodzi o zjawisko pamiętania, które wyraża się świadomym stosunkiem grupy do przeszłości osadzonej w konkretnej przestrzeni kulturowej, przekazywanej poprzez różne formy komunikacji społecznej: pismo, obraz, święta, rytuały itp. W przeciwieństwie do nieformalnej i mało zrekonstruowanej pamięci komunikatywnej, pamięć kulturowa wyróżnia się bardziej sakralnym, symbolicznym czy wręcz abstrakcyjnym charakterem,

co sprawia, że jej kreatorami nie mogą już być poszczególne jednostki, ich rolę przejąć muszą zorganizowane instytucje (Asmann 2008: 15).

Wydaje się, że jeśli mówimy dzisiaj o pamięci odnoszącej się do II wojny światowej, znaleźliśmy się obecnie na progu pewnego przełomu – przejścia od pamięci komunikacyjnej do kulturowej. Niestety coraz mniej jest wśród nas naocznych świadków wspomnianych wydarzeń. Niedługo pamięć o tej historii będzie przekazywana przez odpowiednie instytucje, organizacje bądź kadre naukową. Serial *Nasze matki, nasi ojcowie* również stanie się pewnym źródłem wiedzy o realiach II wojny światowej. Dlatego tak ważne jest, by stać na straży prawdziwości przekazywanych treści, nim fałszywe informacje staną się utartymi sloganami wykładanymi lub emitowanymi w publicznych mediach.

W jednym z programów publicystycznych zapytano prezesa Telewizji Polskiej, Juliusza Brauna, czy dobrze się stało, że zdecydował się na wyemitowanie trzyodcinkowego serialu w TVP1. Wydaje się, że była to bardzo dobrze przemyślana decyzja. Jako spadkobiercy pewnej myśli historycznej, a także jako stojący na straży szacunku dla starszych członków naszych rodzin, ale również dla obywateli naszego kraju, którzy bronili granic i tożsamości naszej ojczyzny, mamy prawo (powiedziałabym nawet, obowiązek) do zapoznania się z problematyką przedstawioną w serialu. Wszystkie wątpliwe sceny, w których polscy żołnierze AK zostali przedstawieni jako zagorzali antysemita, są skutkiem braku wiedzy zarówno reżysera, jak i producenta serialu o grupach biorących udział w działaniach wojennych.

W proteście przeciwko fałszowaniu informacji o żołnierzach AK prezes TVP wystosował list do dyrektora generalnego ZDF, w którym podkreśla:

To wyobrażenie nie ma nic wspólnego z prawdą historyczną i dlatego musi zostać potępione i odrzucone – napisał prezes Juliusz Braun. – Na okupowanych przez Niemcy ziemiach polskich najmniejsza pomoc na rzecz Żydów karana była śmiercią. Mimo to wielu Polaków zdecydowało się nieść taką pomoc, zaś Armia Krajowa była nawet do tego zobowiązana przez władze Polskiego Państwa Podziemnego. Gdy tylko to było możliwe, AK bezwzględnie karała tych, którzy wspierali Niemców w realizacji zbrodniczego planu Zagłady Żydów. Tymczasem z serialu wyłania się przeciwny, całkowicie fałszywy obraz. Niestety, „pol-

ska” część tak ważnego dla Niemców serialu to „jedna zbyt prosta historia” („eine zu simple Geschichte” – pisze Braun). – To nie przystoi tak poważnej stacji, jaką jest zaprzyjaźniona ZDF<sup>7</sup>.

Krytyczne głosy słysząc również ze strony niemieckich historyków, którzy zarzucają producentowi, iż bohaterowie – niemieccy obywatele – przedstawieni zostali jako ofiary, a nie jako osoby współodpowiedzialne za wydarzenia w latach 1939-1945. Ponieważ akcja serialu osadzona została w dużej części w lecie 1941 roku, zarzuty i oskarżenia wzbudził również brak wzmianek o tym, że w 1941 roku młodzi ludzie należeli do Hitlerjugend i bezgranicznie wierzyli w reżim i plany Adolfa Hitlera. Krytycy *Naszyc matek, naszych ojców* twierdzą, że bohaterowie byli zbyt apolityczni i niezwiązani z panującym reżimem. Nie pokazano, jak wielu sympatyków nazizmu było częścią niemieckiego społeczeństwa. Co więcej, według Nico Hofmanna marzyli jedynie o zwycięstwie i nie interesowały ich losy Żydów. Ten, jak się wydaje, sympatyczny i pozytywny obraz młodych ludzi nie pokrywa się z odbiorem produkcji w innych krajach<sup>8</sup>.

Film *Nasze matki, nasi ojcowie* został uhonorowany najwyższą niemiecką nagrodą, Złotą Kamerą w kategorii „najlepszy film”. W uzasadnieniu jury stwierdza, że żadnemu filmowi telewizyjnemu nie udało się, jak dotąd, przedstawić tak wiernie młodemu pokoleniu tego, co uczyniła ludzkości II wojna światowa<sup>9</sup>. W argumentacji tej pojawia się pewien zgrzyt. Z jednej strony nagradza się produkcję, która niejako ostrzega szeroką publiczność przed skutkami konfliktów i działań wojennych, co w kontekście obecnej sytuacji na Wschodzie niesie ze sobą pewną naukę. Z drugiej jednak strony wyróżnia się film, który w wielu momentach nie odpowiada prawdzie historycznej. Przyznając tę nagrodę promuje się zawarte w serialu treści. Uhonorowanie *Naszyc matek, naszych ojców* najwyższą niemiecką nagrodą odbiło się oczywiście echem w wielu europejskich mediach. Nie każdy odbiorca jest w stanie doszukać się nieprawdziwych informacji

---

<sup>7</sup> <http://centruminformacji.tvp.pl/15789193/list-prezesa-tvp-do-dyrektora-generalnego-niemieckiej-zdf> [dostęp: 03.04.2014].

<sup>8</sup> <http://www.stern.de/kultur/tv/weltkriegsfilm-unsere-muetter-unsere-vaeter-das-gespaltene-urteil-der-historiker-1988290.html> [dostęp: 03.04.2014].

<sup>9</sup> <http://www.goldenekamera.de/de/2014preistraeger-unsere-muetter-vaeter> [dostęp: 03.04.2014].

na temat żołnierzy AK. Widz, który nie posiada wiedzy na temat polskiej historii okresu II wojny światowej. staje się łatwym do zmanipulowania adresatem problematyki zawartej w ekranizacji.

Serial *Nasze matki, nasi ojcowie* pokazuje, jak ważne jest, żeby filmy historyczne oparte były na prawdzie; żeby autorzy scenariusza i producenci najpierw gruntownie zapoznawali się z tematem i mogli uniknąć skandalu, który w tym przypadku przekroczył granice nie tylko geograficzne. Marcin Kula przytacza w swojej publikacji *Nośniki pamięci historycznej* termin „granice psychologiczne”. Za przykład podaje do dzisiaj istniejące napięcia między mieszkańcami byłego Berlina Wschodniego i Zachodniego. Pragnienie zjednoczenia wprawdzie ziściło się, czego najbardziej dobitnym symbolem był upadek Muru Berlińskiego, jednak nie zniknęły granice powstałe w przeciągu kilkudziesięciu lat w mentalności mieszkańców stolicy i kraju.

Trzeba sobie zdawać sprawę, że mieszkańcy Berlina Wschodniego i Zachodniego kierowali się innymi wartościami, mieli inne potrzeby i priorytety, wynikające zwłaszcza z prokomunistycznego systemu obecnego w każdym obszarze codziennego życia we wschodniej części kraju. Pisze o tym Wolfgang Emmerich w artykule zatytułowanym *Pamięć kulturowa Wschód vs. Zachód. Rośnie razem to, co do siebie należy?* Ciężko oprzeć się wrażeniu, że druga część tytułu jest parafrazą jakże symbolicznych słów kanclerza Willy'ego Brandta z dnia 10 listopada 1989 roku. Dzień po upadku Muru Berlińskiego kanclerz miał zanotować i kilkakrotnie publicznie powtórzyć słowa: „Teraz rośnie razem to, co do siebie należy” (Alemán 2012: 93). Powstałe w umysłach i mentalności obywateli Niemiec granice psychologiczne istnieją do dziś. Trudno się ich pozbyć, bądź uwrażliwić się na inne postrzeganie świata. Emmerich stawia nawet tezę, że granice psychologiczne są niezwykle trwałe i w kontekście byłego podziału Niemiec będą one funkcjonowały minimum trzy pokolenia (Alemán 2012: 103).

Historia stosunków polsko-niemieckich jest burzliwa. W 1950 roku traktat w Zgorzelcu uznał granicę na Odrze i Nysie Łużyckiej. Także polscy biskupi mieli swój wkład w drogę do pojednania. Wystosowali list, którego najsłynniejsze zdanie brzmiało „przebaczamy i prosimy o przebaczenie”. Nie byłoby w tym nic zaskakującego, gdyby nie atmosfera jaka panowała między Republiką Federalną Niemiec (RFN) a Polską. Zbliżający się jubile-

usz tysięcznej rocznicy Chrztu Polski w 1966 roku był kolejnym etapem prowadzącym do porozumienia. Najbardziej znaczącym jednak gestem pojednania po II wojnie światowej był moment, gdy w 1970 roku, podczas wizyty w Polsce kanclerz Republiki Federalnej Niemiec Willy Brandt niespodziewanie uklęknął przed pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie. Źródła podają, że gest był niezaplanowany. Do dzisiaj mówi się, że to wydarzenie nie tylko zmieniło stosunki polsko-niemieckie, lecz było symbolem uznania winy za zbrodnie podczas II wojny światowej. Sam Willy Brandt w udzielonych później wywiadach podkreślał, że w tamtej chwili zabrakło mu słów i wtedy przed Pomnikiem Bohaterów Getta prosił, a nawet modlił się w ciszy o wybaczenie dla swojego narodu.

Stanisław Czarnogórski, autor zdjęcia, wykazał się tego dnia, czyli 7 grudnia 1970 roku, niezwykłą zawodową intuicją. Niektórzy fotoreporterzy zrezygnowali z obecności przy Pomniku Bohaterów Getta, twierdząc, że skoro nic szczególnego nie wydarzyło się przed Pomnikiem Nieznanego Żołnierza, to nie ma podstaw, by oczekiwać spektakularnych gestów pod Pomnikiem Bohaterów Getta, zwłaszcza, że na ten punkt wizyty kanclerza przeznaczono tylko siedem minut. W 1991 roku Krzysztof Bielecki, premier RP i kanclerz Helmut Kohl podpisali traktat o dobrym sąsiedztwie i przyjaznej współpracy między Polską a Niemcami. Jeśli chodzi o współczesną politykę i dzisiejsze stosunki z naszym zachodnim sąsiadem, również obecni rządzący na czele z kanclerz Angelą Merkel dają wyraz sympatii i uznania dla dobrego sąsiedztwa naszych krajów. Merkel na spotkaniu z Donaldem Tuskiem stwierdziła nawet, że partnerskie i przyjazne stosunki z Polską nie są „koniecznością, lecz sprawą serca”<sup>10</sup>, a premiera RP nazwała „kolegą i przyjacielem”<sup>11</sup>.

Historia i przebieg polsko-niemieckich relacji jest długa, a droga do pojednania była trudna i wyboista; wymagała cierpliwości oraz wzmożonej pracy polskich przywódców na arenie międzynarodowej. Dzisiaj możemy powiedzieć, że Polskę i Niemcy łączy dobre partnerstwo w zakresie polityki, gospodarki oraz stosunku do pamięci o II wojnie światowej. Znajdujemy się

---

<sup>10</sup> <http://www.polskaprasa2.pl/140545-Merkel-Stosunki-polsko-niemieckie-sprawa-serca.html> [dostęp: 04.04.2014].

<sup>11</sup> <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/merkel-trifft-tusk-der-polnische-freund-a-610406.html> [dostęp: 04.04.2014].

w momencie relatywnego spokoju i poprawnych relacji z naszym zachodnim sąsiadem. Mimo to osoby publiczne oraz wszyscy stojący na czele instytucji odpowiedzialnych za upamiętnianie historii powinni czuwać nad treściami przekazywanymi za pomocą różnego rodzaju mediów. Prawda historyczna związana jest z tradycją i tożsamością konkretnej grupy społecznej lub narodu. Maurice Halbwachs pisze w *Społecznych ramach pamięci* o stróżach tradycji: „każda funkcja społeczna ma skłonność do przeroztu” (Halbwachs 2008: 158).

Seriale filmowe, zwłaszcza te, w których tłem wydarzeń jest historia bądź jakieś konkretne wydarzenie, potrafią wzbudzić w widzach wiele emocji. Także na naszym rodzimym rynku filmowym znajdziemy produkcje, które wywołały skądinąd potrzebną dyskusję na temat pamięci i konieczności rozliczenia się z przeszłością. Film w reżyserii Władysława Pasikowskiego, *Pokłosie*, był początkiem dyskusji na temat winy i odpowiedzialności narodu polskiego za zbrodnie dokonane w Jedwabnem. Maciej Stuhr, który zagrał główną rolę, po premierze filmu powiedział, że podejmując się pracy nad tym utworem w pewnym sensie wyraził pogląd, że wychowanie nas przytłacza i determinuje nasze poglądy. Dlatego należy mówić o historii i faktach, aby uwolnić się od traumy. Zadał także bardzo ważne pytanie, czy dyskusja jaka rozpoczęła się po premierze filmu i swego rodzaju internetowy lincz na jego osobie spowodowane były niezgodą na akceptację faktów historycznych, czy też być może publiczność i Polacy zwyczajnie nie zgadzają się, by o tych faktach po prostu mówić publicznie, co determinuje zbiorowe milczenie, z którym mieliśmy do czynienia w społeczeństwie niemieckim po II wojnie światowej. Bywa, że narody nie radzą sobie z prawdą<sup>12</sup>. Jeśli chodzi o społeczeństwo niemieckie i jego konfrontację z historią i pamięcią, mówi się o tzw. kompleksie winy.

Zupełnie inaczej ma się sprawa z serialem *Czas honoru*, który został bardzo pozytywnie oceniony przez widownię i cieszy się ogromną popularnością. Główni bohaterowie, grupa przyjaciół, cichociemni wyszkoleni w Wielkiej Brytanii wracają do kraju, by walczyć z okupantem. Wydarzenia wojny mieszają się ze zwyczajnym życiem. Mamy obraz zbrodni i okrucieństwa, jakich

---

<sup>12</sup> <http://www.tvn24.pl/kropka-nad-i.3,m/maciej-stuhr-po-poklosiu-chcami-przetrzepac-skore.288744.html> [dostęp: 10.11.2014].

dopuszcza się okupant; jako widzowie jesteśmy konfrontowani ze śmiercią, i bezradnością, zwątpieniem, ale także tłącą się nadzieją, romantyczną miłością, ale przede wszystkim z próbą codziennego przetrwania. Po emisji filmu *Nasze matki, nasi ojcowie* członkowie stowarzyszenia Studenci dla Rzeczypospolitej zwrócili się do Prezesa TVP Juliusza Brauna, by wystosował petycję z prośbą o emisję *Czasu honoru* w niemieckiej telewizji<sup>13</sup>. Dałoby to możliwość odkłamania historii zawartej w niemieckim serialu.

Polskie produkcje krążące wokół tematów II wojny światowej czy komunizmu, takie jak *Pianista*, *Katyń*, *Generał Nil*, *Niepokonani*, *W ciemności* czy *Syberjada polska* zostały ocenione na ogół bardzo pozytywnie. Zastanawiające jest jednak, czy nie wynika to z faktu, że Polska i Polacy we wszystkich tych filmach znajdują się w pozycji uciemzonego, cierpiącego narodu. Zupełnie inaczej było z *Pokłosiem*, w którym to mieszkańcy wsi polskiego pochodzenia ukazani zostali, zresztą zgodnie z faktami historycznymi, w roli kata, a nie ofiary. Być może polski widz został do pewnego stopnia rozpieszczony, jeśli chodzi o tematykę polskich filmów i seriali historycznych i ciężko mu zaakceptować negatywny obraz swojego narodu i jego obywateli. W odróżnieniu jednak od filmu *Nasze matki, nasi ojcowie*, *Pokłosie* nie jest „przekrzywionym” obrazem faktów historycznych. Jak powiedział Stuhr, *Pokłosie* jest nauką, by z przeszłości wyciągnąć wnioski na przyszłość.

Wydaje się, że w przypadku produkcji *Nasze matki, nasi ojcowie* doszło do nadużycia w interpretacji historii, bądź przerostu niewiedzy nad prawdą historyczną. Legenda żołnierzy AK to część naszej polskiej tradycji i wzór polskiego patriotyzmu, lecz jest to również symbol odwagi i poświęcenia. Wiele trudu kosztowało rządy Polski i Niemiec zbudowanie harmonijnych relacji, dlatego ze względu na szacunek dla własnej historii oraz przede wszystkim żyjących jeszcze świadków wydarzeń II wojny światowej, należy głośno wskazywać nieprawidłowości zawarte np. w takich ekranizacjach jak *Nasze matki, nasi ojcowie*, ponieważ z biegiem czasu to właśnie odpowiednie instytucje za pomocą filmów, publikacji książkowych czy innych nośników pamięci będą dbały o pamięć kulturową.

---

<sup>13</sup> <http://www.wprost.pl/ar/405472/Studenci-pokazmy-Niemcom-Czas-Honoru/> [dostęp: 10.11.2014].



Film lub serial to formy reprezentacji pewnego obrazu historycznego, który w dobie rozwijającej się mediatyzacji zostanie z pokoleniami na dalsze lata. W niedługim czasie zabraknie niestety bezpośrednich świadków wspomnianych wydarzeń, w związku z czym nie będą mogli zaprotestować przeciwko wszelkiego rodzaju fałszowi zawartemu w filmie, serialu czy książce. By móc jednak ten fałsz bądź niedociągnięcia wyłapać, potrzebna jest nam wiedza, bez której jesteśmy tylko biernymi, łatwymi do zmanipulowania odbiorcami.

### **Bibliografia:**

- Assmann Jan, 2008, *Pamięć kulturowa*, Warszawa.
- Buras Piotr, Wóycicki Kazimierz, 1999, *Spór o niemiecką pamięć*, Warszawa.
- Die Zeit, 2014, *Polens Außenminister kritisiert deutsche Ignoranz in historischen Fragen*, „Zeit Online”, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2013-09/polen-aussenminister-geschichte-holocaust> [dostęp: 05.01.2014].
- Emmerich Wolfgang, 2012, *Kulturelles Gedächtnis Ost vs. West: Wächst zusammen, was zusammen gehört?*, w: *Gedächtnis, Erzählen, Identität*, red. M. M. Alemán, Manuel Maldonado, Würzburg.
- Halbwachs Maurice, 2008, *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa.
- interia.pl, 2009, *Merkel: stosunki polsko-niemieckie sprawą serca*, „Interia fakty”, <http://www.polskaprasa2.pl/140545-Merkel-Stosunki-polsko-niemieckie-sprawa-serca.html> [dostęp: 04.04.2014].
- Komunikaty Centrum Informacji, 2013, *List prezesa TVP do dyrektora generalnego niemieckiej ZDF*, „Centrum Informacji TVP”, <http://centruminformacji.tvp.pl/15789193/list-prezesa-tvp-do-dyrektora-generalnego-niemieckiej-zdf> [dostęp: 03.04.2014].
- Kula Marcin, 2002, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa.
- Maciej Stuhr po „Pokłosiu”: *Chcę mi przetrzepać skórę*, „TVN 24”, 2012, <http://www.tvn24.pl/kropka-nad-i,3,m/maciej-stuhr-poklosiu-chca-mi-przetrzepac-skore,288744.html> [dostęp: 10.11.2014].
- Nasze matki, nasi ojcowie*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AvKAJBQPV2I> [dostęp: 14.11.2014].
- Preisträger der 49. GOLDENEN KAMERA von HÖRZU, Kategorie „Bester Fernsehfilm” – Unsere Mütter, unsere Väter (ZDF)*, „Die Goldenekamera”, 2014, <http://www.goldenekamera.de/de/2014preistraeger-unsere-muetter-vaeter> [dostęp: 03.04.2014].

- Saryusz-Wolska Magdalena, 2009, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków.
- Saryusz-Wolska Magdalena, 2011, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa.
- Studenci: pokażmy Niemcom „Czas Honoru”, 2013, „Wprost”, <http://www.wprost.pl/ar/405472/Studenci-pokazmy-Niemcom-Czas-Honoru/> [dostęp: 10.11.2014].
- Veit Medick, 2009, *Merkel trifft Tusk: Der polnische Freund*, „SPIEGEL online Politik”, <http://www.spiegel.de/politik/-deutschland/merkel-trifft-tusk-der-polnische-freund-a-610406.html> [dostęp: 04.04.2014].
- wirtualne media.pl, 2014, *Serial TVP i BBC o I wojnie światowej*, „Rzeczpospolita”, <http://www.rp.pl/artykul/1090566.html> [dostęp: 03.04.2014].

*Seriale w kontekście kulturowym* to antologia tekstów poświęconych mniej lub bardziej popularnym serialom fabularnym, które były i/lub nadal są udostępniane za pośrednictwem tradycyjnej telewizji oraz internetowych i mobilnych platform dystrybucyjnych. W pierwszym tomie naszej monografii, zatytułowanym *Historia i polityka*, zebraliśmy teksty mocno osadzone w rzeczywistości, która inspiruje telefikcję, a zarazem sama podlega nieuchronnemu przetwarzaniu zarówno w obrębie serialowego medium, jak i poza nim. Ich autorzy nie stronią od ujęć interdyscyplinarnych i diachronicznych, aby oddać złożoność procesów i uwarunkowań społeczno-kulturowych, które wpłynęły na powstanie, treść, rozpowszechnianie i odbiór wybranych produkcji telewizyjnych. Prezentowane przez nich *case studies* wpisują się w debatę na temat uprzywilejowanej pozycji seriali w kulturze masowej XXI wieku i ich roli w budowaniu krytycznie myślącego społeczeństwa.