



SERIALE W KONTEKŚCIE KULTUROWYM DYSKURS, KONWENCJA, REPREZENTACJA



INSTYTUT
POLONISTYKI
I LOGOPEDII

Seriale w kontekście kulturowym

Dyskurs, konwencja, reprezentacja

Redakcja
Daria Bruszevska-Przytuła
Monika Cichmińska
Anna Krawczyk-Łaskarzska
Alina Naruszevich-Duchlińska

Olsztyn 2017

Recenzje:

Mirosław Filiciak
Mariola Marczak
Elżbieta Rokosz-Piejko
Bogusław Skowronek

Projekt okładki:

Piotr Przytuła

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

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

Tekst licencji jest dostępny na stronie:

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

ISBN: 978-83-942720-5-0

Wydawca:

Instytut Polonistyki i Logopedii
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie
Ul. K. Obitza 1
10-725 Olsztyn
e-mail: filpol.human@uwm.edu.pl

Spis treści

Anna Krawczyk-Łaskarzewska: Ludzie ludziom... ..	5
Agnieszka Kurzyńska: Wizerunek kobiety w serialach kostiumowych a prawda historyczna	8
Michał Sadowski: Zmiany społeczno-kulturowe w <i>Downton Abbey</i>	26
Iwona Anna NDiaye: O pamięci historycznej na rosyjskim ekranie (<i>Krąg pierwszy</i> Aleksandra Sołżenicyna)	38
Weronika Łucyk: Walter White vs. Wielki Mechanizm. <i>Breaking Bad</i> jako serial szekspirowski	54
Krzysztof Arcimowicz: Męskość hegemoniczna i granice dyskursu w serialu <i>Breaking Bad</i>	63
Magdalena Bałaga: „Jestem anonimowy i samotny”. <i>Mr. Robot</i> i próba diagnozy społecznej	75
Daria Bruszevska-Przytuła: Koniec niewinności – <i>Kumple</i> jako opowieść o ciele	87
Tomasz Jacheć: Strach otworzyć lodówkę: O elastyczności znaczeń ikony Michaela Jordana w serialach telewizyjnych	98
Sonia Caputa: Los Angeles jako niemy bohater drugiego planu w serialu telewizyjnym <i>Ray Donovan</i>	109
Nelly Strehlau: (Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem	121

Spis treści

- Aleksandra Kamińska:** Lekcja przegrywania z Abbi i Ilaną: *Broad City*
jako próba redefinicji współczesnych ideałów kobiecości i sukcesu 133
- Aldona Kobus:** Podtekst zamiast reprezentacji. *Queerbaiting*
jako strategia sprzedaży 144
- Sylwia Jaskulska:** Rytuał przejścia w telewizyjnych
serialach komediowych 161

Anna Krawczyk-Łaskarzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Ludzie ludziom...

Seriale w kontekście kulturowym to nazwa serii wydawniczej publikowanej od 2014 roku i w całości poświęconej różnorodnym aspektom telewizyjnych seriali fabularnych. Dotychczas ukazało się siedem tomów: *Historia i polityka*, *Społeczeństwo i obyczaje*, *Gatunki*, *konwergencja*, *recepca*, *Serialowe sedno*, *Gatunki – motywy – mutacje*, *Widzowie – fani – twórcy*, *Sfery życia – z życia sfer*. Już same tytuły dają pewne wyobrażenie o szeroko zakreślonych ramach projektu i jego interdyscyplinarnych ambicjach. Udział naukowców na co dzień reprezentujących takie dyscypliny, jak antropologia, filmoznawstwo, filozofia, językoznawstwo, komparatystyka literacka, medioznawstwo, psychologia czy socjologia, stworzył dogodne warunki dla urzeczywistnienia tych zamierzeń.

Trzy ostatnie tomy cyklu, zatytułowane *Dyskurs*, *konwencja*, *reprezentacja*, *Format*, *intertekst*, *adaptacja* oraz *Język*, *odbiór*, *interpretacja*, stanowią próbę podsumowania stanu wiedzy o serialach: o okolicznościach ich produkcji, dystrybucji i recepcji, strategiach kreowania i przetwarzania proponowanych przez nie wątków fabularnych i postaci, jak również złożoności ich powiązań ze światem rzeczywistym. Wprawdzie odnosimy się dość nieufnie do uogólniających etykietek i cezur czasowych, niemniej jednak zdajemy sobie sprawę, że schyłek drugiej dekady XXI wieku może się okazać przełomowy dla praktycznie wszystkich aspektów funkcjonowania telewizji, zarówno jeśli chodzi o jej wymiar ekonomiczny, jak i ulegający radykalnym przeobrażeniom krajobraz społeczno-polityczny, w którym rodzą się serialowe pomysły, schematy i wyzwania.

Jak podkreśla Nick Bilton, Hollywood umiera na naszych oczach. Dla korporacji Netflix – platformy streamingowej inwestującej coraz więcej pieniędzy w oryginalne produkty, wysysającej z rynku utalentowanych twórców i osiągającej świetne wyniki finansowe dzięki przetwarzaniu ogromnych zasobów zmiennych i różnorodnych danych – prawdziwym konkurentem są tacy gracze, jak Facebook, Apple czy Google, a stawką w tej konfrontacji jest bezwzględna dominacja w segmencie rozrywki (Bilton 2017). Prędzej czy później zatrważąco skuteczna algorytmizacja działań obejmie wszystkie twórcze aspekty produkcji seriali i filmów fabularnych, a jeśli wierzyć entuzjastycznym prognozom ekspertów reprezentujących YouTube, to dopiero początek rewolucji, której celem ma być zapewnienie szerokiej gamy i maksymalnej

dostępności produktów audiowizualnych dla wiecznie nienasyconych konsumentów (Tiedt, Merryman 2016).

Elementem spajającym artykuły w niniejszym tomie jest niewątpliwie funkcjonowanie postaci i grup społecznych w diegetycznej przestrzeni seriali i na jej styku z oczekiwaniami widowni. W części spośród trzynastu zawartych tu tekstów podejmowany jest wysiłek skonfrontowania telewizyjnych scenariuszy z realiami odmalowywanych przez nie historycznych epok. Biorąc pod uwagę narracyjny charakter historiografii (White 1973: ix), nie sposób autorytatywnie stwierdzić, że seriale stanowią niekwestionowane źródło prawdy historycznej, niemniej jednak ich dyskursywne strategie i konwencje okazują się bardzo pomocne w kreowaniu wyrazistych, bo „uhistorycznionych” (anty)bohaterów i (anty)bohatek. Autorzy pozostałych prac piszą też o komplikacjach i paradoksach ukazywania postaci, które np. destabilizują heteronormatywną matrycę albo korporacyjne hierarchie; komentują trendy dotyczące mniej lub bardziej zadowalającej reprezentacji na małym ekranie w kategoriach rasy, wyznania, stopnia zamożności czy kondycji psychofizycznej; konsekwentnie odnoszą losy serialowych protagonistów do wartości i rytuałów uznawanych za istotne, pożądane lub niebezpieczne dla społecznych grup, warstw i wspólnot.

Trudno byłoby kwestionować tezę, że telewizja od dawna odzwierciedla ducha czasu. Koronnym argumentem mogłyby być np. amerykańskie seriale kryminalistyczne (*forensic dramas*) kręcone po wydarzeniach 11 września 2001 roku i „rekonstruuja[ce] wyraziste granice między »nami« i »onymi« nie tylko w sensie geograficznym czy religijnym, ale także w kontekście »dobra« i »zła«” (Jenner 2016: 132). Z drugiej jednak strony, seriale w oczywisty sposób oddziałują na umysły i serca widowni, proponując zdawałoby się niewyobrażalne scenariusze (*vide*: afroamerykański prezydent USA w serialu *24*), normalizując wciąż potępiane i dyskryminowane formy seksualności (*Słowo na L*), poddając w wątpliwość aksjomaty już akceptowane przez zachodnie społeczeństwa (permanentna inwigilacja i status sztucznych inteligencji w *Wybranych*), koncentrując się na typach postaci, którym wcześniej nie poświęcano wiele uwagi (*Siostra Jackie*) itd. Przykładów tak rozumianej dynamiki wzajemnych wpływów jest oczywiście znacznie więcej i to właśnie zrodzone z tej dwoistości napięcia czynią seriale fabularne nieodzownym elementem współczesnej kultury i obyczajowości.

Bibliografia:

Bilton Nick, 2017, *When Hollywood As We Know It Is Already Over*, „Vanity Fair”, 29 stycznia, <http://www.vanityfair.com/news/2017/01/why-hollywood-as-we-know-it-is-already-over> [dostęp: 29.01.2017].

Ludzie ludziom...

- Jenner Mareike, 2016, *American TV Detective Dramas: Serial Investigations*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire.
- Tiedt Danielle, Merryman Kelly, 2016, *YouTube – fueling the content revolution*, „Think with Google” Newsletter, czerwiec, <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/en-e/article/youtube-fueling-the-content-revolution/> [dostęp: 17.11.2016].
- White Hayden, 1973, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London.

Agnieszka Kurzyńska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Wizerunek kobiety w serialach kostiumowych a prawda historyczna

Abstrakt:

Seriale kostiumowe i historyczne mają swoich zagorzałych zwolenników i zdecydowanych krytyków. Kolejne ekipy filmowe z mniejszym lub większym powodzeniem próbują przenieść na szklany ekran wydarzenia znane masowemu odbiorcy z historii powszechnej. Zainteresowaniem filmowców cieszą się zarówno zdarzenia bardzo odległe w czasie, związane z konkretną epoką, jak i te bliższe współczesności. O ich sukcesie stanowi z jednej strony wielowątkowość i stopień skomplikowania intrygi, z drugiej – solidnie przygotowany scenariusz, barwne postacie i powiązana z nimi gra aktorska. Niniejszy tekst jest próbą stwierdzenia, czy wizerunek kobiety wykreowany w wybranych serialach kostiumowych odpowiada prawdzie historycznej, czy raczej prawom rynku i rzeczywistości telewizyjnej.

Słowa kluczowe:

wizerunek kobiety, prawda historyczna, Anglia, wikingowie

W szerokim repertuarze seriali każdy widz może znaleźć coś dla siebie. Niezmienną popularnością cieszą się seriale obyczajowe (*M jak miłość*, *Na Wspólnej* czy *Barwy szczęścia*), kryminalne (jak *Ripper Street*, *Most nad Sundem* czy *Ojciec Mateusz*) i komediowe (jak np. *Rodzinka.pl*). Preferencje widza, tak jak preferencje czytelnika, są różne, każdy gatunek ma zarówno wiernych fanów, jak i zagorzałych przeciwników. Na tym tle wyróżniają się seriale kostiumowe, które od kilku lat przeżywają prawdziwy renesans. Czy to osadzone w realiach starożytności (*Rzym*, *Tutanchamon*), czy to w wiekach średnich i czasach odrodzenia (*Filary Ziemi*, *Rodzina Borgia*, *Wspaniałe stulecie*) aż po wiek XX (*Downton Abbey*, *Czas honoru*) wzbudzają zainteresowanie wielu i przyciągają do siebie kolejnych zwolenników.

Co decyduje o sukcesie tego gatunku seriali? Na pewno czynnikiem kluczowym jest dobrze opracowany scenariusz, uwzględniający w sposób rzetelny kontekst historyczny, z odpowiednio wysokim stopniem skomplikowania fabuły, zachowujący klimat epoki, co zwykle dodatkowo podkreślają wspaniała

scenografia, kostiumy i oprawa muzyczna. Wszystko to jednak za mało, by stworzyć przebojowy, popularny i przy tym dobry serial kostiumowy, jeśli zabraknie w nim wyrazistych postaci. To dzięki nim scenariusz nabiera życia, a filmowa intryga – tempa. W przypadku seriali historycznych aktorzy mierzą się z dodatkowym zadaniem – kreują przecież postacie, które znamy z historii świata, które żyły naprawdę, ale o których życiu prywatnym, zachowaniach, emocjach zwykle wiadomo niewiele albo zgoła nic. Ich odtwórcy zasługują na tym większe uznanie, jeśli uda im się stworzyć wiarygodny wizerunek człowieka, a nie tylko wodza, bohatera narodowego czy zdrajcy. Czy jest to jednak możliwe z zachowaniem prawdy historycznej? Czy może ważniejsze jest wykreowanie serialowej postaci z pominięciem faktów, za to dla zaspokojenia przewidywalnych oczekiwań widza i osiągnięcia wyższej oglądalności? Chociaż to twórcy decydują, który z tych celów będzie dla nich nadrzędny, nie oznacza to jeszcze, że scenariusz będzie drobiazgowo oddawał realia danej epoki. Pytanie, jakie wypada sobie jednak zadać, brzmi następująco: czy takie szczegółowe odwzorowanie jest w ogóle możliwe? A jeśli tak, czy dotyczy raczej zdarzeń historycznych, konkretnych postaci czy może także społeczeństwa?

Próbując znaleźć odpowiedź na powyższe pytanie, skoncentrowałam się w moich rozważaniach na sylwetkach kobiet zaprezentowanych w różnych produkcjach kostiumowych. Przedmiotem szczególnego zainteresowania stała się dla mnie zgodność wykreowanego w serialu kobiecego wizerunku z już istniejącymi przekazami historycznymi dotyczącymi danej epoki. Dla potrzeb mojej analizy wybrałam trzy popularne produkcje, mianowicie serie *Wikingowie*, *Biała królowa* i *Dynastia Tudorów*. Wywód pragnę poprowadzić chronologicznie, tj. zaczynając od czasów poprzedzających chrystianizację Skandynawii, poprzez okres angielskiej Wojny Dwóch Róż po epokę rządów króla Henryka VIII z dynastii Tudorów.

Akcja serialu *Wikingowie* rozpoczyna się u schyłku wieku VIII, czyli w epoce wikingów na wybrzeże Europy Zachodniej. Główną postacią jest Ragnar Lothbrok, wikingowski wojownik, który marzy o zorganizowaniu wyprawy za morze, aby tam znaleźć ziemię do osiedlenia się ze swoją rodziną. W miarę rozwoju fabuły Ragnar zyskuje na znaczeniu wśród swoich towarzyszy, później zostaje jarlem, a nawet królem.

Chociaż w jego otoczeniu przeważają mężczyźni, na ich tle postacie kobiece są wyjątkowo wyraziste. Na pierwszy plan stopniowo wysuwa się pierwsza żona Ragnara, Lagertha. Początkowo wydaje się być kobietą dość przeciętną, zajmującą się domem i dziećmi, szczególnie w czasie nieobecności wojowników. Później okazuje się jednak, że Lagertha też jest wojowniczką (a dokładniej – tarczowniczką), w dodatku bardzo dobrą w tym rzemiośle. To także kobieta

bardzo odważna, niezależna, samodzielna, o statusie niemal równym mężowi. Po poślubieniu przez Ragnara drugiej żony, księżniczki Aslaug, Lagertha rozwodzi się z nim, a wskutek różnych perypetii sama zostaje jarlem. Lagertha jest więc przykładem kobiety zdecydowanej, silnej i mądrej, a przy tym niepodporządkowanej mężczyźnie. Przejmuje funkcje społeczne, które zwykle realizują wikingscy mężczyźni (zostaje jarlem, bierze udział w wyprawie), ale nie jest to w jej społeczności niczym dziwnym. Z kolei Aslaug, czyli druga żona Ragnara, chociaż jest na pozór łagodniejsza i bardziej delikatna, podobnie jak Lagertha ma świadomość, że jest równa mężowi, że może o sobie decydować i nie jest od niego zależna. Inną silną kobietą osobowością jest Siggy Haraldson, żona jarła Haralda, rywała i poprzednika Ragnara. Chociaż tak jak Aslaug zna głównie dworski styl życia i nie jest przyzwyczajona do wojowania czy rolnictwa, to zna doskonale swoją pozycję i przysługujące jej prawa. Nawet gdy wydaje swoją córkę za mąż podporządkowując się woli małżonka, to o sobie stanowi sama, wie, czego chce i jak to osiągnąć.

Wszystkie trzy bohaterki mają wspólny rys: są wikingскими kobietami i zarazem kobietami wikingów (co nie jest tożsame). Nie są one potulne, posłuszne, zahukane, mają wiele odwagi i hart ducha. To kobiety niezależne, nieprzeciętne, świadome swojej wartości, to towarzyszk i partnerki swoich mężczyzn, których same sobie wybierają¹. Nie boją się wyzwań, dążą do władzy bez wahania, choć różnymi sposobami: albo obok męża, jako żona jarla, albo jako jego kochanka, albo samodzielnie. Mają prawo wyboru, także na forum publicznym (Lagertha współdecyduje z innymi wojownikami, jak powinna wyglądać kolejna wyprawa, wszystkie wspomniane bohaterki uczestniczą czynnie w dyskusjach podczas uczt, a polityką próbują sterować także zakulisowo). Należy tu zaznaczyć, że wszystkie z nich mają status osoby wolnej, nie są i nie były niewolnicami, mają do swojej dyspozycji służbę i pomocników domowych. Istotne jest także, że rodzenie dzieci nie jest dla nich jedyną drogą, aby poprawić lub utrzymać swoją pozycję w społeczności wikingów. Owszem, fakt ten ma znaczenie, ale nie on decyduje o traktowaniu ich z szacunkiem przez otoczenie, szczególnie przez jego męską część. W tak pokazanym wikingim społeczeństwie nie ma też nierówności w traktowaniu dzieci różnej płci. Wprawdzie inne zadania stawia się przed chłopcami (którzy szybko trafiają

¹Należy zauważyć, że wspomniana niezależność i swoboda postępowania dotyczy także sfery seksualnej. Kobiety są tutaj pokazane jako osoby śmiałe, choć niewyzywające, decydujące o wyborze partnera, ale też o jasnych preferencjach seksualnych. Zmiany partnerów, względna swoboda obyczajów, nie jest przez otoczenie piętnowana, nie jest też tematem tabu, o ile jest to sytuacja zaakceptowana przez obie strony.

pod opiekę mężczyzn, aby w drużynie wykształcić cechy niezbędne przyszłym wojownikom), inne przed dziewczętami, ale wszystkie dzieci, niezależnie od ich płci, traktuje się jako bezcenny dar, który należy szanować i chronić, podobnie jak ich matki.

Stworzony w serialu obraz wikińskiej kobiety wydaje się być sielankowy, idealizuje całe społeczeństwo jako demokratyczne i godne naśladowania. A jak było naprawdę? Wiadomo, że wyprawy organizowane przez wikingów, jakkolwiek szlachetne założenia przypisują im scenarzyści (czyli poszukiwania nowych ziem, aby na nich w pokoju się osiedlać i prowadzić spokojne życie), były przede wszystkim wyprawami łupieżczymi. Grabieże, mordowanie ludności zamieszkującej zamorskie wybrzeże, gwałty na tamtejszych kobietach nie są wymysłem historyków. To sposób zaprezentowania tych faktów w serialu przechyła sympatię widza na rzecz tytułowych bohaterów. Wspomniane już zniewolenia kobiet innych niż wikińskie są tu usprawiedliwiane tym właśnie, że nie są to ich kobiety. Z tego względu obce kobiety uważa się za gorsze, z tego względu można je traktować jak niewolnice czy zwierzęta, podczas gdy podobne przewinienie wobec kobiety skandynawskiej podlega surowej karze (przykładowo za gwałt na dziewicy groziła kara śmierci, o czym w XI wieku pisał m.in. Adam z Bremy).

O ile jednak wikingowie są w serialu dość mocno wyidealizowani, o tyle kobiety zostały w nim sportretowane w miarę rzetelnie, czego potwierdzenie można znaleźć m.in. w *Historii wikingów* Else Roesdahl. Zwraca ona uwagę na następujące fakty:

wiele wskazuje na to, że pozycja kobiet była silna. Wiele z nich pełniło funkcje nadrzędne i cieszyło się osobistym poważaniem w swoich kręgach społecznych i możliwe, że znaczenie to rosło w okresie wikingów. Wiele run w całej Skandynawii wzniesionych zostało przez kobiety na pamiątkę innych kobiet. Mężczyźni nie mieli wcale monopolu na władzę, chociaż dominowali (Roesdahl 1996: 58).

I tak, choć kobieta była zasadniczo poważana za dobre prowadzenie domu i za cechy uznawane za typowo kobiece, to jednak miała w społeczeństwie swoje niepodważalne prawa. Mogła dziedziczyć ziemię – przeważnie po dzieciach, które zmarły bezpotomnie, a w niektórych rejonach Skandynawii także bezpośrednio po rodzicach. Jeśli chodzi o wyprawy, brały w nich udział zwykle jedynie jako towarzyszki swoich mężczyzn, obserwując walki z bezpiecznej odległości, natomiast same wojowniczkami bywały rzadko (serialowa Lagertha jest zatem pod tym względem wyjątkiem). Natomiast jeśli chodzi o życie

rodzinne i małżeńskie, wolne kobiety miały wiele swobody. Przede wszystkim wynikało to stąd, że „małżeństwo było związkiem osób równego stanu i ich rodzin” (Roesdahl 1996: 59). Pomimo że zwykle były to małżeństwa aranżowane, uwzględniano także wolę obu stron mających wziąć ślub.

W dawnej Skandynawii obowiązywały nadzwyczajne na tle epoki prawa dotyczące małżeństwa. Największe znaczenie dla zawarcia związku miała bowiem miłość, a nieudane pożycie bez trudu można było przerwać przez rozwód. (...) Pomimo szacunku wobec pragnień młodych, których zwykle nie zmuszano do małżeństwa wbrew ich woli, ślubny kontrakt wymagał negocjacji prowadzonych zwykle przez samych mężczyzn reprezentujących pannę młodą i pana młodego (Sypek, Turowska-Rawicz 2007: 128–129).

Ponadto, chociaż obie strony coś do małżeństwa wносиły (kobieta – posag, mężczyzna – pewną kwotę pieniężną), znamiennym jest, że po ślubie wszystko to stawało się własnością żony. Kobieta mogła się rozwieść, podobnie jak mężczyzna. Nie była zatem zależna od dobrej woli męża, jeśli związek był dla niej niesatysfakcjonujący, była ofiarą przemocy lub po prostu chciała od męża odejść.

Szczególnym prawem obowiązującym w Skandynawii było prawo do rozwodu w sytuacji, gdy małżonkowie czuli się w związku szczególnie nieszczęśliwi. Jak podają sagi, rozwód inicjowały najczęściej kobiety, a do wystarczających powodów należały: przemoc fizyczna, znaczne ubóstwo uniemożliwiające utrzymanie rodziny, brak satysfakcji w pożyciu z mężem przez okres dłuższy niż trzy lata, próba wywiezienia żony poza granice kraju wbrew jej woli, a nawet pokazywanie się w miejscach publicznych w nieprzystojnych strojach (Sypek, Turowska-Rawicz 2007: 131).

Można zatem uznać, że kobieta skandynawska w czasach wikingów, przynajmniej na tle innych plemion, była osobą w miarę niezależną, znającą swoje prawa i obowiązki i traktowaną z szacunkiem. Wizerunek serialowy wydaje się zatem z grubsza odpowiadać prawdzie historycznej. Choć trzeba mieć świadomość, że przedstawiciele obu płci wówczas mieli swoje odrębne światy, to czuli się w nich dobrze, w ich obrębie realizowali swoje potrzeby i przypisane im role społeczne, na co serial *Wikingowie* także zwraca uwagę.

Jednak nie zawsze kobieta prowadziła tak swobodne życie, jak w Skandynawii. Zwykle była ona zdominowana przez normy społeczne obowiązujące w czasach, w jakich przyszło jej żyć, i nie miała możliwości wyboru. Co istotne,

konwenanse dotyczyły przeważnie wyższych warstw społeczeństwa, a brak swobody stanowił cenę za bycie ich częścią. Dworskie życie, blichtr, władza i pieniądze oznaczały zwykle rezygnację z własnych marzeń, uczuć i dostosowanie się do oczekiwań rodu, z którego się wywodziło lub z którym chciało się zawrzeć sojusz. O ile owo dopasowanie dotyczyło często przedstawicieli obu płci, o tyle w przypadku kobiety zazwyczaj wiązało się to z większymi ograniczeniami, a niejednokrotnie – z większym poświęceniem. W jak różny sposób radziły z tym sobie kobiety w XV i XVI wieku, pokazują seriale *Biała królowa* i *Dynastia Tudorów*. Czy jednak wykreowany w nich wizerunek arystokratki ma coś wspólnego z przekazami historyków?

Oceńmy to na przykładzie postaci kobiecych wyróżniających się na tle barwnej fabuły. Ze względu na ich mnogość wybrałam pięć bohaterek, których przedstawienie być może da odpowiedź na zadane wcześniej pytanie. Jasne przy tym jest, że wybór ten jest mimo wszystko dość subiektywny i należałoby w podobny sposób scharakteryzować także pozostałe serialowe kobiety. Nie wszystkie są jednak postaciami historycznymi, przez co nie można skonfrontować wiadomości na ich temat z dostępną literaturą, co stało się istotnym czynnikiem wyboru.

Pozwolę sobie zacząć od wydarzeń chronologicznie wcześniejszych, czyli piętnastowiecznej Wojny Dwóch Róż. Jest ona tłem dla fabuły serialu *Biała królowa*, którego scenariusz oparty został na trzech powieściach Philippy Gregory, mianowicie *Czerwona królowa*, *Biała królowa* i *Córka Twórcy Królów*. Co ciekawe, bezpardonowa walka o władzę pomiędzy dwiema młodszymi liniami królewskiego rodu Plantagenetów, czyli Domu Lancasterów (Róży Czerwonej) i Domu Yorków (Róży Białej) pokazana została tutaj oczami kobiet ważnych dla późniejszej historii Anglii. Tytułowa Biała królowa to Elżbieta Woodville, młoda i atrakcyjna wdowa, która niespodziewanie została żoną króla Edwarda IV z dynastii Yorków. Powodem zaskoczenia był przede wszystkim fakt, że nie było to małżeństwo aranżowane, nie miało podłoża politycznego ani ekonomicznego. Król, znany ze swego uroku osobistego, ale i temperamentu, poślubił ją z miłości, wbrew tradycji, w myśl której jego wybranką powinna być kobieta co najmniej z książęcego rodu, ale także wbrew doradcom, przede wszystkim Ryszardowi Neville'owi hrabi Warwick, zwanemu Twórcą Królów. Elżbieta już na wstępie zyskuje zatem potężnych wrogów. Chociaż nie próbuje manipulować królem dla własnych korzyści², i bez tego ma na tyle duży na niego wpływ, że przestaje on słuchać rad dotychczasowych doradców,

² Trzeba zauważyć, że serialowy wizerunek królowej Elżbiety jest dla niej dużo łaskawszy niż w przekazach historyków. Ich zdaniem „doskonale wiedziała, jak manipulować

Warwicka czy swych braci. Dla nich oznacza to oczywiście mniejszą władzę, mniejsze wpływy w państwie i siłą rzeczy powoduje ich coraz większe niezadowolone i niechęć wobec królowej. Jej powierzchowność nie ma dla nich takiego znaczenia jak dla zakochanego króla – Elżbietę przedstawiono tu jako piękną, szczupłą, zgrabną blondynkę, o dużym uroku osobistym, obytą i dobrze urodzoną³. Zna swoje obowiązki – wie, że oczekuje się od niej przede wszystkim urodzenia syna, a więc zapewnienia sukcesji, ale też pamięta, że razem z mężem kreują wizerunek idealnej pary wobec poddanych, jak również innych władców europejskich. Pomimo braku królewskiego pochodzenia wydaje się być właściwą partnerką dla Edwarda IV. Jednak walka o władzę wokół tronu, intrygi dworskie powodują, że cały czas ma poczucie zagrożenia; nawet gdy rodzi kolejne dzieci, w tym synów, nie ma poczucia stabilności.

Przyszłość pokazała, że słusznie – chociaż była legalnie namaszczone królową, przez lata pozostającą na tronie Anglii, po nagłej śmierci króla straciła wszystko. Władzę w kraju przejął najpierw brat Edwarda, Ryszard III York, a później Henryk Tudor. Jej małżeństwo z królem po latach uznano za nieważne, dzieci z tego związku stały się nieślubne, a jej samej kazano wręcz zapomnieć, że była królową.

Serialowa postać Elżbiety ani przez chwilę nie jest papierowa. To kobieta o dużym wdzięku, pełna energii, mądra, odważna, ale nie bezwzględna. Potrafi inteligentnie przeciwstawić się swoim wrogom, co tylko zwiększa ich niechęć wobec niej. Co ciekawe, ma ich zarówno wśród mężczyzn – co można jeszcze zrozumieć, skoro tracili przez nią wpływ na króla i potencjalne profity – jak i wśród kobiet. Nieprzychylność tych drugich, i to głównie wysokiego rodu, można uzasadnić z jednej strony zazdrością o jej urodę i wdzięk, z drugiej – niemożnością konkurowania z nią o łaski króla, który mimo swej kochliwości zawsze Elżbietę stawiał na pierwszym miejscu i to ją kochał najbardziej i stale do niej wracał. Prawdopodobnie z tej przyczyny posądzano ją m.in. o czary, przypisywano jej dar jasnowidzenia i umiejętności pozbywania się niechcianych przeciwników nie do końca uczciwymi metodami.

W opozycji do królowej Elżbiety od początku widzimy Małgorzatę Beaufort, matkę przyszłego króla Henryka VII Tudora. Jest między nimi ogromny

mężem, i wykorzystała swój przemożny wpływ, aby uzyskać korzyści oraz awans dla swojego rodu i przyjaciół, budząc przy tym wzdąrze starszej szlachty” (Weir 2013: 379).

³ „Była kobietą średniego wzrostu, obdarzoną zgrabną figurą i nieprzeciętną urodą, zwracała uwagę długimi blond włosami o złocistym połysku i niewątpliwie czarującym uśmiechem. Edward nie zważał na fakt, że była również wyrachowana, ambitna, przebiegła, zachłanna, bezwzględna i arogancka” (Weir 2013: 371).

kontrast. Elżbieta przez małżeństwo z królem Edwardem IV wchodzi do Domu Yorków, Małgorzata przez całe życie opowiada się za linią Lancasterów, z której wywodzi się poprzedni król. Nawet gdy pozornie zmienia barwy, wychodząc ponownie za mąż (ostatnim jej mężem jest Henryk Stanley) i zostaje damą dworu Elżbiety, i tak potajemnie knuje na rzecz swego syna. Nie jest atrakcyjna fizycznie, nie przyciąga swoją osobowością, w swych zachowaniach jest surowa, wstrzemięźliwa, ascetyczna i chłodna⁴. Sensem jej życia jest syn, Henryk, którego jej zdaniem Bóg przeznaczył na kolejnego króla Anglii. Małgorzata jest o tym przekonana. Jest fanatycznie religijna i uważa, że ma mistyczny kontakt z Bogiem. Tym samym traktuje z wyższością zarówno królową Elżbietę (w jej oczach to wiedźma, która uwiodła króla, a ich małżeństwo jest nielegalne), króla Edwarda, ale też wszystkich, którzy nie podzielają jej przekonań. Małgorzata Beaufort to kobieta, która swoje życie podporządkowała idei umieszczenia swego jedynego dziecka na tronie, bez względu na okoliczności (nawet za cenę skrytobójstwa na uwięzionych w Tower synach Elżbiety). Wszystkie swoje intrygi usprawiedliwia tą ideą właśnie, nie widzi przy tym sprzeczności z wyznawaną przez siebie żarliwą wiarą w Boga.

Ostatnią postacią, na którą warto zwrócić uwagę jest Anna Neville, córka hrabiego Warwick. Początkowo zafascynowana królem Edwardem, jego żoną i królewskim dworem, przyjaźni się z jego młodszym bratem Ryszardem i skrycie się w nim podkochuje. Chociaż po cichu ma nadzieję, że zostanie za niego wydana za mąż i nie podziela niechęci rodziny wobec królowej Elżbiety, jest przede wszystkim przykładną, posłuszną córką Ryszarda Neville'a. Zgodnie z jego wolą płynie do Francji i wychodzi za syna Małgorzaty Andegaweńskiej, Edwarda „Westminster” Plantageneta-Lancaster, chociaż wie, że jej przyszły mąż jej nienawidzi, a żeni się z nią tylko ze względów politycznych (bo nie traci nadziei, że zasiądzie jednak na tronie Anglii i potrzebuje wsparcia Twórcy Królów). Okoliczności, w jakich zostaje wdową (księżę Walii ginie w bitwie pod Tewkesbury) i traci niezależność na rzecz swego szwagra, Jerzego księcia

⁴ W odróżnieniu od postaci królowej Elżbiety, której charakter scenarzyści nieco ulepszyli, serialowa Małgorzata Beaufort jest zbliżona do swego historycznego pierwowzoru. Potwierdzają to słowa Alison Weir, która tak o niej pisze: „już teraz [tj. w chwili zawarcia ślubu z Edmundem Tudorem – przyp. A.K.] obdarzona silnym charakterem dziewczyna w przyszłości miała stać się jedną z najsławniejszych kobiet swojej epoki, znaną z pobożności, dobrego serca i bezgranicznego oddania dla Lancasterów. Odznaczała się inteligencją, powagą i szlachetnością, a nienaganne referencje od rodu panującego, znaczny posąg i fakt, iż była bratanicą Somerseta, czyniły ją idealną partnerką dla przyrodniego brata króla” (Weir 2013: 238).

Clarence, powodują, że zmienia się z ufnej, pogodnej, życzliwej dziewczyny w kobietę praktyczną, świadomą, czego chce i co musi przedsięwziąć, aby ten cel osiągnąć. Wychodzi za Ryszarda z miłości, ale też by odzyskać majątek i nie być więcej więźniem w domu szwagra i swej siostry. Jest godną partnerką Ryszarda, wspiera go w jego drodze do tronu i ostatecznie zostaje królową Anglii. Choć nie jest w tej roli szczęśliwa – traci jedyne go syna, a potem bezsilnie przygląda się, jak jej mąż adoruje własną bratanicę, do końca zachowuje godność i dumę. Umiera w dość młodym wieku (mając dwadzieścia dziewięć lat), po krótkiej, ciężkiej chorobie (prawdopodobnie cierpiała na gruźlicę lub nowotwór), przekonana, że paradoksalnie wszystko, co miała najcenniejszego, utraciła w momencie, gdy została królową.

Wszystkie przedstawione przeze mnie bohaterki to postacie historyczne. Nie o wszystkich wiadomo równie dużo, pomimo że były kobietami o wysokim statusie społecznym (dwie z nich zasiadały na tronie Anglii, trzecia przez lata miała status królowej matki i w praktyce współrządziła krajem). Prawdopodobnie ów niedosyt informacji wynika stąd, że kobiety w owych czasach nie były postrzegane jako równe mężczyznom. O ich pozycji stanowił ród, z jakiego się wywodziły, koligacje, w jakie wchodziły poprzez małżeństwo oraz potomstwo, jakie wydały na świat i które dożyło wieku dorosłego. Małżeństwa zasadniczo były aranżowane, decydujący głos w wyborze partnera miał ojciec lub opiekun płci męskiej. Uczucia, preferencje kobiety były brane pod uwagę w bardziej liberalnych domach, ale były tylko przejawem dobrej woli ze strony ojca, a nie regułą. Zdarzały się małżeństwa zawierane z miłości, ale im wyższa była pozycja narzeczonych, tym mniejsze znaczenie miała strona emocjonalna, a większe – materialna. Jak stwierdza Amy Licence, „małżeństwa arystokracji aranżowano zwykle dla korzyści dynastycznych, choć także na przeciwnym krańcu spektrum, w klasach średnich i niższych, panowała zależność od ograniczeń finansowych” (Licence 2015: 15). Istotne jest, że nie chodziło tu o zapewnienie dobrobytu jedynie kobiecie wydawanej za mąż, ale całemu jej rodowi – on także miał uzyskać profity, czy to poprzez majątki ziemskie, nowe stanowiska, czy ogólnie przez korzyści finansowe. Ponadto wysokie rody nieustannie ze sobą rywalizowały, zarówno o przychylność panującego monarchy (która gwarantowała coraz większe wpływy, władzę i pieniądze), ale też o przewagę na tle innych rodzin. Kobieta była w tym wszystkim bardzo często kartą przetargową, a o jej późniejszym statusie decydował najpierw ożenek, a później urodzenie syna. Jego osiągnięcie było zresztą celem dla samych kobiet, ponieważ małżeństwo dawało im szansę na awans społeczny. Wnosząc do związku posag, jaki przewidziały dla nich rodziny, zyskiwały tylko pozorną finansową niezależność, „małżeństwo oznaczało bowiem natychmiastowe przekazanie mężowi praw

własności do kobiecych dóbr, z jej osobą włącznie” (Licence 2015: 14). Kobiety samotne (na skutek wdowieństwa lub osierocone w dzieciństwie), nawet jeśli dysponowały majątkiem np. z tytułu spadku, nie czuły się całkiem bezpiecznie⁵. Zbyt zamożna kobieta mogła go utracić albo na rzecz łowców posagów, jeśli źle wyszła za mąż, albo – jeśli trafiła do klasztoru – na rzecz władcy lub osób z najbliższej rodziny. Intrygi, których celem było pozbawienie kogoś majątku, nie były niczym zaskakującym, także we własnej rodzinie (widać to na przykładzie sporu o Annę Neville między Jerzym księciem Clarence, jej opiekunem po śmierci pierwszego męża, a jego bratem, Ryszardem Yorkiem, późniejszym mężem Anny). Chociaż o wartości kobiety stanowi też jej wykształcenie, jest ono rozumiane inaczej niż współcześnie. Powinna była posiadać umiejętności niezbędne w prowadzeniu domu, równocześnie miała być obyta, dobrze wychowana oraz mieć talenty mile widziane w towarzystwie (jak śpiew, muzykowanie, taniec, haft), ale pamiętać należy, że „nieliczne niewiasty umiały czytać i pisać” (Licence 2015: 14).

Przy tym kobieta miała znać swoje miejsce i po ślubie pozostawać posłuszną, uległą żoną. Nawet jeśli stawała się w domu szarą eminencją i to ona kierowała poczynaniami męża, powinna to czynić dyskretnie, nie epatując otoczenia swoją inteligencją. Mądre kobiety służyły radą swoim partnerom, a nierzadko to one wykazywały się większym sprytem, przebiegłością i dyplomacją w relacjach z otoczeniem. Nie wypowiadały się jednak publicznie i wszelkie decyzje formalnie pozostawiały w rękach mężczyzn. Jeśli było inaczej, a kobieta przejmowała oficjalnie zadania mężczyzny i nie kryła się z tym, spotykało się to z niechęcią otoczenia, surową krytyką i pogardą⁶. Poza tym kobietom przypisywano głównie funkcję reprezentacyjną, szczególnie gdy były to osoby publiczne (jak np. królowa czy dama dworu). Z tego względu uroda, urok osobisty, miła aparycja, ale też pokora w relacjach z męskim światem miały znaczenie, chociażby dla pozyskiwania sojuszników, zwolenników czy utrzymywania

⁵ Była to sytuacja o tyle paradoksalna, że kobiety w tym czasie „mogły posiadać majątek nieruchomy bądź ruchomy tylko wtedy, gdy żyły samodzielnie” (Licence 2015: 14).

⁶ Jako przykład można przywołać postać królowej Małgorzaty Andegaweńskiej, żony króla Henryka VI z Lancasterów, królowej znienawidzonej, obarczanej przez Anglików winą za wieloletnią wojnę między Domem Yorków i Lancasterów. Dążąc do osadzenia na tronie swojego syna, Henryka, nie wahała się zawierać trudnych sojuszy, zbierać wojsko, intrygować na rzecz syna w każdy możliwy sposób. O przyczynach jej niepopularności mowa jest także w serialu *Biała królowa*, gdzie bohaterka stwierdza, bardzo trafnie zresztą, że w oczach mężczyzn jest przeklęta podwójnie – bo walczyła za męża i za syna, a w dodatku jest Francuzką.

w ryzach poddanych. Dlatego tak wielką sympatią ludu cieszyła się chociażby królowa Elżbieta, czy pierwsza żona króla Henryka XVIII, Katarzyna Aragońska. Nie znaczyło to wcale, że kobieta miała być piękna – owszem, było to mile widziane, ale najczęściej był to tylko dodatkowy atut, a nie cecha decydująca o wyborze partnerki, szczególnie jeśli chodziło o małżonkę dla monarchy.

Od królowych jednak nie wymagano wielkiej urody, i tak jak w przypadku królów, jeśli były piękne, stawało się to przedmiotem zdziwionych komentarzy. (...) Królowe miały zapewnić dobre koligacje i duży posag, a potem spełniać funkcje małżonki z należytą godnością (Fraser 1994: 94).

Poza tym przywilej wyboru partnera ze względu na powierzchowność mieli mężczyźni, kobiet o zdanie nie pytano.

Dużo większą rolę dla kobiety i jej pozycji miała jej płodność. Im więcej dzieci była w stanie urodzić, im więcej z nich przeżyło wiek niemowlęcy, tym większym szacunkiem w społeczeństwie taka kobieta była obdarzana.

Przez cały XVI wiek macierzyństwo cieszyło się dużą estymą. Dla większości kobiet stanowiło ono największą ambicję, choć na ten stan rzeczy wpływał nadmierny nacisk ze strony społeczeństwa zdominowanego przez mężczyzn. Częściowo było to wynikiem niższego na ogół statusu kobiet. Rola matki znajdowała się na szczycie listy najbardziej pożądanых, dostępnych ról, utrwalanej przez doktrynę religijną, kulturową i prawną (Licence 2015: 14).

W przypadku osób wysokiego rodu istotnym elementem była również płęć dziecka – urodzenie syna niejako automatycznie podwyższało status jego matki. Jeśli chodzi o ród królewski, było to celem absolutnie nadrzędnym, misją, jaką królowa miała do spełnienia w pierwszej kolejności, aby zapewnić sukcesję. Dlatego

(...) mimo niewątpliwie korzystniejszej sytuacji angielskie królowe cieszyły się mniejszym zakresem swobody i rzadziej mogły dawać upust macierzyńskim uczuciom niż matki z uboższych warstw społecznych. (...) Ich ciała były przede wszystkim dynastycznym narzędziem reprodukcji, a sukces lub niepowodzenie stawały się nowinami na skalę międzynarodową (Licence 2015: 17).

Nie można pominąć tutaj kwestii, że cała odpowiedzialność za posiadanie zdrowego, silnego potomstwa spadała na kobietę. Wyraźnie świadczy o tym choćby przykład króla Henryka VIII, który obsesyjnie starał się spłodzić syna

z kolejnymi żonami. Fakt ten jest jednym z głównych wątków w serialu *Dynastia Tudorów*. Za niemożność ich urodzenia najpierw zapłaciła Katarzyna Aragońska⁷, z którą się rozwiódł, a później Anna Boleyn, którą ścięto. Wprawdzie trzecia żona, Jane Seymour, urodziła mu syna, jednak zmarła wkrótce po porodzie na skutek gorączki poporodowej, a wspomniany syn Edward nie dożył wieku dorosłego. Całą winą za brak następcy tronu tradycyjnie obarczone zostały kobiety, bo przypisanie za to odpowiedzialności mężczyźnie – w dodatku królowi⁸ – oznaczało zdradę i było karane śmiercią. Takie postrzeżenie nieplodności nie było zresztą niczym zaskakującym, bo to rolą kobiety było wydanie na świat zdrowego potomstwa, nawet jeśli wiązało się to z zagrożeniem jej życia⁹.

Przywołany już serial *Dynastia Tudorów* zwraca jednak uwagę widza nie tylko na problem sukcesji na tronie angielskim. Stanowi on z jednej strony próbę pokazania burzliwego życia Henryka VIII, ale też całkiem współczesnych

⁷ Henryk VIII rozwiódł się po latach trwania małżeństwa z Katarzyną Aragońską (1509–1533), aby móc wziąć za żonę Annę Boleyn, damę dworu Katarzyny. Formalnie doprowadził do unieważnienia pierwszego związku po ogłoszeniu Aktu Supremacji (zakładającego m.in. niezależność Anglii od papieża i stawiającego króla Anglii na czele kościoła). Jako powód podano obrazę prawa boskiego, gdyż Katarzyna była wcześniej żoną brata Henryka VIII, Artura – a według opinii samego Henryka brak męskiego potomka miał być karą boską za to małżeństwo. Pominięto za to fakt, że na jego zawarcie otrzymał wcześniej papieską dyspensę.

⁸ Obecnie istnieje hipoteza, że powodem niemożności spłodzenia syna przez Henryka był tzw. zespół MacLeoda, choroba o podłożu genetycznym często występująca u osób posiadających gen Kell. Jest podobna do choroby Huntingtona, atakuje ośrodkowy układ nerwowy, ale też prowadzi do konfliktów serologicznych między organizmem matki i płodu. Zdaniem Catriny Banks Whitley i Kyry Kramer, to krew Henryka była odpowiedzialna za wielokrotne poronienia u jego partnerek, ale także za zmianę osobowości króla w późniejszych latach jego panowania, m.in. za skłonności do paranoi, niestabilność psychiczną i emocjonalną, problemy z kończynami dolnymi, dodatkowo nasilone przez otyłość (<http://wiadomosci.onet.pl/nauka/slynnny-tyran-w-koronie-zo-stanie-ekshumowany/y0qce>, 18.07.2016).

⁹ Świadczy o tym chociażby przykład Małgorzaty Beaufort, matki Henryka VII. Jako zamożna dziedziczka z linii Plantagenetów bardzo młodo została wydana za Owena Tudora, a mając trzynaście lat urodziła swoje pierwsze i jedyne dziecko, syna Henryka. Poród był bardzo ciężki, także ze względu na młody wiek matki, a w konsekwencji Małgorzata nie mogła mieć więcej dzieci. Prawdopodobnie dlatego całą swoją energię skupiła na doprowadzeniu Henryka do tronu.

namiętności, intryg i blichtru na jego szesnastowiecznym dworze. Kobiety są jego integralną częścią, nie tylko ze względu na oczywistą obecność królowej i towarzyszących jej dam dworu. Choć było normą, że królowa miała na co dzień do swej dyspozycji grono dobrze urodzonych dam, których towarzystwo miało uprzyjemniać jej czas, a ich zadaniem było spełnianie jej życzeń, to kobiet na dworze było znacznie więcej. Sprzyjało to rozkwitowi relacji towarzyskich i pomiędzy dworzanami, i osobami z rodziny królewskiej. Nie sposób choćby wspomnieć wszystkich pań, które w różny sposób zaznaczyły swoją na nim obecność. Dlatego wybrałam dwie postaci, które odegrały na dworze Henryka VIII bodaj największą rolę, mianowicie Katarzynę Aragońską i Annę Boleyn. Obie żony króla i on sam to jeden z najbardziej znanych trójkątów w historii Europy, jeśli nie świata. Historia ta jest powszechnie znana, przypomnę ją zatem jedynie pobieżnie. Rozczarowany brakiem męskiego potomka król Henryk VIII nawiązuje romans z damą dworu swej żony Katarzyny Aragońskiej, Anną Boleyn. Związek trwa przez lata nieskonsumowany, ponieważ Anna nie zamierza pozostać jedynie kochanką króla, chce zostać jego żoną i królową. Wobec braku zgody papieża na unieważnienie pierwszego małżeństwa (Katarzyna jest ciotką cesarza Karola, a Rzym nie zamierza mu się narażać), król Anglii ogłasza się głową kościoła w Anglii i ustanawia tym samym nowym porządek. W 1533 roku poślubia Annę Boleyn, jednak zaledwie trzy lata później skazuje Annę na śmierć na szafocie. Formalnie przyczyną egzekucji było oskarżenie królowej o wielokrotne cudzołóstwo, m.in. z własnym bratem, oraz o uprawianie czarów. Nieoficjalnie wiadomo, że w tym czasie król miał już nową kandydatkę na żonę, Jane Seymour, a niemożność urodzenia przez Annę syna przypieczętowała jej los.

Jeśli chodzi o dane historyczne na temat obu żon Henryka VIII, są one dość obszerne i bogate. Prawdopodobnie dzięki temu ich serialowy wizerunek jest nie tylko realistyczny, ale dodatkowo znajduje potwierdzenie w tekstach historycznych. W rezultacie można w serialu zobaczyć dwie krańcowo różne postawy kobiece, które prócz tego wiele mówią o samym królu Henryku Tudorze. Katarzyna Aragońska, jego pierwsza, wieloletnia żona to typ urodzonej królowej¹⁰: wyważonej, powściągliwej, dystygowanej, świadomej swej pozycji, ale i oczekiwań, jakie wobec niej się stawia. Niemożność zapewnienia królowi

¹⁰ „W momencie ślubu nie miała jeszcze dwudziestu czterech lat; zachowała nadal urodę, która niegdyś oczarowała jej teścia (...). Katarzyna, chociaż drobna, była raczej przyjemnie pulchna niż otyła (choroba i ubóstwo nie pozwoliły jej przybrać na wadze). Jej głównymi atutami były włosy i cera, nader ważne według ówczesnych norm piękności: miła kasztanowe, nieco ciemniejsze niż Henryk włosy, wyjątkowo gęste i bardzo

męskiego potomka to dla niej podwójna tragedia: jako władczyni, która nie może zagwarantować krajowi następcy tronu i jako kobiety, która traci kolejne dzieci albo przez poronienia, albo tuż po porodzie. Początkowo zgodne i dobrane małżeństwo osłabiają kolejne faworyty króla¹¹, na co jednak Katarzyna w pokorze patrzy przez palce. Kochanki męża wywodzą się także z jej własnej świty (Elżbieta Blount, Maria Boleyn, a później Anna), jednak zawsze traktuje je taktownie, bo tego oczekuje od niej mąż¹². Podczas procesu, który ma podważyć legalność jej małżeństwa z Henrykiem (oczywiste jest, że nikt nie sprzeciwi się wyrokowi oczekiwanemu przez króla), zachowuje spokój, odmawia udziału w przesłuchaniu, cały czas podkreśla swoją miłość i przywiązanie do męża. Do końca swego życia¹³ nie uznała swego małżeństwa z Henrykiem za nieważne i uważała siebie za pełnoprawną królową (choć formalnie tytułowano ją mianem Księżnej Wdowy, po pierwszym mężu Arturze).

Anna Boleyn, która początkowo wydawała się być kolejnym chwilowym kaprysem Henryka VIII, jest jej całkowitym przeciwieństwem. Od początku jej obecności na dworze (po powrocie z Francji) jest to widoczne¹⁴, a z czasem

długie, bo spływały jej po plecach poniżej talii; różowo-biały koloryt wciąż budził ogólny zachwyty” (Fraser 1994: 71).

¹¹ Historycy, zwłaszcza obecnie, coraz częściej skłaniają się do tezy, iż opowieści o burzliwym życiu erotycznym Henryka VIII i jego wybujałym temperamencie są mocno przesadzone, mowa jest nawet o jego problemach z potencją. Standardowo wymienia się kilka kochanek (oprócz wspomnianych w tekście m.in. Anne Stafford, Elizabeth Bryan, Jane Popincourt), co nie zmienia faktu, że miał kochanki m.in. w czasie trwania kolejnych małżeństw i ciąży swoich żon, bo „zgodnie z typowymi dla tamtych czasów standardami, od mężczyzny nie oczekiwano, że powstrzyma się od współżycia podczas miesięcy ciąży i odosobnienia swojej żony” (Licence 2015: 135–136).

¹² „W miarę jak Henryk VIII gromadził wokół siebie świtę pełnych życia i skorych do zabawy dworzan, Katarzyna przybrała rolę kogoś więcej niż kochanki i partnerki. Stała się swoistym typem pobłażliwej matki, w której oczach Henryk zawsze mógł znaleźć potwierdzenie wszystkiego, w co o sobie samym Henryk chciał wierzyć, oraz życzliwą akceptację dla każdego swojego aktu samopobłażania” (Meyer 2012: 26).

¹³ Katarzyna umiera w roku 1536, prawdopodobnie na raka, w odosobnieniu, pozbawiona także prawa do towarzystwa jedynej córki Marii.

¹⁴ Ważne jest, że w owym czasie ideałem piękna była kobieta o włosach złotoblonde i błękitnych oczach, o delikatnej karnacji (podobna zatem do Elżbiety York, matki Henryka), a „na brunetki spoglądano podejrzliwie” (Fraser 1994: 145). Prawdopodobnie stąd brały się dość chłodne opinie na temat urody Anny, która zdecydowanie odbiegała od obowiązującego wzorca: „nie była wielką pięknoscią (...) była zdecydowanie

dostrzega to także sam król. Anna tak samo jak Katarzyna jest kobietą atrakcyjną, ale dużo od niej młodszą, równie obytą, wykształconą, a także znającą się na sztuce uwodzenia. Jest przy tym świadoma celu, jaki chce osiągnąć – czyli korony Anglii. Anna nie była zainteresowana statusem kochanki, dlatego przez lata pozwalała się królowi adorować, ale mu nie uległa. Równocześnie była dla niego partnerką do rozmowy, to ona zainteresowała Henryka tezami Lutra i rodzącym się w Europie protestantyzmem. Wiele przemawia też za tym, że to ona stworzyła tyrana, przekonanego o swej nieograniczonej potędze i doprowadziła do własnej zguby. Podobnie jak Katarzyna (która stała za mężem, nie wtrącając się wprost do spraw politycznych) wspierała dążenia Henryka, zachęcała go do wdrażania zmian, ale też utwierdzała go w przekonaniu, że jako namaszczony monarcha ma do wszystkiego prawo. Jednak wszystko to, co początkowo Henryk cenił, czyli temperament Anny¹⁵, jej żywiołowość, namiętność, stało się przyczyną jej upadku. Ona sama zyskała ogromne wpływy, osiągnęła swój cel i została królową, nie wahając się przed niczym, ale bardzo szybko straciła wszystko na rzecz kolejnej kobiety. Warto podkreślić, że zdecydowały o tym nie tylko jej ambicje, chęć współrządzenia Anglią i pycha. Znaczenie miał też fakt, że mimo wszystko Anna Boleyn wyszła za Henryka z miłości. Przez to nie umiała w pokorze akceptować zalotów króla do innych kobiet, za to podobnie jak Katarzyna nie mogła urodzić następcy tronu.

Porównanie obu bohaterek daje pewne wyobrażenie o pozycji i roli kobiety na szesnastowiecznym angielskim dworze. Przede wszystkim dwór królewski oznacza dla niej nieograniczone możliwości awansu, jeśli będzie postępować mądrze, z wyczuciem i sprytem. Atrakcyjność ma znaczenie, ale trzeba z niej korzystać inteligentnie. Dowodzi tego przykład Anny Boleyn, która wbrew stworzonemu na potrzeby filmu wizerunkowi, piękna wcale nie była:

Była kobietą nadzwyczajną i wyróżniała się nawet w epoce, która obfitowała we wspaniałe postacie kobiece. Niewiele bowiem było niewiast jej pokroju,

brunetką (...) trzeba by ogromnej ilości szafranu i siarki, by wybielić oliwkową cerę Anny Boleyn (...) miała kilka pieprzyków, ale wcale jej nie szpeciły, wręcz przeciwnie działały jak znaki piękności. Jej włosy, gęste i połyskliwe, były kruczoczarne (...) i oczy tak ciemne, że niemal czarne (...) pełne iskier i wyraziste” (Fraser 1994: 146–147).

¹⁵ „Była bardzo rozgarnięta (...) określenie to mówi nie tylko o jej inteligencji, ale też o dowcipie i śmiałości. Anna Boleyn była dobrym kompanem. Jak często ludzie żywotni, okazywała czasem niecierpliwość; bywała popędliwa i miała ostry język. Były to cechy, nad którymi u kobiety tyleż ubolewano, ile ceniono umiejętność śpiewu i tańca” (Fraser 1994: 147).

które swą drogę do tronu zaczynały w miejscu takim jak ona. (...) Nam wydaje się być pełna sprzeczności – religijna, a przy tym agresywna, wyrachowana, lecz uczuciowa, z dworskim sznytem i mocnym zacięciem politycznym. (...) Lecz i tak z tego, co poprzez stulecia zdołało dotrzeć do człowieka z początku XXI wieku, wyłania się obraz osoby zdumiewająco pociągającej. Jest to obraz kobiety niezależnej, która na własnych warunkach wkroczyła w świat mężczyzn, która wykorzystała swoje wykształcenie, swój styl i prezencję do przezwyciężenia słabości własnej płci. Choć urodę miała przeciętną, szturmem zdobyła zarówno dwór, jak i króla. Być może, jak podsumował ją Tomasz Cromwell, jej prawdziwymi cechami były: inteligencja, siła ducha i odwaga (Ives 2012: 412–413).

Wszystko zależało zatem od celu, jaki chciało się osiągnąć – czy miała to być chwilowa przyjemność, czy odrobina luksusu, czy zapewniony na lata dobrobyt i wysoki status społeczny. Oczywiście jest, że kobieta najwięcej zyskiwała dzięki łasce króla, bo „romans z samym królem stanowił zaszczyt i finansową korzyść, co przewyższało wszelkie negatywne konsekwencje płynące ze społecznego odrzucenia” (Licence 2015: 136). Kochanka króla w późniejszym czasie mogła wyjść bardzo korzystnie za mąż, a zdarzało się, że mąż akceptował fakt, iż jego prawowita żona była królewską nałożnicą, skoro zyskiwał dzięki temu profity. Mogły one być tym większe, jeśli z takiego związku rodziły się królowi dzieci, gdyż „powicie dziecka monarchy mogło oznaczać awans kobiety i jej rodziny” (Licence 2015: 136). Wiele zależało także od zdolności nawiązywania przez kobietę kontaktów na dworze, wykorzystywania już posiadanych koneksji i umiejętności promowania własnego rodu. Stąd też błyskotliwość, talenty towarzyskie, temperament i skłonność do zabawy były cechami mile widzianymi u dam. Umiar i powściągliwość były konieczne jedynie w przypadku królowych, które musiały dbać o swoją reputację.

Pozycja społeczna kobiety zależała przy tym, tak jak w wiekach ubiegłych, w dużej mierze od jej płodności. Ta zdolność mogła jej zapewnić względy i szacunek męża, a także jego rodziny. Co ważne, zadaniem kobiety było przede wszystkim rodzenie zdrowych dzieci, aby przedłużyć linię rodu i zabezpieczyć jego przetrwanie, natomiast opieka nad nimi i ich wychowanie zwykle było powierzane osobom trzecim. Niemowlę zwyczajowo przekazywano pod opiekę mamki (karmienie piersią przez matkę uważano za nieodpowiednie), a później opiekunek, guwernantek i służby.

Arystokratki zwykle nie karmiły dzieci piersią, ale odsyłały swoje pociechy mamkom, a same szybko odzyskiwały płodność. Dzieci szlachty, wyższej

arystokracji i królów szybko otrzymywały własny dwór z mamką, zazwyczaj o zdrowej i miłej aparycji, która niedawno urodziła własne dziecko tej samej płci. Uważano, że niemowlę przejmuje cechy swej opiekunki wraz z jej mlekiem, dlatego przykładano wielką wagę do jej charakteru i pochodzenia (Licence 2015: 175).

W przypadku królowych było to dodatkowo częścią ściśle przestrzeganego protokołu, po narodzinach dziecka „kontakt¹⁶ (...) miał być jedynie sporadyczny – królowe nie karmiły piersią ani nie spełniały pozostałych obowiązków wynikających z macierzyństwa” (Licence 2015: 48). Matka była zatem raczej postacią poboczną w procesie wychowawczym, nadzorującą go jedynie w taki sposób, aby pan domu i ojciec był zadowolony z postępów. Najbardziej kobieta korzystała z posiadania licznego potomstwa zwykle już po wkroczeniu przez nie w wiek dorosły, miała bowiem prawo do opieki z jego strony, bezwzględnego szacunku i posłuszeństwa¹⁷.

Obraz kobiety, jaki wyłania się z przywołanych seriali kostiumowych, daje do myślenia. Z jednej strony bohaterki w nich pokazane to postacie nietuzinkowe, niezwykle, silne i odważne. Z drugiej jednak to w gruncie rzeczy kobiety nieszczęśliwe, których życie to ciągła walka, często przegrana. W konfrontacji z faktami historycznymi można zauważyć, że scenarzyści starali się oddać ich wizerunek jeśli nawet nie do końca prawdziwie, to przynajmniej wiarygodnie. Wiadomo, że dla potrzeb rynku zaangażowano do ról kobiecych aktorki co najmniej atrakcyjne fizycznie. Starano się też, aby w przypadku postaci dość dobrze sportretowanych w literaturze zachować minimum podobieństwa do pierwowzoru. Stąd też kobiety wikingów są jasnowłose, ewentualnie są szatynkami, filmowe królowe Katarzyna Aragońska¹⁸ i Anna Boleyn to dwie piękne

¹⁶ Choć w tym cytowanym fragmencie mowa o królowej Elżbiecie York, matce Henryka VIII Tudora, nie była to sytuacja wyjątkowa. Niektóre źródła podają, że Anna Boleyn wbrew protokołowi chciała początkowo sama karmić córkę, ale ostatecznie uległa presji otoczenia właśnie ze względu na wspomnianą tradycję.

¹⁷ Bardzo mocno korzystała z tego faktu matka króla Henryka VII, Małgorzata Beaufort, która po osadzeniu go na tronie przejęła w istocie władzę i sprawowała ją wspólnie z synem. Nawet po koronacji Elżbiety York, żony króla, ze swej wszechwładzy nie zrezygnowała, w czym zresztą wspierał ją sam Henryk.

¹⁸ Należy zauważyć, że tutaj scenarzyści postawili na stereotypowy wizerunek pięknej Hiszpanki – prawdziwa Katarzyna Aragońska nie była tak zdecydowaną brunetką, jak pokazano w serialu. Reprezentowany przez nią typ urody zapewnił jej jednak aprobatę i sympatię otoczenia po przybyciu na dwór angielski (por. Fraser 1994: 145).

brunetki, a Elżbieta Woodville wyraźnie kontrastuje urodą z dość przeciętnymi pod tym względem odtwórczyniami ról Małgorzaty Beaufort i Anny Neville.

Jednak znacznie istotniejsze jest, że wszystkie wspomniane bohaterki realizują w sporej części schemat, o jakim mówią historycy. Role społeczne kobiet są tutaj jasno określone, podobnie jak normy społeczno-kulturowe, które ich dotyczą. Inną kwestią są cechy jednostkowe, właściwe danej postaci, choć również tu scenarzyści i odtwórczynie ról nie poszli na skróty. Można dyskutować, czy o dość wiernym odzwierciedleniu kobiet w danej epoce zadecydowała rzetelność scenariusza, czy raczej wyczucie jego twórców i chęć zaspokojenia oczekiwań widza, spodziewającego się bohaterek krwistych, żywych, barwnych i zdecydowanych. Mówi się przecież niekiedy, że bez przynajmniej jednej kobiecej roli w fabule nie ma właściwej energii, że bez niej czegoś mu brak. W przypadku wspomnianych seriali takich postaci jest wiele. Czy są one jednak prawdziwe? Wydaje się, że w zaprezentowanych przypadkach tak się stało. Czy można je było pokazać jeszcze wierniej, jeszcze bliżej faktów? To pytanie niech pozostanie otwarte dla każdego widza, niezależnie od jego znajomości historii.

Bibliografia:

Fraser Antonia, 1994, *Sześć żon Henryka VIII*, tłum. Irena Szymańska, Agnieszka Nowakowska, Pruszków.

Ives Eric, 2012, *Życie i śmierć Anny Boleyn*, tłum. Edyta Stępkowska, Kraków.

Licence Amy, 2015, *W łóżu z Tudorami. Intymne życie dynastii*, tłum. Magdalena Loska, Kraków.

Meyer Gerald J., 2012, *Tudorowie. Prawdziwa historia niesławnej dynastii*, tłum. Edyta Stępkowska, Kraków.

Roesdahl Else, 1996, *Historia wikingów*, tłum. Franciszek Jaszunski, Gdańsk.

Sypek Robert, Turowska-Rawicz Magdalena, 2007, *Mitologie świata. Ludy skandy-nawskie*, Warszawa.

Weir Alison, 2013, *Lancasterowie i Yorkowie. Wojna Dwóch Róż*, tłum. Krzysztof Królik, Kraków.

Michał Sadowski

Uniwersytet Łódzki

Zmiany społeczno-kulturowe w *Downton Abbey*

Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest wielokrotnie nagradzanemu angielskiemu serialowi *Downton Abbey*. Analizie zostały poddane zmiany społeczne, kulturowe, obyczajowe i historyczne, jakie zachodziły w czasie od I wojny światowej do połowy lat 20. XX wieku, w tytułowym dworze, gdzie toczy się akcja dzieła. Ukazana została w nim mozaika postaci od arystokracji po służbę, która żyje w posiadłości – ich rozterki, życie codzienne, opierające się na etykiecie, zarządzaniu majątkiem i konfrontacji z zawirowaniami historycznymi. Bohaterowie pokazują również, w jaki sposób odbierają nowe zmiany, nowe poglądy i zachowania, a nawet testują nowe wynalazki.

Słowa kluczowe:

serial, arystokracja, I wojna światowa, *Downton Abbey*, Anglia, Julian Fellowes

Downton Abbey to brytyjski serial¹, dramat kostiumowy, nadawany od 2010 (w Polsce i w USA od 2011²) do 2015 roku przez ITV (*Independent Television*)³. Składa się z 6 sezonów, zawiera łącznie 52 odcinki. Dzieło zostało bardzo dobrze przyjęte przez krytyków, o czym świadczy wpisanie tej serii do Księgi Rekordów Guinnessa w 2011 roku, w związku z rekordową „najlepszą oceną krytyki za rok 2011”⁴. Serial był emitowany w ponad dwustu

¹ Klasyfikowany również jako miniserial.

² W Polsce pierwsza emisja rozpoczęła się 16 kwietnia 2011 roku na kanale TVN Style, od 4 marca 2013 do dziś można ten serial oglądać w TVP1. <http://prasa.tvn.pl/informacje-prasowe/downton-abbey-jeden-z-najpopularniejszych-brytyjskich-seriali-na-antenie-tvn-style,61160.html> [dostęp: 26.07.2016], <http://downtonabbey.pl/rewelacyjna-wiadomosc-wszystkie-sezony-downton-abbey-w-tvp/> [dostęp: 26.07.2016].

³ <http://www.itv.com/downtonabbey> [dostęp: 26.07.2016].

⁴ <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8762842/Guinness-Book-of-Records-Downton-Abbey-is-most-critically-acclaimed-show-on-television.html> [dostęp: 10.07.2016].

krajach⁵. *Downton Abbey* otrzymało również wiele nagród (24) i nominacji (102)⁶. Ten sukces serial nie zawdzięcza jednej czy dwóm osobom lecz kilku producentom (koprodukcja Carnival Films i Masterpiece⁷), reżyserom i scenarzystom, choć za głównego twórcę uznaje się brytyjskiego scenarzystę i reżysera filmowego Juliana Fellowesa⁸ – otrzymał on w 2011 roku nagrodę Emmy za najlepszy scenariusz do tej właśnie produkcji⁹.

Akcja serialu toczy się w Yorkshire, w fikcyjnym majątku ziemskim (zamku) Downton Abbey¹⁰ od roku 1912 do roku 1925. Twórcy dbają o wierność historyczną i obyczajową, dlatego przy tworzeniu serialu pomagali im konsultant historyczny¹¹. Posiadłość należy do lorda Granthama, Roberta Crawleya (Hugh

⁵ http://www.nytimes.com/2013/01/06/arts/television/downton-abbey-reaches-around-the-world.html?_r=1 [dostęp: 10.07.2016].

⁶ Serial zdobył między innymi: trzy Złote Globy – w tym za „Najlepszy miniserial lub film telewizyjny”, nagrodę BAFTA, jedenaście statuetek Emmy, Satelitę, cztery nagrody od Amerykańskiej Gildii Aktorów Filmowych i wiele innych. Zob. <http://www.filmweb.pl/serial/Downton+Abbey-2010-595770/awards> [dostęp: 10.07.2016].

⁷ <http://web.archive.org/web/20130413112333/http://www.emmys.com/shows/downton-abbey-masterpiece> [dostęp: 22.07.2016].

⁸ Jest on także zdobywcą Oscara w 2002 roku za „Najlepszy scenariusz oryginalny” do filmu *Gosford Park* (2001). <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002> [dostęp: 30.07.2016].

⁹ <http://www.imdb.com/name/nm0271501/> [dostęp: 30.07.2016], <http://web.archive.org/web/20130413112333/http://www.emmys.com/shows/downton-abbey-masterpiece> [dostęp: 30.07.2016].

¹⁰ Większość zdjęć kręcona była w Zamku Highclere, który leży 120 km od Londynu, w West Berkshire. Od XVII wieku Highclere Castle jest własnością rodziny Carnarvon. Przedtem przez 800 lat pozostawał we władaniu biskupa Winchesteru. Jak głosi legenda, zamek jest miejscem ukrycia egipskiego skarbu, nad którym ciąży klątwa – osoba, która odnajdzie skarb znajdzie się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Zob. <http://www.travelandleisure.com/articles/downton-abbey-secrets-highclere-castle> [dostęp: 10.07.2016]; <http://perspektywy4.pl/index.php/2015/01/18/downton-abbey-serial-wciagajacy-jak-angielskie-bagna/> [dostęp: 10.07.2016].

¹¹ Historycy znaleźli w serialu kilka nieścisłości w kwestiach związanych z życiem i obyczajowością ludzi w ówczesnej Anglii, jednak to temat na osobny artykuł. Zob. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/downton-abbey/8868732/Downton-Abbey-historical-inaccuracies-and-mistakes-plaguing-ITV-show.html> [dostęp: 10.07.2016].

Bonneville¹²) i jego żony Cory (Elizabeth McGovern), pochodzącej ze Stanów Zjednoczonych. Dzięki jej posagowi Robertowi udaje się uratować podupadającą dawniej posiadłość. Tu warto zaznaczyć, że brytyjski system klasowy, w przeciwieństwie na przykład do amerykańskiego, oparty był nie na bogactwie finansowym, ale na majątku ziemskim. Same pieniądze nie są bezwzględny wyznacznikiem statusu społecznego (Rosiak 2001: 32), dlatego w serialu tak ważną rolę odgrywa posiadłość i pobliskie ziemie. W majątku mieszkają również trzy córki Roberta i Cory: najstarsza lady Mary (Michelle Dockery), lady Edith (Laura Carmichael) oraz lady Sybil (Jessica Brown Findlay).

Cały zamek oraz życie rodziny jest wspierane przez służbę (*domestic worker*¹³), która jest pełnoprawnym bohaterką całego cyklu. Naczelną postacią zhierarchizowanej grupy pracowników jest Charles Carson (Jim Carter) – szef personelu i kamerdyner (*butler*), silnie konserwatywny i surowy w kwestiach etykiety i moralności, późniejszy mąż ochmistrzyni Elsie Hughes (Phyllis Logan), która zarządza żeńską służbą (*housekeeper*), ponadto dba o ogólny porządek w posiadłości.

Każdy z mieszkańców Downton ma swojego „opiekuna”, który pomaga w codziennych czynnościach, czyli zakładaniu, zmienianiu i naprawie ubrania, dobieraniu do niego dodatków, przynoszeniu śniadania do pokoju, przygotowywaniu kąpeli czy towarzyszeniu podczas podróży. Te obowiązki wykonują: pokojowy lorda (*valet*) – John Bates (Brendan Coyle), jego żona Anna Smith (Joanne Froggatt) – pokojowa lady Mary (*lady's maid*), a także pokojowa lady Grantham – Sarah O'Brien (Siobhan Finneran). Na salonach usługuje lokaj (*footman*) Thomas Barrow (Rob James-Collier). W kuchni urzęduje pani Patmore (Lesley Nicol), jest ona kucharką (*cook*) w majątku, pomaga jej Daisy (Sophie McShera), będąca podkuchenną (*assistant cook*). W zamku pracują również inni lokaje, kamerdynerzy i pokojówki (*housemaids*).

Nie są to bohaterowie serii. Zmiany w służbie są stosunkowo częste i widoczne w każdym sezonie. Niektóre postaci są tylko epizodyczne. Przeważnie część osób traci pracę przez swoje nieczne zamiary i złe zachowanie (na przykład O'Brien). Inni zmieniają swoje kwalifikacje, by zdobyć lepszą pracę. Zmiana pracy na inną staje się koniecznością (o czym przekonuje się Thomas), także w wyniku stopniowego ubożenia arystokracji (lata 20. XX wieku) i problemów z utrzymaniem sporego zaplecza pracowników.

¹² Wszystkie nazwiska aktorów i aktorek na podstawie <http://www.filmweb.pl/serial/Downton+Abbey-2010-595770/cast/actors> [dostęp: 31.07.2016].

¹³ Wszystkie oryginalne nazwy stanowisk służby domowej podaję na podstawie http://www.avictorian.com/servants_index.html [dostęp: 31.07.2016].

Nieopodal zamku mieszka owdowiała matka lorda Granthama, hrabina Grantham Violet Crawley (Maggie Smith) – przedstawicielka starej arystokracji, niezwykle dumna ze swojego urodzenia, wyniosła, elegancka i dostojna starsza pani. Wiecznie stwarzająca pozory, tocząca „wojnę” z kuzynką Isobel (Penelope Wilton). Mimo podobnego wieku, stoją po przeciwnych stronach barykady, co przedstawione jest najlepiej w kwestiach związanych z zarządzaniem szpitalem w Downton. Violet niechętnie godzi się na zmiany i postęp w sposobach leczenia. Taki konserwatyzm nie jest dobry dla pacjentów, co zauważają Isobel oraz Cora, które w zdecydowany sposób sprzeciwiają się Violet.

Niechęć starszej części bohaterów wobec zmian widoczna jest w ich podejściu do rozwoju techniki i wynalazków, które z kolei wywołują zmiany społeczno-kulturowe. Na przestrzeni sześciu sezonów możemy zaobserwować rozwój motoryzacji, nowych sposobów transportu (samoloty), muzyki (gramofon, radio, jazz), serwowania drinków czy kontaktowania się z ludźmi. To właśnie telefon, który dociera do Downton, budzi negatywne emocje szczególnie u Carsona czy hrabiny Violet (przedstawicieli starego pokolenia). Ogólnie do rodziny Crawleyów wynalazki docierają dość późno; telefon, który wynaleziony został już w 1876 przez (niemal rodzimego) szkockiego naukowca Alexandra Bella (Philbin 2004: 16–18), w serialowej posiadłości pojawia się dopiero w trakcie wojny. Podobnie późno bohaterowie nabywają radio (w okolicach lat 20. XX wieku), które ujrzało światło dzienne już w 1896 roku (Philbin 2004: 22–23). Pozostałe wynalazki, które docierają do Downton to: mikser kuchenny, lokówka czy suszarka, którą kupuje Anna dla Mary na prezent ślubny w ostatnim odcinku serialu. Rozwija się medycyna, o czym świadczą na przykład nowatorskie operacje i zabiegi niwelowania wady wzroku u niedowidzącej już kucharki pani Patmore czy leczenie bezpłodności u Anny.

W serialu jest mowa nawet o sposobach antykoncepcji. Twórcy są na tyle dokładni, że przywołują autentyczną publikację z tamtych czasów, *Married Love or Love in Marriage* doktor Marie Charlotte Carmichael Stopes. To pierwsza książka na temat popędu seksualnego u kobiet, nakłaniająca do równego traktowania partnerów w małżeństwie w kontekście zadowolenia erotycznego. Z uwagi na etykietę, wzgardzono publikacją w Anglii i wydano ją po raz pierwszy w Nowym Jorku¹⁴. Książka Stopes była poczytna i wzbudzała zainteresowanie, gdyż kobiety w serialu (i nie tylko) nie czytywały jeszcze do lat 20. XX wieku magazynów dla pań o ich problemach i potrzebach, bo takiej prasy wówczas po prostu nie było. Wszelkie wzorce, wskazówki o tym jak mają wyglądać

¹⁴ Zob. Stopes Marie, *Married Love or Love in Marriage*, Nowy Jork, 1918.

i żyć dawały im matki i babki (Gromkowska-Melosik 2012: 19). Dopiero Edith staje się prekursorką i redaktorką magazynu dla dam.

W sześciu sezonach zawarty został okres historii Wielkiej Brytanii (od schyłku epoki edwardiańskiej¹⁵ do końca I połowy lat 20. XX wieku), który obejmował kilka wydarzeń, mających wpływ na życie bohaterów w trakcie panowania króla Jerzego V (1910–1936) (Trevelyan 1967: 885).

Seria rozpoczyna się od katastrofy parowca RMS Titanic (zderzył się on 14 kwietnia 1912 roku na północnym Atlantyku z górą lodową; zob. Hutchings, de Kerbrech 2011: 7), w której zginął Patrick – niedoszły zięć państwa Crawleyów i dziedzic majątku. Pierwsza część serialu kończy się w lipcu 1914 roku wiadomością o wybuchu I wojny światowej (Trevelyan 1967: 847).

Sezon drugi obejmuje czas trwania I wojny światowej (1914–1918), od bitwy nad Sommą (1916) między świeżo powołaną armią brytyjską a niemiecką (Trevelyan 1967: 854). W wyniku wojny część bohaterów – w tym dziedzic Downton Abbey, przyszły narzeczony i mąż lady Mary, Matthew (Dan Stevens) – jest zmuszona udać się na front. Posiadłość zamienia się w szpital oficerski. Poza tym panuje pandemia grypy w latach 1918–1919 zwana „hiszpanką”¹⁶, która pochłonęła w serialu kilka ofiar śmiertelnych – najważniejszą z nich, pierwotną narzeczoną Matthew, Lavinie Swire (Zoe Boyle). Wspomniany jest też tak zwany „skandal Marconiego”, opisujący problem, w wyniku którego rozwinęła się korupcja w brytyjskiej polityce¹⁷.

Sezon trzeci rozpoczyna okres międzywojenny i utworzenie Wolnego Państwa Irlandzkiego. We wcześniejszych epizodach przyszły zięć, mąż lady Sybil, Tom Branson (Allen Leech) jest z pochodzenia Irlandczykiem, socjalistą, czytającym Marksa, odmawiającym walki po brytyjskiej stronie. Jego poglądy przyczyniają się do powstania konfliktu z lordem Granthamem, który jako nacjonalista krytykuje wojnę partyzancką w Irlandii przeciwko wojskom brytyjskim w latach 1919–1921, która doprowadziła do uznania niepodległości Irlandii 6 grudnia 1922 roku przez rząd brytyjski (podpisano wówczas tak zwany „Traktat” – zob. Grzybowski 1998: 279–280). Robert nigdy się z tym nie pogodził.

¹⁵ Epoka edwardiańska często bywa przedłużana od roku 1910 (śmierć Edwarda), do wybuchu pierwszej wojny światowej w 1914 roku, a nawet do 1918 roku (Kowalczyk 2001: 234).

¹⁶ <http://express.bydgoski.pl/231654,Co-za-wredna-cholera-z-tej-grypy.html> [dostęp: 30.07.2016].

¹⁷ <http://www.counter-currents.com/2016/03/the-marconi-scandal/> [dostęp: 10.07.2016].

Sezon czwarty wspomina kolejny skandal korupcyjny, tak zwany „Teapot Dome Scandal” (nazwa pochodzi od skały mającej kształt imbryka), związany z wykupem rezerw ropy naftowej w Stanach Zjednoczonych (1921–1922)¹⁸.

Sezon piąty przywołuje wybory powszechne z 1923 roku; w ich wyniku Partia Konserwatywna doszła do władzy na czele ze Stanleyem Baldwinem (Zins 2001: 363). W tym samym roku w serialu wspomniany jest nieudany pucz monachijski, w związku z którym Adolf Hitler trafia do więzienia na pięć lat (Judge 1998: 226).

Sezon szósty obrazuje początki formowania się klasy robotniczej i średniej, co powoduje stopniowy upadek brytyjskiej arystokracji (Rosiak 2001: 28) – w tym zmiany w zarządzaniu majątkiem w *Downton Abbey*.

Pokazane w dziele wydarzenia historyczne sprawiają, że serial staje się autentyczny i pomaga zrozumieć zachowania i wybory bohaterów. Historia pozwala na poznanie mechanizmów zmian społecznych w Wielkiej Brytanii, w tym także zachodzących w tytułowym majątku.

W szóstym sezonie zaczynają być widoczne duże zmiany w zarządzaniu majątkiem w *Downton Abbey*. Na niekorzyść arystokracji klasa średnia rośnie w siłę. Państwo Crawley są zmuszeni do ograniczenia liczby pracowników oraz zmniejszania wydatków, ponieważ wisi na nich groźba bankructwa, dlatego Mary wraz z Tomem decydują się na sprzedaż dużych majątków ziemskich. Konieczność redukcji personelu sprawia, że niektóre osoby muszą szukać pracy, a część pracowników próbuje się przekwalifikować i zmienić stanowisko. Dla Barrowa jest to cios; nie potrafi znaleźć nowego stanowiska. Z uwagi na gorsze czasy zajmuje nową posadę – musi wcielić się w kilka ról i przejąć liczne obowiązki (w *Downton* jego zadania wykonuje kilka osób). Lepiej na tej zmianie wychodzi Daisy, która postanawia zdać egzaminy w szkole, by zdobyć lepsze wykształcenie, a także Joseph Molesley (Kevin Doyle), który z lokaja staje się nauczycielem – jego potencjał dostrzega dyrektor lokalnej szkoły, widząc dużą wiedzę (zdał wyjątkowo dobrze egzaminy na nauczyciela), zaangażowanie, a także talent pedagogiczny, ujawniający się podczas przygotowywania Daisy do sprawdzianów.

Zmiany społeczno-kulturowe dotyczą również mody – najlepiej te różnice na przestrzeni lat w serialu widać u kobiet. Moda u mężczyzn zmieniała się niemal niezauważalnie. W Europie przybierała formę funkcjonalną o skonwencjonalizowanym, oszczędnym wyrazie, zunifikowaną, znaną często do dziś: marynarka, kamizelka, krawat, kapelusz, klasyczne spodnie, lakierki na co dzień, podczas wieczorowych wyjść – frak (Lehnert 2001: 9, 12).

¹⁸ <https://www.britannica.com/event/Teapot-Dome-Scandal> [dostęp: 10.07.2016].

W latach 20. nadal panują zasady przejęte z epoki wiktoriańskiej: ciało i umysłowość kobiety są dyscyplinowane i ograniczane przez obowiązującą modę oraz etykietę dotyczącą właściwej ekspresji obowiązujących ideałów kobiecości. Odnosiło się to zarówno do wyglądu kobiety, jak i jej tożsamości za sprawą ról społecznych, które odgrywała w życiu codziennym (Gromkowska-Melosik 2012: 18). Te różnice przed- i powojenne najlepiej widać w ubiorze i uczesaniu kobiet. Najlepszym przykładem jest tu Mary – często widać ją w różnych kreacjach. Lata 20. XX wieku przyniosły rewolucję w doborze ubioru. Spowodowane to było zakończeniem I wojny światowej oraz ruchami emancypacyjnymi kobiet. Odzież przestała być krępująca dla ciała i nie zakrywała tak wiele, jak to miało miejsce wcześniej. Modne stały się krótkie fryzury chowane pod ciasnym kapeluszem, co praktykuje Mary; gdy wyrusza na polowanie czy przechadza się po sąsiednich majątkach ziemskich. Nowa moda przyniosła nową świadomość wśród kobiet, które zaglądały do kin, sklepów czy kawiarni. Płeć piękna zaczęła porzucać ciasne gorsety, długie suknie i bogato zdobione kapelusze na rzecz bardziej wygodnych ubiorów, umożliwiających im prowadzenie samochodu, uprawianie sportu czy podjęcie pracy poza domem, bowiem podczas wojny kobiety musiały radzić sobie bez mężczyzny i imać się zajęć nieprzeznaczonych dotąd dla nich¹⁹. To też sprawiło, że ich fryzury były krótkie, dzięki temu łatwiej je było pielęgnować niż włosy za ramiona. Popularne były miękkie fale, bez ozdób we włosach, równa grzywka, na głowie mały melonik (Lehnert 2001: 20–21).

Formy krojów opierały się na prostych i klarownych liniach. Projektanci skupiali się na tym by były praktyczne oraz funkcjonalne. Modę określano wówczas mianem „surowej elegancji” (Lehnert 2001: 24). Wyrazistości kobietom dodawał za to mocniejszy makijaż, który był nieodzownym dodatkiem – ciemna szminka i kreska do powiek. Sprawiało to, że wyraz twarzy najstarszej córki Crawleyów jest w serialu niezmiennie chłodny i smutny, co podkreśla jej cechy charakteru. Poza tym „śnieżna” cera²⁰ była wyznacznikiem piękna kobiecego, a także symbolizowała przynależność do określonej klasy. Było to podyktowane wieloma względami. Kobieta, która ma perłowy odcień cery, stwarza

¹⁹ W zamku zostaje zorganizowany szpital, zaś dotąd nienawykłe do pracy arystokratki muszą zakasać rękawy i zajmować się rannymi żołnierzami. Co ciekawe, ten wątek jest prawdziwy – rzeczywisty Highclere Castle został również podczas I wojny przeistoczony w szpital. Zob. <http://perspektywy4.pl/index.php/2015/01/18/downton-abbey-serial-wciagajacy-jak-angielskie-bagna/> [dostęp: 10.07.2016].

²⁰ Warto zaznaczyć, że na Zachodzie Europy po I wojnie światowej zaczęto akceptować u kobiet opaleniznę, nie zobaczymy tego jednak w serialu (Servan-Schreiber 1998: 138).

pozory często przebywającej w domu, co miało się przekładać na to, że można ją było uznać za idealną kandydatką na żonę i przyszłą matkę (Gromkowska-Melosik 2012: 20).

Mary jest idealną kobietą epoki. Jej sylwetka (wysoka, smukła, z małym biustem, małą głową i długimi nogami), choć oczarowuje w serialu niejedno męskie serce, jest przeciwieństwem dawnego wzorca, według którego damy powinny mieć krągłości, wąską talię i być obdarzone dużym biustem. Mary jest pewna siebie i świadoma swojego ciała, niezależna także w kwestii seksualnej. W kategorii zawodowej stanowi konkurencję dla mężczyzn. Jest reprezentantką kobiet, które – pod względem wizualnym i związanym z karierą – „mężnieją” (Lehnert 2001: 24).

Nowatorskie, jak na ówczesnej czasy, w postępowaniu są pozostałe przedstawicielki rodziny. Edith jest pragmatyczna, sama potrafi o siebie zadbać bez względu na brak szczęścia w miłości i mężczyzny u jej boku. Jest redaktorką pisma, zatrudnia kobiety. Sam fakt, że Edith ma własne mieszkanie w Londynie i chce w nim zamieszkać, jest nie do zaakceptowania, szczególnie przez jej babcię Violet. Etykieta nie dopuszczała wówczas, by dama mogła przebywać w domu samotnie bez towarzystwa (najlepiej przyzwoitki). Edith jest również matką samotnie wychowującą córkę, którą początkowo ukrywa przed rodziną. Poczęła ją z redaktorem i wydawcą Michaeliem Gregsonem (Charles Edwards) – swoim niedoszłym mężem. Ma on problem, ponieważ jest w związku małżeńskim z nieuleczalnie chorą psychicznie żoną – zgodnie z ówczesnym brytyjskim prawem nie jest w stanie dostać rozwodu. Gregson jedzie do Niemiec w celu zdobycia obywatelstwa, które umożliwiłoby mu rozstanie się z małżonką. Niespodziewanie zostaje zabity przez hitlerowców (SA, Oddziały Szturmowe NSDAP) w czasie zamieszek w Monachium z 8 na 9 listopada 1923 roku (Judge 1998: 226). Po zajściu w ciążę, Edith otrzymuje pomoc od ciotki, lady Rosamund (Samantha Bond) i w tajemnicy rodzi dziecko w Szwajcarii. Strach przed odrzuceniem sprawia, że oddaje córkę Marigold do adopcji, zostawiając ją pod opieką małżonków Drewe, dzierżawców ziemi w jej rodzinnych stronach. Z czasem prawda wychodzi na jaw. Crawleyowie w końcu dowiadują się o nieślubnym dziecku i je akceptują, także hrabina Violet.

Mary i Edith podejmują ryzyko i decydują się na nawiązywanie romansów z mężczyznami, wsłuchują się w swoje potrzeby. Robią to jednak w sposób subtelny, pozostając przy tym damami. Starając się o rękę panny, mężczyźni coraz rzadziej muszą zaczynać od pozyskania przychylności jej rodziców. Pomału przestaje szokować seks przedmałżeński, który dawniej zdecydowanie zamykał przed kobietą perspektywę małżeństwa.

Innym przykładem serialowej kobiety wyzwolonej jest lady Rose (Lily James), córka markizy i markiza Flintshire, kuzynka Crawleyów. Młoda, naiwna, lekkomyślna i bezpretensjonalna panna jest symbolem lat 20. Bez konwensów wdaje się w szokującą, jak na tamte czasy, znajomość z czarnoskórym piosenkarzem jazzowym Jackiem Rossem (Gary Carr), potem angażuje się w miłosną relację i związek małżeński z Atticusem Aldridge'em (Matt Barber), który pochodzi z żydowskiej rodziny, a jego rodzice są po rozwodzie.

Drażliwą kwestią dla arystokracji było popełnianie mezaliansu, który w serialu pojawia się kilkakrotnie, bowiem po śmierci Patricka lady Mary zmuszona jest poślubić kolejnego naturalnego dziedzica – Matthew, który jest adwokatem z klasy średniej. Świadomą i kontrowersyjną decyzję w kwestii małżeństwa podejmie najstarsza córka państwa Crawley w ostatnim sezonie serialu, już parę lat po śmierci Matthew, wychodząc za kierowcę wyścigów samochodowych Henry'ego Talbota (Matthew Goode). Pierwszą osobą łamiącą konwenanse wyższych sfer jest jednak lady Sybil, która wbrew wszystkim wyszła za mąż za szofera rodziny, Toma Bransona. Po jej śmierci, gdy rodzina zauważa oddanie i uczucie, jakim darzył ich córkę Tom, przyjmują go i akceptują w pełni. Staje się on dzięki temu pełnoprawnym partnerem Mary w zarządzaniu majątkiem i okolicznymi gospodarstwami (zostaje agentem nieruchomości).

Serial pozostaje „poprawny politycznie” i podejmuje kwestię mniejszości seksualnych; Thomas Barrow jest gejem, którego sytuacja nie jest łatwa, gdyż jeszcze pod koniec epoki edwardiańskiej w Wielkiej Brytanii osoby homoseksualne trafiały za swoje preferencje seksualne do więzienia na dożywocie, a na początku lat 60. XIX wieku za taką aktywność groziła nawet śmierć (mówiło o tym *Sodomy law*; zob. Silverstein, Picano 2009: 99, Boczkowski 1988: 66–67). Bohater boryka się z samotnością i częstym odrzuceniem ze strony nowo zatrudnionych pracowników służby, w których się błyskawicznie zakochuje. Naturalna potrzeba kochania sprawia, że Barrow popada często w tarapaty, ponieważ jego obiektami miłosnymi są mężczyźni heteroseksualni. Powoduje to, że lokaj udaje się nawet na terapię wstrząsową do londyńskiego doktora, by „wyleczyć” się ze swojej orientacji, co jest niemożliwe – uświadamia mu to inny lekarz z Downton, wiedzący, że jego preferencje są czymś naturalnym. Prowadzi to nawet do próby samobójczej, po której wśród służby widać zmianę w postrzeganiu Barrowa, coraz więcej osób wie o jego tajemnicy i współczuje mu samotności.

W sześciu sezonach, których akcja toczy się na przestrzeni około trzynastu lat, twórcy pokazali kawałek historii kraju, a także szeroki wachlarz przemian społeczno-kulturowych, wpływających na postrzeganie i odczuwanie przez bohaterów wielu spraw – dotyczących polityki, mody, seksu czy stosunku do

kobiet. Dbłość o szczegóły (wiernie odtworzone ubiory, język bohaterów, fakty) sprawia, że serial nie jest tylko utworem rozrywkowym, ale i edukacyjnym, bardzo autentycznym, pozbawionym również przemocy i okrucieństwa, które tak chętnie serwują współcześnie inne seriale i filmy. Twórcy sprawnie ukazują, z jednej strony złote czasy feudalizmu, z drugiej zmierzch świata brytyjskiej arystokracji. Dla widza atrakcyjne jest to, że przedstawione wydarzenia miały miejsce stosunkowo niedawno (w świetle historii około 100 lat temu to niewiele), ale tamte czasy, etykieta i zachowania ludzi już nie wrócą i dzięki temu są czymś interesującym, niecodziennym i sentymentalnym w kontekście naszego nowoczesnego świata. Do tego ujęcia kamery i zdjęcia, dekoracje i charakterystyka dają poczucie oglądania małego dzieła sztuki, które śledzi się z przejęciem i zaciekawieniem, o czym świadczą przytoczone wyżej dane na temat zdobytych nagród i oglądalności. To, co dla odbiorców jest również atrakcyjne, to kreacja bohaterów. Żaden z nich nie jest jednoznacznie dobry czy zły, każdy popełnia błędy, tak jak prawdziwi ludzie; postaci zmieniają się z upływem lat i zdobywają nowe doświadczenia. Każdy może odnaleźć siebie w upadkach i wzlotach mieszkańców *Downton Abbey*.

Bibliografia

- Błażejowski Krzysztof, 2012, *Co za wredna cholera z tej grypy...*, „Express Bydgoski”, <http://express.bydgoski.pl/231654,Co-za-wredna-cholera-z-tej-grypy.html> [dostęp: 30.07.2016].
- Boczkowski Krzysztof, 1988, *Homoseksualizm*, Warszawa.
- „*Downton Abbey*” – jeden z najpopularniejszych brytyjskich seriali na antenie TVN *Style!*, 2012, „Biuro Prasowe TVN”, <http://prasa.tvn.pl/informacje-prasowe/downton-abbey-jeden-z-najpopularniejszych-brytyjskich-seriali-na-antenie-tvn-style,61160.html> [dostęp: 26.07.2016].
- „*Downton Abbey*” – serial wciągający jak angielskie bagna, 2015, „Perspektywy4”, <http://perspektywy4.pl/index.php/2015/01/18/downton-abbey-serial-wciagajacy-jak-angielskie-bagna/> [dostęp: 10.07.2016].
- Downton Abbey (2010–2015) serial TV, obsada*, 2015, „Filmweb”, <http://www.filmweb.pl/serial/Downton+Abbey-2010-595770/cast/actors> [dostęp: 31.07.2016].
- Downton Abbey (2010–2015) serial TV, nagrody*, 2015, „Filmweb”, <http://www.filmweb.pl/serial/Downton+Abbey-2010-595770/awards> [dostęp: 10.07.2016].
- Downton Abbey (Masterpiece)*, 2013, „web.archive.org”, <http://web.archive.org/web/20130413112333/http://www.emmys.com/shows/downton-abbey-masterpiece> [dostęp: 30.07.2016].
- Downton Abbey*, 2015, „itv.com”, <http://www.itv.com/downtonabbey> [dostęp: 26.07.2016].

- Downton Abbey: historical inaccuracies and mistakes plaguing ITV show*, 2011, „The telegraph” <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/downton-abbey/8868732/Downton-Abbey-historical-inaccuracies-and-mistakes-plaguing-ITV-show.html> [dostęp: 10.07.2016].
- Duff Adeline, *Secrets of Downton Abbey's Highclere Castle*, „Travel Leisure”, <http://www.travelandleisure.com/articles/downton-abbey-secrets-highclere-castle> [dostęp: 10.07.2016].
- Egner Jeremy, 2013, *A Bit of Britain Where the Sun Still Never Sets*, The „New York Times”, http://www.nytimes.com/2013/01/06/arts/television/downton-abbey-re-ache-around-the-world.html?_r=1 [dostęp: 10.07.2016].
- Gromkowska-Melosik Agnieszka, 2012, *Ciało, moda i tożsamość kobiety epoki wiktoriańskiej – dyskursy piękna i przemocy*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja”, numer 2, Poznań, s. 17–30.
- Grzybowski Stanisław, 1998, *Historia Irlandii*, Wrocław.
- Guinness Book of Records: Downton Abbey is most critically acclaimed show on television*, 2011, „The Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8762842/Guinness-Book-of-Records-Downton-Abbey-is-most-critically-acclaimed-show-on-television.html> [dostęp: 10.07.2016].
- Hutchings David F., Kerbrech Richard, 2011, *RMS Titanic 1909–1912 (Olympic class)*, Yeovil.
- Julian Fellowes, „IMDb.com”, <http://www.imdb.com/name/nm0271501/> [dostęp: 30.07.2016].
- Kowalczyk Jerzy, 2001, *100-lecie geofizyki polskiej 1895–1995*, Kraków.
- Lehnert Gertrud, 2001, *Historia mody XX wieku*, Köln.
- Oxford Ilustrowana encyklopedia uniwersalna. Historia świata od 1800 roku do współczesności*, 1998, red. Judge Harry, Warszawa.
- Philbin Tom, 2004, *100 najważniejszych wynalazków w historii*, tłum. Janusz Błaszczak, Warszawa.
- Rewelacyjna wiadomość – wszystkie sezony Downton Abbey w TVP!!!*, 2015, „DowntonAbbey.pl”, <http://downtonabbey.pl/rewelacyjna-wiadomosc-wszystkie-sezony-downton-abbey-w-tvp/> [dostęp: 26.07.2016].
- Rosiak Dariusz, 2001, *Oblicza Wielkiej Brytanii*, Warszawa.
- Servan-Schreiber Perla, 1998, *Kobiecość. Od wolności do szczęścia*, Warszawa.
- Servant and The Servant Question*, 2016, „avictorian.com”, http://www.avictorian.com/servants_index.html [dostęp: 31.07.2016].
- Silverstein Charles, Picano Felice, 2009, *Historia ruchu wyzwolenia gejów i lesbijek*, w: *Radość seksu gejowskiego*, tłum. Dariusz Kołaczkowski, Warszawa, s. 97–104.
- Stopes Marie, 1918, *Married Love or Love in Marriage*, New York.

Zmiany społeczno-kulturowe w *Downton Abbey*

- The 74th academy awards 2002, „Oscars.org”, <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002> [dostęp: 30.07.2016].
- The Editors of Encyclopædia Britannica, 2015, *Teapot Dome Scandal*, „Encyclopædia Britannica”, <https://www.britannica.com/event/Teapot-Dome-Scandal> [dostęp: 10.07.2016].
- Trevelyan George M., 1967, *Historia Anglii*, tłum. Antoni Dębnicki, Warszawa.
- Yorkshire David, 2016, *Forgotten History: The Marconi Scandal*, „Counter-Currents Publishing”, <http://www.counter-currents.com/2016/03/the-marconi-scandal/> [dostęp: 10.07.2016].
- Zins Henryk, 2001, *Historia Anglii*, Wrocław.

Iwona Anna NDiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

O pamięci historycznej na rosyjskim ekranie (*Krąg pierwszy* Aleksandra Sołżenicyna)

„Jechałem do Sołżenicyna, aby zadać mu pytania dotyczące roli filmowej,
a w rezultacie pytałem o sens życia...”

Jewgienij Mironow

(odtwórca głównej roli w filmie *Krąg pierwszy*)

Abstrakt:

Od momentu opublikowania powieści autobiograficznej *Krąg pierwszy* (*В круге первом*) Aleksandra Sołżenicyna do jej pierwszej rosyjskiej ekranizacji minęło czterdzieści lat. Najnowszy serial Gleba Panfilowa wywołał ponowne zainteresowanie życiem i twórczością rosyjskiego noblisty i zainicjował falę dyskusji o losie pisarzy w warunkach totalitarnego państwa. *Krąg pierwszy* został przez krytyków filmowych określony mianem antyserialu. Film nie przypomina typowej komercyjnej produkcji serialowej. Zadbano o wiarygodność przekazu historycznego, odtworzenie atmosfery czasów zastoju. Dodatkowo poczucie autentyczności przedstawionej fabuły wzmacnia głos samego autora, który słychać spoza kadru.

Słowa kluczowe:

serial historyczny, Aleksander Sołżenicyn, rosyjska kinematografia

Wprowadzenie

Biografia Aleksandra Sołżenicyna (1918–2008) to gotowy materiał na scenariusz filmowy. Radziecki dysydent i emigrant doświadczył różnorodnych działań represyjnych ze strony totalitarnego państwa, od wykluczenia ze Związku Pisarzy, poprzez nagonkę w prasie, zakaz publikacji, konfiskowanie rękopisów, aż po ich skrajne formy: areszty, łagry, deportację i pozbawienie obywatelstwa. Jednak współczesna kinematografia rosyjska, która tak chętnie utrwała pamięć historyczną o Rosji Radzieckiej, przez długi czas nie interesowała się ani ciernią drogą twórczą samego Sołżenicyna, ani jego dorobkiem autobiograficznym. Droga prozy obozowej rosyjskiego noblisty na rosyjski ekran okazała się

równie trudna, jak wcześniejsza publikacja jego utworów, będących kroniką epoki komunistycznego terroru, wydanych w całości dopiero w latach 90. XX wieku¹.

***Krąg pierwszy* – historia powstania**

Aleksander Sołżenicyn stwierdził, że „wykrzyczał prawdę o porewolucyjnej historii” (Солженицын 2003). Takie utwory jak *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (Один день Ивана Денисовича) czy *Achipelag GUŁAG* (Архипелаг Гулаг) stały się kroniką epoki stalinizmu². Powieść *Krąg pierwszy* w istotny sposób dopełnia tę tragiczną kartę współczesnych dziejów Rosji. Dzięki tej książce możemy poznać prawdę o historii ZSRR przez lata skrywaną przed opinią publiczną. Przekaz o specjalnych więzieniach dla przedstawicieli rosyjskiej inteligencji jest kolejnym dokumentem, uzupełniającym akt oskarżenia wobec systemu totalitarnego panującego w Związku Radzieckim, jakim staje się w istocie cały dorobek literacki Sołżenicyna.

Utwór *Krąg pierwszy* dokumentuje realne wydarzenia i fakty z biografii pisarza. Sołżenicyn zawsze interesował się życiem społecznym i politycznym. Już w okresie działań wojennych krytycznie odnosił się do polityki Stalina, przede wszystkim zarzucając mu „wypaczenie zasad leninizmu”. W liście do swojego przyjaciela – Nikołaja Witkiewicza – pisał o konieczności założenia po zakończeniu wojny nowej organizacji w celu „powrotu do wartości lenińskich”, a stalinowskie porządki porównywał do prawa pańszczyźnianego. List wzbudził podejrzenia cenzury wojskowej i stał się głównym materiałem dowodowym w śledztwie wszczętym przeciwko Sołżenicynowi³. Przez ponad rok pisarz był więziony w cieszącej się niechlubną sławą Łubiance, gdzie wielokrotnie poddawany był wielogodzinnym przesłuchaniom.

¹ Warto zaznaczyć, iż zakaz pokazu filmów powstałych na motywach utworów Sołżenicyna nie dotyczył jedynie rzeczywistości rosyjskiej. Na przykład w 1972 roku Fińska Rada ds. Klasyfikowania Filmów zabroniła wyświetalania ekranizacji głośnego opowiadania *Jeden dzień Iwana Denisowicza*. Zakaz ten został utrzymany decyzją Sądu Najwyższego Finlandii. Po raz pierwszy film został zaprezentowany fińskiej publiczności dopiero w 1994 roku.

² Ros. Главное управление лагерей (Centralny Zarząd Obozów; także: sieć wszystkich obozów).

³ Nikołaj Witkiewicz, kapitan Armii Radzieckiej, został aresztowany na froncie 22 kwietnia 1945 roku pod Berlinem.

7 lipca 1945 roku, na mocy słynnego art. 58 kk, Sołżenicyn został zaocznie skazany na 8 lat łagrów i dożywotnie zesłanie⁴. Tekst aktu oskarżenia, którego podstawą miała być rzekoma antysowiecka agitacja, nie jest znany. Jedynie częściowo możemy o nim sądzić na podstawie świadectwa samego pisarza, decyzji Kolegium Wojskowego Sądu Najwyższego ZSRR o jego rehabilitacji, a także publikacji Kiriłła Stoljarowa i in.⁵ W pierwszym wydaniu *Archipelagu Gułag* na temat aktu oskarżenia czytamy: „Podpisałem razem z pkt. 11. Nie znałem wtedy jego wagi (...)”. Powyższe słowa miały swoją kontynuację w drugim wydaniu (Солженицын 1996. Cyt. wg: Островский 2006).

Jak podkreśla Aleksander Ostrowski, sytuację, w jakiej znajdował się Sołżenicyn latem 1945 roku, wymownie oddaje anegdota obozowa, którą pisarz przytacza w swojej powieści jako realny fakt:

W nowosybirskim więzieniu tranzytowym w 1945 roku konwój robi apel areztantów według spraw. „Taki a taki! – 58-1-a, dwadzieścia pięć lat!”. Naczelnik konwoju jest zaciekawiony: „Za co tyle dali?” – „A za nic”. – „Łzesz. Za nic – daje się dziesięć” (Sołżenicyn 2010: 212).

W ciągu kilku lat od zatrzymania Sołżenicyn-więzień wielokrotnie zmieniał miejsce odosobnienia (m.in. Szczerbakow, Zagorsk). W lipcu 1947 roku, jako absolwent Wydziału Fizyki i Matematyki Państwowego Uniwersytetu w Rostowie, został skierowany do specjalnego więzienia „Marfino” pod Moskwą, gdzie mieścił się zamknięty Instytut Naukowo-Badawczy (Копелев 1979: 178–205; Копелев 1990: 73–96).

⁴ Art. 58 stał się podstawą oskarżeń sformułowanych wobec większości więźniów politycznych. Dokładny zapis artykułu brzmi: „Za kontrrewolucyjne uznaje się wszelkie działania, skierowane na obalenie, poderwanie lub osłabienie władzy rad robotniczo-chłopskich i wybranych przez nie, na podstawie Konstytucji Związku SSR i konstytucji republik związkowych, rządów robotniczo-chłopskich Związku SSR, republik związkowych i autonomicznych lub na naruszenie lub osłabienie bezpieczeństwa wewnętrznego Związku SSR i podstawowych gospodarczych, politycznych i narodowych osiągnięć rewolucji proletariackiej. W rezultacie międzynarodowej solidarności interesów wszystkich robotników takie działania uznaje się za kontrrewolucyjne i wtedy, gdy skierowane są na dowolne inne państwo robotników, chociaż nie należących do Związku SSR [6 czerwca 1927 R. (CY № 49, cr. 330)]”. Większość zapisów tego dokumentu ma swoje odpowiedniki w obowiązującym obecnie kodeksie karnym FR.

⁵ Kiriłł Stoljarow (1936–2001) – doktor nauk ekonomicznych, prozaik. Autor literatury faktu, m.in. *Палачи и жертвы (Kaci i ofiary 1997)*.

Idea autobiograficznej powieści zrodziła się w latach 1948–1949, gdy Sołżenicyn przebywał w więzieniu w Marfino. Do realizacji swojego zamysłu pisarz przystąpił w 1955 roku podczas zesłania do Kazachstanu, w czasie gdy wspomnienia o trudnych więziennych doświadczeniach wciąż pozostawały żywe w pamięci pisarza.

Kiedy w 1958 roku powstała pierwsza redakcja tekstu, autor pisał „do szuflady”, nie mając nadziei na jego opublikowanie. Zapoznali się z nim tylko jego „towarzysze niedoli”, którym autor zadedykował swój utwór. Pierwszy wariant liczył 96 rozdziałów (*Krąg-96*). Licząc na to, że uda mu się go wydać legalnie, w wersji z 1964 roku autor usunął lub wygładził te fragmenty, które jego zdaniem mogłyby nie być dobrze widziane przez cenzurę. W nowej redakcji powieść liczyła 87 rozdziałów (*Krąg-87*). Uległ zmianie również układ kompozycyjny. Pisarz wykorzystał motyw z popularnego filmu z lat 40., opowiadający historię lekarza, który wynalazł lekarstwo na raka i przekazał je Francuzom, co stało się podstawą do oskarżenia go o zdradę państwa. W złagodzonej wersji powieści Sołżenicyna Innokientij Wołodin telefonował nie do ambasady, ale właśnie do owego lekarza, aby uprzedzić go o grożącym mu niebezpieczeństwie.

Jednak nawet w zmienionej postaci powieść nie została oficjalnie opublikowana i rozpowszechniano ją jedynie w samizdacie. W 1965 roku powieść, razem z innymi utworami pisarza, została skonfiskowana przez funkcjonariuszy KGB. Po raz pierwszy ujrzała światło dzienne w 1968 roku. W wersji wydanej na Zachodzie Sołżenicyn, poza drobnymi zmianami, powrócił do pierwotnej koncepcji książki, zaś ostateczna, siódma wersja, ukazała się w roku 1982. Ona to właśnie stała się podstawą do pierwszego polskiego wydania powieści w tłumaczeniu Jana Pomianowskiego (Michała Kaniowskiego) przez paryski Instytut Literacki w 1970 roku. Na terenie Polski ten wariant został przedrukowany w 1989 roku przez krakowską Oficynę Literacką. Natomiast w ZSRR powieść *Krąg pierwszy* została opublikowana dopiero w 1990 roku.

Po tym, jak w 1967 roku Sołżenicyn skierował list otwarty do Zjazdu Pisarzy ZSRR, w którym wzywał do zlikwidowania cenzury, oraz po ukazaniu się utworów *Krąg pierwszy* oraz *Korpus chorych na raka* (*Раковий корпус*), represje wobec pisarza przybrały na sile, a jego sytuacja stała się szczególnie trudna.

„Szaraszka” – pierwszy krąg piekła

Powieść Sołżenicyna dokumentuje okres represji, które masowo dotknęły rosyjską inteligencję. Działania władz komunistycznych doprowadziły do pozbawienia placówek naukowych, instytutów badawczych i zakładów inżyniersko-produkcyjnych odpowiedniego zaplecza kadrowego. Dlatego podjęto decyzję, aby zebrać ocalałych uczonych i inżynierów w specjalnych instytucjach, gdzie

więźniowie, którzy posiadali wykształcenie techniczne, mogliby zajmować się opracowaniem i wdrażaniem perspektywicznych projektów. W zamian mieli zapewnione względne warunki bytowe, a w perspektywie – mogli liczyć na przedterminowe zwolnienie.

Symboliczny „krąg pierwszy” nawiązuje do poematu Dantego *Boska komedia*. Poeta określił nim najniższy krąg piekła, w którym umieścił starożytnych mędrców, pozbawionych prawa do bezgrzesznego pozagrobowego istnienia. Sołżenicynowski „krąg pierwszy” dla jednych może oznaczać przedsionek piekła, dla innych, tych, którzy przeszli pozostałe kręgi, jawił się rajską wyspą na Archipelagu GUŁAG (Зорохович 1991). Jeden z bohaterów powieści Sołżenicyna konstatuje:

– (...) Gdzież to się znalazłem? Jutro nikt mnie nie zapędzi do lodowatej wody! Czterdzieści gramów masła śmietankowego! Czarny chleb – na stole! Nie zabrania się czytania! Można się golić samemu! Nadzorca nie biją zeków! To jest wielki dzień! To jest szczyt! A może już umarłem? Może śnię? Bo wydaje mi się, że jestem w raju!

– Nie, szanowny panie – powiedział Rubin – po dawnemu jest pan w piekle, ale wdrapał się pan do jego najwytworniejszego, najwyższego kręgu. Pyta pan, co to takiego szaraszka? Wymyślił ją, jeśli chce pan wiedzieć, Dante. Pamięta pan, Dante łamał sobie głowę, gdzie ma powsadzać starożytnych mędrców? Obowiązek chrześcijański kazał mu wtrącić ich, jako pogan, do piekła. Ale sumienie humanisty nie mogło pogodzić się z tym, aby mężów tak świątłych trzymać razem z innymi grzesznikami i poddawać torturom. Wymyślił więc dla nich Dante specjalne miejsce w piekle (...) (Sołżenicyn 2011: 17).

Użyte określenie „szaraszka”⁶ pochodzi od rosyjskiego słowa *шарашка*, oznaczającego podejrzaną przedsięwzięcie, miejsce lub towarzystwo. W gwarze przestępczej używane było do określenia grupy przestępczej lub wrzawy, zamieszania (Грачёв, Мокиенко 2000)⁷. Zgodnie z objaśnieniem, które dał Jacques François Rossi (1909–2004), francusko-polski językoznawca, pisarz tematyki łagrowej i leksykograf mowy Gułagu⁸, szaraszka – to żargonowa nazwa tajnego

⁶ Ros. шарашка, шаражка.

⁷ Czasownik *шарашить* oznacza ‘kraść, grabić’.

⁸ J. Rossi spędził 19 lat w obozach w Związku Radzieckim, głównie na Syberii. Po tym, jak w 1956 roku wyszedł na wolność, opublikował książki poświęcone systemowi obozów pracy przymusowej. Jego największym dziełem jest wydana w oryginale po rosyjsku encyklopedia Gułagu, która została przetłumaczona na wiele języków (Росси 1991).

naukowo-badawczego instytutu lub biura konstrukcyjnego, gdzie pod kontrolą organów bezpieczeństwa pracowali uczeni i inżynierowie, z zasady skazani za „sabotaż budowy socjalizmu”, „naruszenie obronności ZSRR” (Росси 1991).

Idea stworzenia systemu zamkniętych biur konstruktorskich pojawiła się w Rosji w latach 30. w ramach kampanii propagandowej i represyjnej. Ministerstwo Bezpieczeństwa Państwowego⁹ zajmowało się preparowaniem oskarżeń wobec osób zatrudnionych w różnych gałęziach przemysłu, które miały rzekomo zagrażać ZSRR poprzez domniemane akty sabotażu i dywersji gospodarczej (tzw. szkodnictwa). Celom propagandowym służyły także procesy pokazowe, które w komunistycznej teorii państwa były elementem prewencji ogólnej. Jednym z pierwszych był tzw. proces szachtyński, trwający od 18 maja do 6 lipca 1928 w Moskwie, w którym sędzono 53 inżynierów i techników górniczych, pracujących w rejonie szachtyńskim Donbasu¹⁰.

Akcja ministerstwa doprowadziła do masowych zatrzymań wysoko wykwalifikowanych specjalistów (szerzej na ten temat, zob. Andrew, Gordijewski 1997; Courtois, Werth, Margolin, Bartosek 1999). Zatrudnianie więźniów do pracy fizycznej było nieracjonalne, dlatego 15 maja 1930 roku ogłoszono „Cyrkularz Wyższej Rady Gospodarki Narodowej i Zjednoczonego Państwowego Zarządu Politycznego”¹¹ o wykorzystaniu specjalistów zatrzymanych za szkodnictwo¹². Dokument, podpisany przez Waleriana Kujbyszewa, autora planów gospodarczych ZSRR, oraz Gienricha Jagodę, szefa służb specjalnych i najbliższego doradcę Stalina do spraw ekonomicznych, zawierał szczegółowe instrukcje, dotyczące organizacji pracy uczonych w pomieszczeniach służb specjalnych. W 1930 roku w ramach Zarządu Ekonomicznego OGPU utworzono Wydział Techniczny, kierujący pracami tego typu wydziałów. W 1938 roku z rozkazu Nikołaja Jeżowa zorganizowano wydział specjalnych biur

⁹ Ros. Министерство государственной безопасности.

¹⁰ Pracownicy zostali oskarżeni o szkodnictwo, sabotaż, utrzymywanie przestępczych kontaktów z dawnymi właścicielami kopalni oraz o przynależność do „kontrewolucyjnej organizacji”, która jakoby działała w l. 1922–1928 i otrzymywała rozkazy od tzw. paryskiego centrum. W wyniku procesu zwolniono od zarzutów 4 aresztowanych, 4 otrzymało wyroki w zawieszeniu, 11 osób zostało skazanych na karę śmierci (wykonano 5 wyroków, 6 zamieniono wyrok na długoletnie więzienie). Pozostali otrzymali wyroki więzienia od 4 do 10 lat (zob. *Енциклопедія...* 2000).

¹¹ Ros. Объединённое государственное политическое управление при СНК СССР – ОГПУ (Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny – OGPU).

¹² Ros. *Циркуляр Высшего Совета Народного Хозяйства и Объединённого государственного политического управления.*

konstruktorskich NKWD ZSRR¹³. W 1939 roku jednostka ta została przekształcona w Specjalne Biuro Techniczne przy narodowym Komitecie spraw wewnętrznych ZSRR w celu wykorzystania więźniów posiadających wiedzę techniczną¹⁴.

Największy rozwój specjalnego systemu więzień nastąpił w 1949 roku, gdy wydziałowi specjalnemu MBN została powierzona organizacja „Specjalnych biur technicznych, konstrukcyjnych i projektowych w celu przeprowadzenia prac naukowo-badawczych, doświadczalnych, eksperymentalnych i konstruktorskich zgodnie z taktyką Zarządów MBN ZSRR”¹⁵. Ich likwidacja nastąpiła dopiero po śmierci Stalina w 1953 roku, chociaż niektóre z nich działały jeszcze w drugiej połowie lat 50.

W tego typu miejscach odosobnienia przetrzymywano najzdolniejszych uczonych, inżynierów i specjalistów, których wyselekcjonowano spośród więźniów politycznych. Przebywali w zamknięciu, pod całodobową strażą, ale nie stosowano wobec nich przemocy fizycznej; mieli zapewnione wyżywienie i prawo do sporadycznych odwiedzin najbliższych. Ich zadaniem było dokonanie odkryć naukowych w priorytetowych dziedzinach. Mieli wykonywać zadania specjalne, zwłaszcza w zakresie łączności, deszyfracji ludzkiego głosu, doskonalenia techniki podsłuchu oraz doświadczeń w dziedzinie fizyki jądrowej. I rzeczywiście, wiele z osiągnięć radzieckiej techniki wojskowej powstało właśnie w szarazkach.

Specjalne instytuty badawcze-więzienia funkcjonowały w latach 1929–1936 oraz 1930–1953 pod różnymi nazwami. W dokumentach widniały jako specjalne więzienia¹⁶. Oficjalnie w strukturach NKWD nazywane „specjalnymi biurami technicznymi”, chociaż nazewnictwo mogło przybierać różne warianty¹⁷:

¹³ Rozkaz nr 00641 z 29 września 1938 r. dot. jednostki: Отдел особых конструкторских бюро НКВД СССР.

¹⁴ Rozkaz NKWD nr 0021 z 10 stycznia 1939 r.

¹⁵ Rozkaz nr 001020 z 9 listopada 1949 r. dot. jednostki: Особое техническое бюро – ОТБ.

¹⁶ Ros. спецтюрьмы.

¹⁷ Nazwy poszczególnych biur konstruktorskich uwzględniały numer porządkowy, zgodnie z chronologią ich powstania (np. ОТБ-8, ОТБ-11, ОТБ-12). Ponadto pojawiała się numeracja odpowiadająca numerowi zakładu doświadczalnego, gdzie wynalazki więźniów wdrażano do produkcji (np. ОТБ-82, ЦКБ-39, ОКБ-156). W późniejszym okresie ogólne nazwy były związane z miejscem rozmieszczenia (np. Bolszewicka, Kuczyńska, Marfińska).

- Centralne Biuro Konstruktorskie¹⁸,
- Doświadczalno-Konstruktorskie Biuro Technologiczne¹⁹,
- Specjalne Biuro Konstruktorskie²⁰,
- Specjalne Biuro Techniczne²¹,
- Specjalne Biuro Konstruktorskie²².

Portretując stalinowską rzeczywistość Sołżenicyn przywracał pamięć o współwięźniach. Wielu spośród bohaterów literackich utrwalonych w powieści posiada swoje prototypy – realne postacie historyczne (Панин 1990: 7). Poza centralną postacią Gleba Nierżyna, którego pierwowzorem był Aleksander Sołżenicyn, pisarz przypomina bogatą galerię osób, w tym m.in.:

- Natalię Rieszetowską (1919–2003), pierwszą żonę A. Sołżenicyna, autorkę wspomnień [w powieści: Nadia Nierżyna];
- Dmitrija Morduchaja-Bołtowskiego (1876–1952), matematyka, pedagoga, psychologa, filozofa [profesor Dmitrij Gorjanow-Szachowski];
- Iwana Wierczenkę (1907–1995), matematyka, profesora MGU [matematyk Piotr Wierieniow];
- Siergieja Iwaszewa-Musatowa (1900–1902), artystę, malarza [artysta Kondraszow-Iwanow];
- Dmitrija Panina (1911–1987), inżyniera, myśliciela, publicystę [więzień Dmitrij Sołogdin];
- Lwa Kopielewa (1912–1997), krytyka, literaturoznawcę, obrońcę praw człowieka [więzień Lew Rubin] i in.

To wyliczanie ofiar totalitarnego reżimu można kontynuować bez końca. Większość z nich była oskarżona o antyradziecką agitację i terroryzm, nierzadko w wyniku donosu współpracowników i znajomych.

Na kartach powieści Sołżenicyna utrwaleni zostali także przedstawiciele organów państwowych, ministrowie, funkcjonariusze służby więzienniczej i służb specjalnych, aż na samym Stalinie kończąc, w tym:

- Anna Isajewa (1924–2001) – inżynier-łącznościowiec, oficer KGB, która przechowała rękopisy Sołżenicyna podczas jego transportu do Marfino [lejt-nant Sierafima Witaljewna];
- Wiktor Abakumow, minister bezpieczeństwa państwowego [w powieści: minister Abakumow];

¹⁸ Ros. центральное конструкторское бюро – ЦКБ.

¹⁹ Ros. опытно-конструкторское технологическое бюро – ОКТБ.

²⁰ Ros. особое конструкторское бюро – ОКБ.

²¹ Ros. особое техническое бюро – ОТБ.

²² Ros. специальное конструкторское бюро – СКБ.

- Michał Rumin [śledczy Rumin];
- generał-lejtnant Nikołaj Seliwanowski [wiceminister bezpieczeństwa państwowego Seliwanowski].

W przypadku „oprawców” Sołżenicyn najczęściej zachowywał ich pełną tożsamość prywatną i zawodową, pozostawiając ich oryginalne warianty imion i nazwisk, a także stopnie wojskowe oraz zajmowane funkcje.

Temat „szaraszki” doczekał się w Rosji adaptacji teatralnych²³ i operowych²⁴, był też włączany do programów koncertów muzycznych²⁵.

Wielka historia na małym ekranie

Od momentu opublikowania powieści *Krąg pierwszy* do jej rosyjskiej ekranizacji minęło... czterdzieści lat. Wcześniej zostały zrealizowane adaptacje zagraniczne, wśród których palma pierwszeństwa przypadła polskiemu reżyserowi Aleksandrowi Fordowi²⁶. Półtoragodzinny dramat *Den første kreds* na motywach powieści Sołżenicyna powstał w 1971 roku²⁷. Kanadyjsko-francuski

²³ Spektakl *Шарашка* Moskiewskiego Teatru na Tagance w reżyserii Jurija Lubimowa z okazji 80-lecia A. Sołżenicyna. Premiera 11 grudnia 1998 roku. Scenografia: Dawid Borowski. Kompozytor: Władimir Martynow. W głównych rolach: Dmitrij Muljar (Nierżyn), Dmitrij Wysocki i Władysław Malenko (Wołodin), Jurij Lubimow (Stalin).

²⁴ Opera francuskiego kompozytora, pianisty i dyrygenta Gilberta Amy (ur. 1936) pt. *Le Premier cercle* (1999), wystawiona w Narodowej Operze w Lyonie.

²⁵ Odczytanie fragmentów powieści przez artystę N. Pawłowa podczas wieczoru *Возвращённые страницы*, przygotowanego przez moskiewski Teatr Mały.

²⁶ Aleksander Ford (Mosze Lifszyc, 1908–1980) – urodził się w Kijowie w rodzinie żydowskiej. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Dyrektor przedsiębiorstwa Film Polski (1945–1947), wykładowca (1948–1968) i dziekan Wydziału Reżyserii Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (1954–1956). Niechlubnie zasłynął tym, że doniósł do NKWD na reżysera Jerzego Gabryelskiego, oskarżając go o reakcjonizm i antysemityzm, w wyniku czego ten został aresztowany i poddany torturom. W 1968 roku w wyniku antysemitycznej nagonki został pozbawiony prawa do pełnienia jakiegokolwiek funkcji w kinematografii. Rok później wyemigrował z Polski: najpierw do Izraela, następnie do RFN, Danii i USA. Popęłnił samobójstwo po tym, jak żona wniosła pozew o rozwód. W jego dorobku reżyserskim najbardziej znane są dwa filmy: *Ulica Graniczna* (Złoty Medal od rządu włoskiego na Festiwalu Filmowym w Wenecji, 1948) i *Piątka z ulicy Barskiej* (nagroda za reżyserię na Festiwalu Filmowym w Cannes, 1954).

²⁷ Muzyka: Roman Palester. Obsada: Hanne Borchsenius. Zdjęcia: Władysław Forbert. Scenografia: Anatol Radzinowicz. Produkcja RFN, USA, Dania (Laterna Film, TeleCine Film). Data pierwszego pokazu: 10 listopada 1973 roku.

trzygodzinny miniseriał telewizyjny *The First Circle* z 1992 roku, w reżyserii Sheldona Larry'ego, został opatrzony mianem „thrillera”, co, jak można przypuszczać, miało budzić skojarzenia z koszmarem stalinizmu. W głównych rolach wystąpili aktorzy teatralni: postać Stalina zagrał F. Murray Abraham, aktor znany z roli Saliergo w filmie *Amadeusz* (1984), za którą otrzymał Oscara; zaś Abakumowa – Christopher Plummer, kanadyjski aktor kojarzony głównie z repertuarem szekspirowskim. Film w wersji dubbingowanej został wyemitowany w Rosji w 1994 roku.

Adaptacja rosyjska *В кызе первом* w reżyserii Gleba Panfilowa była zarazem pierwszą dużą ekranizacją utworu Sołżenicyna, do której sam autor napisał scenariusz²⁸. Jak podkreślał twórca 10-odcinkowego serialu, powieść przeczytał w 1974 roku, a zatem gdy jej autor został już wydalony poza granice ZSRR. Już samo zainteresowanie twórczością represjonowanego dysydenta było w tamtych czasach wyrazem największej odwagi cywilnej, nie mówiąc o realizacji filmowej. Dobrze zapowiadająca się kariera reżyserska mogła zostać nagle przerwana. A Panfilow miał już wiele do stracenia, zwłaszcza po tym, jak na Międzynarodowym Festiwalu w Locarno w 1969 roku otrzymał nagrodę za swój pierwszy film *Trzeba przejść przez ogień* (*В огне брода нет*). Jednak silne wrażenie, które pozostawiła lektura powieści Sołżenicyna, utwierdziły Panfilowa w przekonaniu o konieczności sfilmowania tej historii i podjęcia tego ryzyka. Zamiar ów mógł być zrealizowany dopiero w 2006 roku.

Miejsce konferencji prasowej, poświęconej premierze filmu telewizyjnego, zostało wybrane nieprzypadkowo. W Centrum Kulturalnym „Rosyjska Zagranica”, utworzonym przez Rosyjską Fundację Społeczną Aleksandra Sołżenicyna (przy współudziale wydawnictwa YMCA-Press i rządu Moskwy), umieszczono postery z wydaniem powieści w różnych językach – od angielskiego po japoński. Sam autor, z uwagi na stan zdrowia, nie mógł wziąć udziału w tym wydarzeniu, ale reprezentowała go małżonka, która również brała aktywny udział w pracach nad serialem.

Równolegle do serialu trwały zdjęcia do filmu fabularnego *Хранить вечно*. Autorem scenariusza opartego na motywach powieści Sołżenicyna był

²⁸ Kompozytor: Wadim Bibergan. Operator: Michaił Agranowicz. Producent: Maksim Panfilow. Producent: stacje telewizyjne „Россия” i „Бепa”. Serial otrzymał Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu FIPA (FIPA D'OR Grand Prize) w kategorii „Najlepszy serial”. W kategorii „Najlepszy aktor” zwycięzcą został Dmitrij Piewcow, który grał rolę dyplomaty Innokientija Wołodina.

również Gleb Panfilow²⁹. Londyńską premierę wersji kinowej serialu reżyser poświęcił 90. rocznicy urodzin pisarza.

Historia w reżyserskiej adaptacji

Reżyser postanowił wykorzystać potencjał narracyjny powieści, która łączy w sobie elementy powieści, autobiografii, reportażu i wspomnień uczestników wydarzeń.

Serial, podobnie jak powieść, opowiada o legendarnej stalinowskiej „szaraszce”. Sowiecki dyplomata telefonuje do ambasady USA, informując personel, że radziecki wywiad przygotowuje akcję mającą na celu przechwycenie danych na temat produkcji bomby atomowej. Zapisana rozmowa telefoniczna zostaje przekazana do „szaraszki” Marfino, gdzie na osobiste polecenie Stalina prowadzone są prace nad aparaturą pozwalającą zidentyfikować głos na podstawie nagrań magnetofonowych.

Zasadniczy wątek fabularny filmu, podobnie jak w literackim pierwowzorze, związany jest z postacią matematyka Gleba Nierżyna (Jewgienij Mironow). Jednakże punkt ciężkości z wątku kryminalno-szpiegowskiego zostaje przeniesiony na rozważania moralne. Panfilow interesował przede wszystkim los utalentowanych ludzi w sytuacjach krytycznych, w konkretnych okolicznościach historycznych: to, jak ludzie obdarzeni niezwykłym talentem i nieprzeciętnymi możliwościami intelektualnymi próbowali przetrwać w trudnych warunkach, a także to, jak, w zależności od okoliczności, ujawniało się ich pojęcie patriotyzmu i miłości do ojczyzny. Jak podkreślał reżyser: „Los twórcy jest złożony, on zawsze – jest przeciwstawieniem niesprawiedliwości... Nierżyn wybiera obóz zamiast »szaraszki« – to kluczowa scena dla zrozumienia tego bohatera, a dla mnie – także Aleksandra Isajewicza” (*Экранизация* 2006).

Centralne miejsce w narracji zajmuje ideowy spór bohaterów: Gleba Nierżyna i Lwa Rubina. Obydwaj mieli za sobą doświadczenie wojny i GUŁAGu, przy czym Rubin pozostał przekonany komunistą, uważającym, że czasy wymagały stosownych ofiar, a wielkie idee zawsze muszą być okupione niesprawiedliwością państwa wobec swoich obywateli. Tłumacząc system, będący konsekwencją procesu historycznego, stwierdza:

– (...) Spójrz na rzecz z historycznej perspektywy! P r a w i d ł o w o ś ć ! Rozumiesz to słowo? Niepodważalna, konsekwentna prawidłowość! Wszystko dąży w przewidzianym kierunku. Materializm historyczny nie mógł

²⁹ Premiera filmu (z napisami) miała miejsce 12 grudnia 2008 roku w kinach Moskwy i Londynu.

stracić nagle swojego słusznego charakteru tylko dlatego, że my dwaj siedzimy w mamrze. I nie ma co nosem kręcić ani bawić się w jakiś zmurszały sceptycyzm! (Sołżenicyn 2011: 47).

W odróżnieniu od niego Nierżyn jest przekonany o mocnych podstawach systemu. W przeszłości sam był zwolennikiem systemu komunistycznego, z czasem jednak przeżył całkowitą transformację ideową.

Reżyserska adaptacja jest zatem filmem o problemie wyboru: o tym, jak w najtrudniejszych chwilach człowiek wybiera trudną, ale godną postawę. I moralnie wygrywa tę nierówną walkę. *Krąg pierwszy* to opowieść o zwycięstwie silnego ducha nad totalitaryzmem, który starał się zniszczyć osobowość wszelkimi możliwymi sposobami – okrucieństwem fizycznym i moralnym poniżeniem.

Dlatego bardzo ważna była dla reżysera serialu kwestia moralna, związana z kategorią wolności wyboru. Prianczikow, jeden z bohaterów powieści, zadaje pytanie retoryczne: „Przecież przynajmniej w ciupie powinna być wolność” (Sołżenicyn 2011: 27). W książce to pytanie pozostaje bez odpowiedzi. W serialu taka odpowiedź pada: „w duszy”. To stwierdzenie, zdaniem Lidii Masłowej, pełni rolę swoistego podsumowania, do którego bohaterowie dochodzą za cenę wielogodzinnych męczących sporów moralnych i dowodzą zwycięstwa silnej woli nad totalitaryzmem, okrucieństwem fizycznym i moralnym poniżeniem. I w tym znaczeniu koszmar obozowego życia paradoksalnie niesie optymistyczne przesłanie (Маслова 2006).

Serialowy wariant powieści Sołżenicyna to nie tylko historia uwięzionych mężczyzn i próby przeżycia w realiach więzienia. Czasem życie w warunkach pozornej wolności, tj. poza murami więziennymi, było nie do zniesienia. W tle dzieje się historia kobiet, którym reżyser wyznaczył ważną rolę. Żony dysydentów zostawały bez mężów, z dziećmi na rękach, bez pracy, środków do życia, pod czujnym okiem służb specjalnych, przechodząc własne kręgi piekielne, swój „mały gułag”, choć bez drutów kolczastych i konwoju. W uniwersalny obraz „radzieckiej dekabrystki” przeradza się postawa Natalii Pawłowny (Inna Czurikowa), której życie symbolizuje los wielu rosyjskich kobiet, w samotności walczących o codzienną egzystencję. Jedną z najbardziej przejmujących w serialu jest scena widzenia z mężem Gierasimowiczem (Igor Skljjar). Kobieta, chociaż wykończona wieczną walką o przetrwanie, nie przyszła, aby prosić męża o rozwód, jak postąpiło wiele innych, tych, które poddały się w nierównej walce. Błagała męża o „wynalezienie jakiegokolwiek rzeczy, żeby go tylko wypuścili”. Pragnęła, aby mąż odzyskał wolność i żeby ten koszmar wreszcie się zakończył. Nieszczęsna kobieta nie rozumiała tego, co uświadamiał sobie

Gierasimow: jego wynalazek w rękach totalitarnej władzy oznaczał koszmar dla wielu ludzkich istnień.

Przedstawiona rzeczywistość to hermetyczny świat, w którym królują strach, despotyzm, system nakazów stworzonych przez przywódcę-tyrana. Stąd istotnym uzupełnieniem zasadniczych linii fabularnych powieści jest wątek dotyczący osobistych losów Stalina oraz próba nakreślenia jego portretu psychologicznego. Akcja powieści rozgrywa się podczas trzech grudniowych dni 1949 roku, tj. trzy lata przed śmiercią „ojca narodów”.

W serialu postać tę odtworzył Igor Kwasza, który miał już za sobą podobne doświadczenie³⁰. Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć wspólnie z reżyserem zastanawiał się, jak pokazać dyktatora i na ile prawdopodobnie będzie wyglądać na ekranie. Serialowy Stalin nie jest podobny do tego obrazu, który kojarzymy zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i charyzmy. Jest w nim podejrzliwość i ma stargane nerwy. Przypomina ostatni okres życia wodza-paranoika, cierpiącego na manię prześladowczą.

Wszystkie sceny wyglądają bardzo naturalistycznie. Oprócz samej „szaraszki”, kamera filmowa pokazuje historyczne wnętrza Łubianki i posiadłości Stalina. Widok z okna, dźwięki oraz niektóre sceny były nagrywane w pomieszczeniach dawnego narkomatu MSW, które obecnie należą do prywatnej firmy, ale zachowały się ściany, drzwi, parkiet, meble. Sceny z udziałem wodza były filmowane na dachy w Waldaje. W budynku, podobnie jak w posiadłości w Kuncewie, zachowano taki sam układ pomieszczeń, jak na Kremlu. Najważniejsze były jednak kwestie bezpieczeństwa. Wszystkie szyby były wykonane ze specjalnego szkła pokrytego warstwą srebra. Pomimo zastosowania się do wszystkich poleceń sekretarza generalnego, Józef Wissarionowicz odwiedził to miejsce tylko jeden raz. Gdy zobaczył, że budynek stoi na półwyspie, do którego prowadzi jedna droga, nazwał to „pułapką na myszy” i nigdy więcej tam nie powrócił. Miejsce to utrwaliło się jednak w historii: w czasie II wojny światowej posiadłość znalazła się na linii frontu. W głównym korpusie znalazł siedzibę Sztab Generalny, a w pomieszczeniach gospodarczych rozmieszczono

³⁰ Igor Kwasza (1933–2012) – aktor, reżyser teatralny i filmowy, prezenter telewizyjny. Jako aktor grał w najbardziej znanych teatrach stołecznych: MCHAT im. Gorkiego, Sowriemiennik. W l. 1998–2012 na kanale pierwszym prowadził program *Czekaj na mnie* (*Жди меня*), poświęcony ludziom, którzy zaginęli bez wieści na frontach II wojny światowej, jak niegdyś jego ojciec. Rola Stalina m.in. w spektaklu *Lot czarnej jaskółki lub Epizody historii pod kątem 40 stopni* (*Полет черной ласточки или Эпизоды истории под углом 40 градусов*, Teatr Sowriemiennik, reż. Władimir Agiejew, premiera 23 kwietnia 2005 roku).

szpital polowy. Do czasów współczesnych zachowało się w niej wyposażenie z połowy XX wieku.

W serialowym kadrze utrwalono kilka autentycznych przedmiotów, które kiedyś trzymał w swoich dłoniach Stalin: czajnik, filiżankę, cukiernicę z białej porcelany z namalowanym ręcznie herbem Związku Radzieckiego, wyprodukowaną w słynnej Łomonosowskiej Fabryce, a także jubileuszową monetę (50 czeskich koron), wybitą z okazji 70-lecia narodzin wodza, którą Stalin przechowywał niczym relikwię. Ponadto w kadrze zarejestrowano historyczny dokument: stenograficzny zapis sprawozdania z XV zjazdu WKP(b), uzupełnienie do listu Lenina, który w filmie zostaje odczytany przez sekretarza generalnego, a następnie schowany do sejfu.

Gleb Panfilow uznał pracę nad serialem za najważniejsze przedsięwzięcie w swojej dotychczasowej karierze zawodowej:

To bardzo ważne wydarzenie w moim życiu, do którego szedłem nie rok, i nie dwa, a 30 lat, od tego momentu, kiedy przekazano mi powieść *Krąg pierwszy*... Nie bez wzburzenia w 2000 roku przeglądałem powieść i ku wielkiej radości odkryłem, że jest równie żywa, treściwa, i, o dziwo, aktualna. To żywa książka o żywych ludziach, o czasie, o naszym kraju, o tym, co było, co się wydarzyło (*Экранизация...* 2006).

Uwagi końcowe

Już pierwszy fim Gleba Panfilowa z 1967 roku udowodnił, że reżyser nie boi się prawdy oraz że potrafi przetransponować kontekst historyczny na język kina, umiejętnie łącząc wątki epickie z głębokim liryzmem i psychologizmem. *Krąg pierwszy* został przez krytyków filmowych określony mianem antyseriału. Panfilow zrealizował bowiem projekt wyjątkowy, różniący się od dotychczasowych produkcji filmowych, prezentujący odrębny stosunek do historii Rosji. Film nie przypomina typowej komercyjnej produkcji serialowej. Zadbano o wiarygodność przekazu historycznego, odtworzenie atmosfery czasów zastoju. Dodatkowo poczucie autentyczności fabuły wzmacnia głos samego Solżenicyna, który słycać spoza kadru (Свердлов).

Najnowszy serial wywołał ponowne zainteresowanie życiem i twórczością rosyjskiego noblisty, i zainicjował nową falę dyskusji o losie pisarzy w warunkach totalitarnego państwa. Dyskusję, w której podjęto kwestie przeszłości historycznej, sytuacji dnia dzisiejszego oraz roli twórczości literackiej, zainicjowała redakcja „Искусство кино”. Przedstawiciele świata nauki, kina i literatury zastanawiali się, dlaczego tragedia rosyjskiego narodu – represje stalinowskie – wciąż w pewnym sensie pozostają w Rosji tematem tabu.

Jak podkreślali historyk Aleksander Daniel, członek zarządu Towarzystwa Historyczno-Oświatowego „Memoriał” oraz Andriej Niemzier, krytyk literacki gazety „Время новостей”, powodów do zaniepokojenia należy upatrywać przede wszystkim w nostalgicznym podłożu rosyjskiego patriotyzmu, wyrosłego na fali niezadowolenia z otaczającej rzeczywistości. Właśnie z taką tendencją do ubarwiania radzieckiej przeszłości mamy do czynienia w ostatnim czasie w rosyjskiej polityce wewnętrznej, aktywnie wspieranej przez media państwowe. Na tej fali pojawiają się filmy, seriale historyczne oraz programy telewizyjne, w których pod hasłem ponownego odczytania historii proponuje się jednostronne przedstawienie totalitarnego reżimu oraz zbrodni dokonanych przeciwko własnemu narodowi. Pod pretekstem tragizmu dyktatury proletariatu podejmowana jest próba uczłowieczenia wizerunku Stalina (Тема Гулага 2007: 4–14).

To z kolei powoduje, że temat łagrowy powraca nieustannie w rosyjskiej literaturze historycznej i kinematografii. Rok po serialu *Krąg pierwszy* na ekranach rosyjskiej telewizji zagościł 12-odcinkowy serial *Testament Lenina* (*Завещание Ленина*). Film w reżyserii Nikołaja Dostala powstał na motywach autobiograficznych *Opowiadań kołymskich* Warłama Szałamowa³¹. To dowodzi, że potrzeby adaptacji literatury wspomnieniowej są wciąż ogromne. A rola tego typu produkcji filmowej w procesie utrwalania pamięci historycznej o tragedii narodowej jest trudna do przecenienia. Nigdy nie będzie za wiele źródeł, które prezentują trzeźwe spojrzenie na radziecką historię, w której nie zmieniały się układy społeczne, a jedynie metody walki z dysydentami.

Bibliografia:

- Andrew Christopher, Gordijewski Oleg, 1997, *KGB*, Warszawa.
- Courtois Stéphane, Werth Nicolas, Jean Louis Margolin, Paczkowski Andrzej, Bartosek Karel, 1999, *Czarna księga komunizmu. Zbrodnie, terror, prześladowania*, Warszawa.
- Sołżenicyn Aleksander, 2010, *Archipelag GUŁag 1918–1956*, t. 1, tłum. Jerzy Pomianowski, Poznań.
- Sołżenicyn Aleksander, 2011, *Krąg pierwszy*, tłum. Jerzy Pomianowski (Michał Kaniowski), Warszawa.
- Грачёв Михаил, Мокиенко Валерий, 2000, *Историко-этимологический словарь воровского жаргона, Санкт-Петербург*.

³¹ Film poświęcony jest setnej rocznicy narodzin pisarza, który spędził w łagrach na Kołymie 17 lat. Został skazany za rozpowszechnianie listu Lenina, zawierającego krytykę Stalina. W przyszłości właśnie ten list zostanie nazwany „Testamentem Lenina”.

Енциклопедія українознавства, 2000, том 10, Львів.

Зорохович А.А., 1991, *В шарашке*, w: *Иметь силу помнить: рассказы тех, кто прошёл ад репрессий*, Москва.

Копелев Лев, 1979, *Солженицын на шарашке*: [Из кн. *Утоли мои печали*], «Время и мы» (Тель-Авив) 1979, номер 40, s. 178–205.

Копелев Лев, 1990, *Марфинская шарашка*, «Вопросы литературы», номер 7, s. 73–96.

Панин Д., 1990, *На шарашке: О прототипах романа «В кругу первом»*, пре-дисл. Ф. Медведева, «Литературная газета», 30 маја, s. 7.

Росси Жак, 1991, *Справочник по ГУЛАГу*, Москва.

Źródła internetowe:

Маслова Лидия, 2006, *Разговорчики в аду. «В кругу первом» на канале «Россия»*, «Коммерсантъ», номер 16 (3347), 31 stycznia, <http://www.kommersant.ru/doc/645017> [dostęp: 19.06.2016].

Островский Александр, *Солженицын. Прощание с мифом*, <http://www.x-libri.ru/elib/ostrov001/00000001.htm> [dostęp: 19.06.2016].

Росси Жак, 1991, *Справочник по ГУЛАГу*, Москва, http://antisoviet.imwerden.net/rossi_gulag.pdf [dostęp: 19.06.2016].

Свердлов Михаил, *Сериал... Слово-то какое!*, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200600814> [dostęp: 19.06.2016].

Солженицын Александр, 1996, *Бодался телёнок с дубом. Очерки литературной жизни*, Москва [Журнальный вариант: „Новый мир” 1991, номер 6, s. 6–116; номер 7, s. 65–158; номер 8, s. 5–124, номер 11, s. 119–146; номер 12, s. 5–76] [dostęp: 30.06.2016].

Солженицын Александр, 2003, *Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания*, „Новый мир”, номер 11, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/solzhenicyn.html [dostęp: 19.06.2016].

Тема ГУЛАГА. Значимое отсутствие [беседа Д. Дондурейя с Н. Досталем, А. Даниэлем и А. Немзером о сериале *Завещание Ленина*], 2007, «Искусство кино», nr 2007, номер 5, s. 4–14.

Filmografia:

Сериал *В кругу первом*, реж. Г. Панфилов, http://russia.tv/video/show/brand_id/3858/episode_id/87125/video_id/87125 [dostęp: 30.06.2016].

Weronika Łucyk

Uniwersytet Gdański

Walter White vs. Wielki Mechanizm. *Breaking Bad* jako serial szekspirowski

Abstrakt:

Artykuł skupia się na analizie konstrukcji postaci Waltera White'a oraz narracji serialu *Breaking Bad* w kontekście poetyki kronik historycznych Wiliama Szekspira opisanej przez Jana Kotta w *Szkicach o Szekspirze*. Twórcy serialu stworzyli bohatera w duchu Ryszarda III czy Makbeta – figury króla uwikłanego w Wielki Mechanizm historii, który jest katem i ofiarą jednocześnie. Serial, zwłaszcza ostatnie sezony, można odczytać jako współczesną kartę kroniki szekspirowskiej, której głównym motywem jest właśnie zataczająca koło historia. Walter White uruchomił ten mechanizm i stał się jego przedmiotem.

Słowa kluczowe:

władza, Szekspir, Wielki Mechanizm, Jan Kott, *Breaking Bad*

Niektóre wzorce współczesnych, nie tylko serialowych, bohaterów i antybohaterów bazują na podobnych schematach funkcjonujących w kulturze od wieków. Nie oznacza to, że są wtórne – wręcz przeciwnie, stanowią kolejne wcielenie uniwersalnego charakteru, współczesną, nieco zmodyfikowaną aktualizację klasycznego wzoru. Joseph Campbell w słynnej książce *Bohater o tysiącu twarzy* (1997) posługuje się pojęciem *monomitu*, by wskazać na stałe, powtarzające się motywy, postacie i figury wspólne dla różnych mitologii, niezależnie od epoki czy szerokości geograficznej. Autor uznaje monomit za archetypiczny, czyli wspólny dla zbiorowej nieświadomości (w rozumieniu filozofii Carla Gustava Junga). Campbell opisuje narracyjne struktury oraz narzędzia do konstrukcji fabuły, a także typy postaci składające się na budowę uniwersalnego mitu bohatera i jego podróży (między innymi powołanie do wyzwania, przekroczenie progu, spotkanie z mentorem, kryzys, otrzymanie nagrody etc.). Tę poetykę odnaleźć można nie tylko w mitach związanych z religią, ale także w utworach literackich i filmowych. George Lucas stworzył *Gwiezdne Wojny* w oparciu o książkę Campbella, podobny schemat znajduje odzwierciedlenie w *Matriksie* czy sadze o Harrym Potterze. Nie bez przyczyny

Christopher Vogler, amerykański scenarzysta, napisał podręcznik *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. W monomitycznej opowieści typ bohatera i wewnętrzna struktura fabularna pozostają takie same, zatem oglądamy podobną historię, tylko w innym uniwersum – zmienionym czasie, przestrzeni czy rzeczywistości społeczno-gospodarczej.

Niniejszy tekst nie będzie jednak analizą serialu *Breaking Bad* pod kątem monomitu, choć bohater niewątpliwie odbywa podróż naznaczoną niektórymi etapami opisanymi przez Campbella. W moim odczuciu monomit jest wzorcem pozytywnej podróży bohatera, czyli takiej, w której ostateczną stawką jest dobro np. w postaci misji ratowania świata. Zamierzam wskazać inny uniwersalny wzorec, którego serial stanowi aktualizację. Można nazwać go negatywnym, bo dotyczy zła – przekraczania wszelkich zasad moralności, co prowadzi do ostatecznego upadku bohatera. Artykuł skupia się na badaniu konstrukcji postaci Waltera White'a oraz narracji serialu *Breaking Bad* w kontekście koncepcji Wielkiego Mechanizmu opisaną przez Jana Kotta w odniesieniu do kronik szekspirowskich. Główny bohater stanowi bowiem współczesne wcielenie szekspirowskiej figury króla uwikłanego w historię.

1. Wielki Mechanizm

Jan Kott w słynnym zbiorze esejów *Szkice o Szekspirze* analizuje schemat wspólny dla kronik historycznych Stratfordczyka (przede wszystkim *Ryszarda II*, *Ryszarda III*, a także *Henryka IV*, *Henryka V*, *Henryka VI* i *Henryka VIII*). Dramaty łączy powtarzalna struktura, która stanowi także fundament dla późniejszych wielkich tragedii, czyli *Makbeta*, *Hamleta* i *Króla Leara*. Kott skupia się na analizie lektury obu *Ryszardów*, by wskazać na sekwencję zdarzeń historycznych, które nazywa Wielkim Mechanizmem czy Wielkim Kołem Historii, będącym dla badacza głównym bohaterem dramatów – zmieniające się w kronikach tytułowe postaci są jedynie uczestnikami tragedii. Wedle autora

historia dla Szekspira stoi w miejscu (...) opisuje koło, po czym wraca do punktu wyjścia. Tymi powtarzającymi się i niezmiennymi kołami, jakie zatacza historia, są kolejne panowania królewskie (Kott 1965: 12).

Każda z tragedii historycznych rozpoczyna się od walki o tron, a kończy śmiercią monarchy i nową koronacją. Wszyscy pretendenci do tronu rozpoczynają swoje zmagania w imię pogwałconej sprawiedliwości, której chcą zadośćuczynić i odzyskać prawowite miejsce, dlatego dokonują kolejnych zbrodni. Każde oszustwo, wiarołomstwo czy morderstwo jest jak następny krok w górę na drodze do celu. Jedną z niewyeliminowanych osób staje się zagrożeniem

i walkę o władzę ostatecznie kończy śmierć bohatera. Po niej zwykle następuje kolejna koronacja. Kott wskazuje, że każdy z władców jest jednocześnie katem i ofiarą. Początkowo motywacją postaci jest sprzeciw wobec niesprawiedliwości, choć w efekcie bohater staje się tym, który łamie prawo – zaczyna uosabiać zbrodnie, przeciwko którym się buntował. Kroniki historyczne są jak kolejne rozdziały tej samej opowieści, której bohaterem jest historia jako struktura, właśnie Wielki Mechanizm – proces wspinania się człowieka na szczyt i jego ostateczny upadek. „Historia feudalna jest wielkimi schodami, po których nieprzerwanie kroczy orszak królów” (Kott 1965: 16).

2. Walter White/Heisenberg – władca. Inkarnacja Ryszarda III

Walter White przechodzi ten sam proces, co bohaterowie szekspirowscy – zaczyna jako ofiara, staje się katem i ztraca się w tym, co robi, by stracić wszystko i ponieść śmierć.

Serial stworzony przez Vince’a Gilligana nadawany był w latach 2008–2013 przez stację AMC. W ekspozycji postaci, czyli początkowych odcinkach pierwszego sezonu bohater grany przez Bryana Cranstona został przedstawiony jako przykładowy mąż i ojciec, przedstawiciel klasy średniej, a nawet postać nie tyle przeciętna, co w ocenie widzów wręcz bez właściwości (zob. Darska 2012: 33). Walter nie zrobił kariery, choć miał ku temu szansę. Twórcy wykreowali postać inteligentnego i bystrego, ale wycofanego i spolegliwego nauczyciela chemii, który pracuje poniżej swoich kwalifikacji, by zarobić na utrzymanie rodziny – żony, niepełnosprawnego syna oraz córki, która niebawem ma przyjść na świat.

Wiadomość o nieuleczalnej chorobie staje się dla bohatera punktem zwrotnym – postanawia zarobić określoną sumę pieniędzy produkując metamfetaminę. Wysokość potrzebnej kwoty, która ma służyć rodzinie po śmierci bohatera, zostaje przez niego skrupulatnie wyliczona – to walka o byt, przetrwanie, a nie sposób na zapewnienie luksusowego życia.

Bohater startuje z pozycji człowieka wykluczonego i skrzywdzonego, z którym widz może się do pewnego stopnia utożsamić czy mu współczuć. Scenarzyści odwołują się bowiem do uniwersalnych wartości takich jak rodzina, pomoc słabszemu, chęć przetrwania. Walter White jest rozzarowany państwem, które nie zapewnia ani jemu, ani jego rodzinie należytej opieki. Badacze serialu podkreślali ten aspekt społeczny jako kluczowy determinant działania Waltera:

odwraca się ono [państwo – przyp. W.Ł.] od swoich obywateli, tworzy fikcyjne ograniczenia, oferuje przywileje bogatszym, piętnując każde przewinienie biednych, podtrzymuje podziały społeczne i nie potrafi pomóc tym, którzy są ucziwi (Darska 2012: 26).

White, podobnie jak bohaterowie kronik szekspirowskich, jest ofiarą systemu sprawującego władzę w państwie i choć na początku nie pretenduje do tronu w żadnym tego słowa znaczeniu, to chce chociaż odzyskać władzę nad własnym życiem. Wraz z rozwojem wypadków chęć posiadania kontroli znacznie się rozprzestrzenia, obejmując także innych ludzi, których Walter będzie traktował instrumentalnie. Bohater ostatecznie stworzy imperium narkotykowe i wyeliminuje większość konkurencji.

Poczucie krzywdy i rozczarowanie powodują podjęcie decyzji o pierwszym przekroczeniu granic prawa i moralności. Walter White podobnie jak Ryszard III jest inteligentny, ambitny i naznaczony chorobą. Wprawdzie niepełnosprawność Ryszarda nie jest śmiertelna (bohater był garbaty), ale wyklucza go ze społeczeństwa. Obaj są lekceważeni przez innych, latami cierpliwie znosili upokorzenia. U Szekspira poznajemy bohatera „gotowego”, zdecydowanego na przeprowadzenie planu przejścia korony. W *Breaking Bad* narracja rozpoczyna się wcześniej pokazując proces narodzin przyszłego zbrodniarza, którego plan zostania władcą przemysłu narkotykowego przebiega *in statu nascendi*.

Kott zaznacza, że bohaterami uwikłanymi w Wielki Mechanizm są zawsze osoby skrzywdzone,

ludzie, którzy wiedzą, że są śmiertelni i próbują ocalić własną głowę albo chcą od okrutnej historii wytargować odrobinę szacunku dla samych siebie, pozory odwagi, pozory przyzwoitości. Nie uda im się – najpierw historia zrobi z nich szmaty, a potem zetnie im głowę (Kott 1965: 28).

Bohaterowie chcą wyrównania strat, ale dopuszczają się tych samych niegodziwości, których niegdyś padli ofiarą. Z czasem gra toczy się już tylko o utrzymanie zdobytej władzy, co w sposób nieunikniony wiąże się z utratą kontroli nad sytuacją. Krąg się zamyka – im więcej zbrodni, tym więcej mścicieli szukających pomsty.

2.1. Reguły gry

Koło historii napędzane jest odgórnie ustalonymi regułami gry. Przekroczenie zasad moralnych następuje jako usprawiedliwiony sposób na wyrównanie krzywd, a okrucieństwo i śmierć stają się koniecznością historyczną. W myśl zasady „ktoś musi umrzeć i będziesz to ty albo ja” – nie ma innej opcji. Bardzo dobrze pokazuje to pierwsze bezpośrednie morderstwo dokonane przez Waltera, które następuje już w trzecim odcinku pierwszego sezonu. White przeżywa dylemat moralny w związku z przetrzymywaniem w piwnicy dilerem,

który może mu zaszkodzić. Krazy-8 zapewnia, że nie będzie robił problemów, jeśli Walt go wypuści. Bohater chciałby mu wierzyć, ale nie może. We wcześniejszej scenie odkrył, że więzień może próbować go skrzywdzić kawałkiem rozbitego talerza.

Scena ta świetnie pokazuje wewnętrzny konflikt Waltera związany z przyjęciem obowiązujących w tym biznesie reguł. Bezpieczeństwo jednego jest możliwe kosztem drugiego, konfrontacja jest nieunikniona. Walter płacze i przeprosza diler, ale go zabija, dusi praktycznie gołymi rękami. Scena jest niewątpliwie momentem inicjacji Waltera, wejściem na kolejne schody Wielkiego Mechanizmu, zgodą na wyrządzanie zła. Wedle tej samej reguły śmierć będą musieli ponieść inni, nawet niewinne dzieci, które zupełnym przypadkiem znajdują się na drodze Waltera stając się dla niego potencjalnym zagrożeniem.

2.2 Pułapka Wielkiego Mechanizmu

Pod koniec dziewiątego odcinka drugiego sezonu Walter dowiaduje się, że jest zdrowy – nowotwór się skurczył, a groźnie wyglądający kaszel okazał się infekcją po chemioterapii. Jednak Walter mimo wiadomości o ozdrowieniu nie wydaje się zadowolony i wyładowuje agresję w szpitalnej toalecie. Frustracja wynika ze świadomości, że los po raz kolejny zdrwił z bohatera. Najpierw choroba zabrała mu dotychczasowe życie, a następnie ustąpiła, anulując pierwotną przyczynę narkotykowej działalności bohatera. Walter nie może wrócić do sposobu, w jakim funkcjonował przed diagnozą, zbyt wiele zmian zaszło w nim samym. Na zawsze znika jego motywacja i usprawiedliwienie, zasady niepisanego kontraktu wygasły. Po schodach historii idzie się tylko w górę, nie można zawrócić – choćby z tej przyczyny, że wycofanie się z gry nie gwarantuje bezpieczeństwa, które zapewnia posiadanie władzy.

Walter zyskał czas, który mógłby spędzić z rodziną. Żona i dzieci są jego priorytetem, przynajmniej na poziomie deklaracji. Niestety każdy czyn wydaje się temu przeczyć. Zamiast obecności przy narodzinach córki wybiera prowadzenie interesów. Cały czas zaśłania się dobrem rodziny i potrzebą zarobienia na ich przyszłość. W istocie nie chodzi jednak o pieniądze. Jesse, uczeń i biznesowy partner Waltera, kilkakrotnie namawia go do porzucenia kryminalnej działalności. To z ust Jessego usłyszymy ostrzegawcze przypomnienie o tym, że Walter zarobił z nawiązką kwotę, którą pierwotnie chciał zdobyć. Również inni współpracownicy (np. Mike, Saul) będą go odwozili od podejmowania kolejnych ryzykownych decyzji. Na próżno. Podobnie jak Ryszard III bohater *Breaking Bad* staje się „księciem, który przeczytał *Księcia* [Machiavellego – przyp. W.Ł.]. Polityka jest dla niego czystą praktyką, sztuką, której celem jest panowanie” (Kott 1965: 48). Stawką jest władza, nie liczy się nic innego.

2.3 Heisenberg – od maski do tożsamości.

Walter White u progu przestępczej działalności powołał do życia alter ego ułatwiające prowadzenie narkotykowego biznesu. Fikcyjna tożsamość zostaje stworzona *ad hoc* w trakcie spotkania z dilerami w farsowej scenie na złomowisku. Wizerunek Heisenberga powstaje przypadkowo i jest komiczny. Mężczyzna w dużych okularach i kapeluszu początkowo nie budzi szacunku. Walter White wykreował maskę, jednak z czasem fikcyjna persona staje się coraz bardziej interesująca i pociągająca dla głównego bohatera. Heisenberg stanowi bowiem uosobienie siły, władzy, sprytu, kontroli i geniuszu. Jest szanowany, budzi respekt jako twórca świetnego towaru – błękitnej metamfetaminy. Heisenberg powoli staje się nadrzędną tożsamością, natomiast Walter White maską, a życie rodzinne odgrywanym przed bliskimi *performance*. Bohater wybrał zjednoczenie z autokreacją kosztem dawnego ja – przybrał personę jako nową tożsamość.

Ryszard III jest inteligencją Wielkiego Mechanizmu, jego wolą i jego świadomością. Po raz pierwszy Szekspir ukazał ludzką twarz Wielkiego Mechanizmu. Jest ona przerażająca w swojej szpetocie i okrutnym grymasie warg. Ale jest fascynująca (Kott 1965: 48).

Idealnym potwierdzeniem powyższych słów w kontekście bohatera *Breaking Bad* jest scena ze słynnym monologiem wygłoszonym w szóstym odcinku czwartego sezonu. Żona wyraża zaniepokojenie o bezpieczeństwo Waltera i całej rodziny, namawia go do zgłoszenia się na policję i tłumaczenia niechlubnego postępowania chorobą. Wzburzony mąż odpowiada następująco:

Do kogo Ty teraz mówisz? Jak myślisz, kim jest ten, na którego patrzysz? (...) Ja nie jestem w niebezpieczeństwie, ja jestem niebezpieczeństwem. Facet otwiera drzwi i zostaje zastrzelony – tak o mnie myślisz? Nie, ja jestem tym, kto puka¹.

Heisenberg jest genialnym manipulatorem i politykiem. Bohater jest dumny ze swoich dokonań, testuje kolejne granice i je przekracza. Złość mężczyzny w przywołanej scenie wynika z faktu, że Skyler mówi do swojego męża,

¹ „Who are you talking to right now? Who is it you think you see? (...) I am not in danger, I am the danger. A guy opens his door and gets shot and you think that of me? No... I am the one who knocks”. Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Weroniki Łucyk (przyp. red.).

Waltera White'a, ale *de facto* rozmowę prowadzi z Heisenbergiem, twórcą imperium narkotykowego, osobą z pieniędzmi i pozycją, a nie zdesperowanym, zagubionym i chorym człowiekiem.

Potwierdzeniem odrodzenia, zrośnięcia się z wykreowaną personą jest także scena na pustyni (piąty sezon, siódmy odcinek). Bohater pyta wprost jednego ze współpracowników: „jakie jest moje imię?”, ten zaś odpowiada: „Heisenberg”. Protagonista *Breaking Bad* staje się tym, kim się nazwał. W wymiarze symbolicznym oznacza to ostateczne dokonanie się rytuału przejścia. Jako Heisenberg bohater staje się demiurgiem, w czym przypomina Prospera z szekspirowskiej *Burzy* – ma na tyle silną pozycję, że może dyktować warunki, manipulować wydarzeniami i ludzkim życiem. Jest przekonany o tym, że nie ma żadnych ograniczeń i może dokonać wszystkiego, co zechce.

3. Królestwo za konia

Zarówno Ryszard III jak i Walter/Heisenberg zatracili się w swych ambicjach i działaniach, które miały im zapewnić pozycję i bezpieczeństwo. Zapomnieli, że struktura jest silniejsza niż jednostka. Nie istnieją ludzie wszechwładni i niezastąpieni, a łańcuch zbrodni pociąga za sobą zagrożenie i konkurencję. Obaj bohaterowie przestają kontrolować sytuację, kłamstwa wychodzą na jaw, despotyczne rządy wzbudzają nienawiść coraz większego grona osób, także najbliższych. Próba zapanowania nad sytuacją pociąga za sobą pochojne, katastrofalne w skutkach decyzje. Ginie coraz więcej osób – również tych, które pozostawały z Walterem/Heisenbergiem w bliskich relacjach osobistych i biznesowych (np. Gus, Mike, Hank). Bohater *Breaking Bad* przegrywa, podobnie jak Ryszard III:

W pierwszej części tragedii jest inteligencją Wielkiego Mechanizmu, demiurgiem historii, Księciem Machiavella. Ale Szekspir mądrzejszy jest od autora *Księcia*. Ryszard III, w miarę jak wstępuje po wielkich schodach, coraz bardziej maleje. Jak gdyby zagarniał go i wchłaniał Wielki Mechanizm. Powoli staje się tylko jednym z jego kół. Przestał być katem, stał się ofiarą. Dostał się w tryby. (...) W kronikach historycznych Szekspira zdumiewa mnie zawsze dostrzeżenie owej chwili, kiedy historia zapędza wszechwładnego dotąd księcia w ślepy zaułek. Kiedy ten, który tworzył historię albo łudził się, że ją tworzy, jest już tylko jej przedmiotem. Kiedy Wielki Mechanizm okazuje się silniejszy od tego, który go uruchomił (Kott 1965: 54–55).

Upadek, o którym wspomina Kott, związany jest także z utratą godności. Szekspir ukazuje swojego bohatera w farsowej i przerażającej jednocześnie

w swej groteskowości scenie. Ryszardowi III nie pozostało już nic, szamocze się na polu bitwy, a jego ostatnie zdanie brzmi „królestwo za konia” (Szekspir 1997: 203). Twórcy *Breaking Bad* również stworzyli tragikomiczną scenę, która ukazuje skalę klęski głównego bohatera i konieczność ukorzenia się w obliczu porażki. Jednocześnie pozwalają protagoniście zachować choć trochę godności.

W finałowym odcinku chory i ścigany przez policję Walter odwiedza Elliotta i Gretchen, dawnych przyjaciół, milionerów, do których wciąż chowa urazę związaną z ich wcześniejszą współpracą. Bohater nigdy nie chciał przyjąć od nich pomocy, ale małżeństwo okazuje się jedyną szansą na przekazanie rodzinie pieniędzy, które mu jeszcze zostały. Ponieważ bliscy odmówili ich przyjęcia, Walt musi posłużyć się podstępem. Para ma przekazać sumę w swoim imieniu jako darowiznę, bo tylko pieniądze od publicznie szanowanych ludzi zostaną przez rodzinę White’a przyjęte. Bohater musi zawierzyć, że pomogą mu ludzie, którymi gardzi. Farsowe zabarwienie tej sceny powstaje w wyniku kontrastu między monologiem Waltera i reakcją przerażonego małżeństwa, a faktami, do których para nie ma dostępu. Żadnych snajperów nie ma – domniemany laser celownika to zwykły wskaźnik. Walter nad niczym i nikim nie ma już władzy, jedynie odgrywa przed Elliottem i Gretchen groźnego kryminalistę, który przybył z obstawą. Opłacił statystów (dwóch kolegów Jessego), zakupił rekwizyty, przygotował mowę zachowując konwencję gatunku kina *noir*. To jedna z jego ostatnich inscenizacji.

Scenarzyści *Breaking Bad* w przeciwieństwie do Szekspira pozwolili swojemu bohaterowi na symboliczną rehabilitację. Ratując z niewoli Jessego częściowo odpokutowuje winy i przyjmuje na siebie śmierć jako zasłużoną karę.

Podsumowanie

Breaking Bad, podobnie jak kroniki szekspirowskie, jest opowieścią o procesie. Głównym bohaterem serialu stworzonego przez Vince’a Gilligana nie jest Walter White czy Heisenberg, a tytułowe *breaking bad* – podobnie jak głównym bohaterem dramatów Szekspira jest historia i jej Wielki Mechanizm. Zwrot *breaking bad* rozumiem jako dynamikę zła, moralne pęknięcie, w którym pojawia się i rozprzestrzenia zło. Na ten rozpad mają wpływ czynniki zewnętrzne i wewnętrzne, przez co trudno jednoznacznie dokonać oceny bohatera (Kokot-Góra 2016: 38–39).

Wielki Mechanizm nie jest jedynym, co łączy amerykańską produkcję z dziełami Stratfordczyka. Warto pamiętać, że w serialu powraca motyw teatralizacji – odgrywania ról i przyjmowania masek, co również jest charakterystyczne dla dramatu elżbietańskiego. Przemiana postaci na przestrzeni

sześćdziesięciu dwóch odcinków dała możliwość wykreowania subtelnymi środkami portretu psychologicznego postaci i pogłębionego studium rozpadu moralnego bohatera na miarę Ryszarda III czy Makbeta.

Bibliografia:

- Campbell Joseph, 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań.
- Darska Bernadetta, 2012, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Fiske John, 2010, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Kraków.
- Godzic Wiesław, 1996, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków.
- Kokot-Góra Katarzyna, 2016, *(Ze)wnętrze zła – przemiany sytuacyjne bohatera serialu. Przypadek Waltera White'a*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, red. Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła, Olsztyn, s. 27–42.
- Kott Jan, 1965, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa.
- Kufel Marta, 2014, *Piłat, Heisenberg i inni – (nie)oznaczoność etyki w „Breaking Bad”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 131–140.
- Shakespeare William, 1996, *Król Ryszard Trzeci*, tłum. Stanisław Barańczak, Poznań.
- Szeremeta Katarzyna, 2014, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: „Trawka”, „Breaking Bad” i „Penzoza”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 223–233.
- Wierzchowska Justyna, 2014, *Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w „Breaking Bad”*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Historia i polityka*, red. Monika Cichmińska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn, s. 138–151.

Krzysztof Arcimowicz

Uniwersytet w Białymstoku

Męskość hegemoniczna i granice dyskursu w serialu *Breaking Bad*

Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza głównych strategii dyskursywnych wykorzystywanych w kreowaniu kategorii męskości oraz wskazanie przemilczeń w dyskursie serialowym dotyczącym mężczyźni. Interesują mnie również inne kategorie łączące się z męskością, takie jak kobiecość, rodzina i seksualność. W badaniach wykorzystałem perspektywę krytycznej analizy dyskursu i krytycznych studiów nad męskością (głównie koncepcję Raewyn Connell). Męskość hegemoniczna jest w *Breaking Bad* eksponowana, ale nie jest gloryfikowana. Męskość podporządkowana stanowi kontrast dla męskości hegemonicznej. Kobiety wydają się niezbyt istotnym dodatkiem do świata „prawdziwych” mężczyźni. Twórcy *Breaking Bad* nie pokazują postaci nienormatywnych seksualnie ani związków jednopłciowych.

Słowa kluczowe:

kategoria męskości, męskość hegemoniczna, dyskurs, serial nowej generacji, krytyczna analiza dyskursu

Wprowadzenie

Serial *Breaking Bad* zyskał uznanie „zwykłych” widzów i ekspertów, jest postrzegany jako jedna z najlepszych produkcji w historii telewizji. Powstały sześćdziesiąt dwa odcinki, które zostały wyemitowane przez stację AMC w latach 2008–2013. Akcja rozgrywa się głównie w Albuquerque i stanie Nowy Meksyk. Protagonista Walter White to nauczyciel chemii, pracujący także jako kasjer w myjni samochodowej w celu podratowania kulejącego budżetu domowego. Jego żona Skyler jest w ciąży i zajmuje się prowadzeniem domu oraz opieką nad cierpiącym na porażenie mózgowe synem. W dniu swoich pięćdziesiątych urodzin Walter dowiaduje się, że ma zaawansowanego raka płuc i że zostało mu kilka miesięcy życia. Pragnienie White’a, aby zapewnić rodzinie godziwy byt po jego śmierci oraz splot okoliczności sprawiają, że główny bohater wraz ze swoim byłym uczniem Jessem Pinkmanem zaczynają produkować metamfetaminę.

W artykule skupię się na postaci Waltera White'a – głównego (anty)bohatera serialu reprezentującego męskość hegemoniczną, ale scharakteryżuję również inne postacie przedstawiane w omawianej produkcji telewizyjnej. Celem artykułu jest analiza głównych strategii dyskursywnych wykorzystywanych w kreowaniu kategorii męskości oraz wskazanie przemilczeń w dyskursie serialowym dotyczącym mężczyzn. Interesują mnie również kategorie łączące się z męskością, takie jak kobiecość, rodzina i seksualność.

Założenia teoretyczno-metodologiczne badań własnych

Przyjmuję, iż kategoria męskości obejmuje zestawy ról, zachowań, cech przypisywanych mężczyznom oraz sposoby myślenia o męskości w danym społeczeństwie (por. Arcimowicz 2013: 40). Owa kategoria nie ma charakteru esencjonalnego, raz na zawsze ustalonego, jest kategorią dynamiczną, o kształt której toczy się dyskursywna walka (por. Melosik 2002: 35).

W trakcie rozwoju badań nad męskością (*men's studies*), pojawiło się szereg teorii męskości. Jedną z najbardziej znanych i wpływowych koncepcji, tak zwaną koncepcję męskości hegemonicznej, stworzyła australijska socjolożka Raewyn Connell. Autorka definiuje męskość hegemoniczną jako „konfigurację praktyk genderowych, które akceptują i legitymizują patriariat, gwarantując jednocześnie dominującą pozycję mężczyzn i subordynację kobiet” (Connell 2005: 77). Socjolożka zakłada, że w danej kulturze może istnieć wiele zróżnicowanych męskości. Męskość hegemoniczna jest jedną z trzech podstawowych kategorii funkcjonujących we współczesnych społeczeństwach euro-amerykańskich. Głównymi komponentami konstytuującymi męskość hegemoniczną są autorytet, silna psychika, zajmowanie wysokiej pozycji w hierarchii społecznej, heteroseksualność i siła fizyczna. Badaczka sugeruje, iż opisywana kategoria stanowi model idealny, do którego mężczyźni aspirują.

Jednak zdecydowana większość mężczyzn nie jest w stanie zrealizować wszystkich atrybutów związanych z męskością hegemoniczną; wielu z nich tworzy kolejną kategorię – męskość współuczestniczącą (Connell 2005: 77–78; Arcimowicz 2013: 70; Wojnicka, Ciaputa 2011: 12). Mężczyźni ci korzystają z przywilejów i profitów łączących się z męskością hegemoniczną oraz istniejącą hierarchią płci, ale ich relacje z kobietami i mężczyznami należącymi do innych kategorii męskości mogą być w społeczeństwach negocjowane. Trzecią kategorią wymienianą przez Connell stanowi męskość podporządkowana, obejmuje ona mężczyzn, którzy nie mogą, nie chcą lub nie potrafią sprostać wymogom stawianym przez męskość hegemoniczną lub współuczestniczącą. Kategoria męskości podporządkowanej dotyczy nieheteroseksualności i grup etnicznych tworzonych przez nie-białych mężczyzn. Niektórzy, niespełniający

kryteriów męskości hegemonicznej, heteroseksualni mężczyźni, posiadający cechy tradycyjnie postrzegane jako kobiece (związane z zachowaniem czy wyglądem zewnętrznym), również są zaliczani do grupy podporządkowanej w stosunku do męskości hegemonicznej (Connell 2005: 78–90; Arcimowicz 2013: 70–71; Wojnicka, Ciaputa 2011: 13). Poszczególne kategorie męskości są ułożone hierarchicznie. Na szczycie znajduje się męskość hegemoniczna, natomiast na dole znajduje się męskość, a właściwie znajdują się męskości podporządkowane. Wszystkie kategorie kobiecości zajmują pozycje podporządkowane wobec męskości hegemonicznej (Connell 2005).

Istotnym kontekstem interpretacyjnym jest konwencja gatunkowa¹. *Breaking Bad* stanowi przykład serialu *post-soap*, w którym unika się melodramatycznej narracji i kreuje się równie interesujące, co kontrowersyjne postacie. Nowe seriale, mimo że wyrosły ze starszych form telewizyjnych, w wielu przypadkach radykalnie z tym dziedzictwem zrywają (por. Filiciak, Giza 2010: 7–9; Kaja 2013: 65–66). W istocie *Breaking Bad*, podobnie jak wiele innych neoseriali, jest mieszaniną elementów pochodzących z różnych konwencji gatunkowych: dramatu kryminalnego, czarnej komedii, serialu obyczajowego.

Analizując produkcję *Breaking Bad* wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). Pojęcie dyskursu jest różnie rozumiane w literaturze przedmiotu, ale najczęściej pisze się o dyskursie jako zdarzeniu komunikacyjnym, języku w użyciu, często, jak to czynią przedstawicielki i przedstawiciele KAD, przy operacjonalizacji terminu „dyskurs” akcentuje się również znaczenie kontekstu (Wodak 2011: 11–28; Dijk 2001: 9–32). Narzędzie skonstruowane na potrzeby niniejszych badań nawiązuje do postulatów metodologicznych sformułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA). Omawiane podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej (Wodak 2008: 185–213; Reisigl, Wodak 2009: 87–121; Wodak, Meyer 2009: 1–33). W ramach KAD funkcjonuje dialektyczna koncepcja dyskursu, w której przyjmuje się, że dyskurs nie podlega jedynie społeczno-kulturowemu ukształtowaniu, ale odgrywa również rolę w formowaniu (utrwalaniu lub przekształcaniu) owego kontekstu (Wodak, Meyer 2009: 5–6; Starego 2011: 28–29).

¹ Interesujący jest kontekst społeczno-kulturowo-ekonomiczny, w którym została osadzona fabuła *Breaking Bad*; mam na myśli stan Nowy Meksyk i jego problemy, np. relatywnie wysoki odsetek osób nieposiadających ubezpieczenia społecznego, duża liczba emigrantów.

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu, jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Pojęcie „strategii” według Wodak oznacza systematycznie powtarzające się sposoby użycia języka, jest to „zwykle mniej lub bardziej ściśle określony czy świadomie przyjęty, program działań (w tym i działań dyskursywnych) zmierzający do osiągnięcia konkretnych społecznych, politycznych, psychologicznych lub językowych celów” (Wodak 2008: 195). Można wyodrębnić trzy zasadnicze rodzaje strategii. Strategie nazywania dotyczą określania osób i sposobu mówienia o nich w wymiarze językowym. Strategie orzekania polegają na kategoryzowaniu aktorów społecznych, to znaczy ich reprezentacji poprzez przypisywanie im określonej tożsamości. Ta strategia może łączyć się z uprzedzeniami i stereotypami społecznymi. Strategie argumentacyjne służą uzasadnieniu pozytywnych albo negatywnych orzeczeń (Reisigl 2010: 27–61). Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemyśleń Marka Krzyżanowskiego (2010) pisze: „Toposy rozumiane są w DHA jako pewne »nagłówki« (ang. *headlines*), które pozwalają podsumować dyskursywnie konstruowane argumenty, do wyrażania których używa się różnych elementów w zawartości tekstu” (Krzyżanowska 2012: 212)².

Walter White oraz inne postacie reprezentujące męskość hegemoniczną

Na początku główny bohater sprawia wrażenie fajtłapy i nieudacznika życiowego. Nie radzi sobie w pracy, dotyczą go problemy finansowe, jest obiektem żartów i drwin ze strony szwagra Hanka Schradera i właściciela myjni Bogdana Wołynietza. White jest sportretowany stereotypowo: ma niezbyt zadbaną fryzurę, nosi okulary i niewyszukane ubrania. W serialu wykorzystywany jest topos różnych wymiarów męskości, polegający na pokazaniu odmienności męskości hegemonicznej („twardej”) – reprezentowanej przez Schradera, od męskości podporządkowanej („miękkiej”) – ucieleśnianej przez White’a. Omawiany topos dotyczy cech osobowościowych, zachowania, ale również wyglądu zewnętrznego mężczyzn. Schrader odznacza się masywną budową ciała, w przeciwieństwie do White’a odnosi wiele sukcesów w pracy zawodowej, jest odważnym mężczyzną, cenionym pracownikiem agencji antynarkotykowej (DEA).

Topos różnych wymiarów męskości jest w dyskursie serialowym sprzężony ze strategią orzekania, jaką jest nadanie roli określonym aktorom społecznym

² Z uwagi na ograniczone ramy artykułu przedstawię jedynie najważniejsze strategie dyskursywne. Szczególną uwagę poświęcę toposom, by wskazać najważniejsze sposoby argumentacji.

lub grupom. W serialu eksponuje się męskość hegemoniczną, natomiast męskość podporządkowana jest jedynie tłem dla tego pierwszego wzorca męszczyzny. Postać Hanka Schradera nawiązuje do wzorca nieugiętego policjanta lub żołnierza z filmów i seriali amerykańskich. Schrader uosabia amerykańską niezłomność, dumę, a także dominację. Odwołując się do rozważań Zbyszko Melosika (1996) dotyczących reprezentacji męskości w kulturze popularnej można zaryzykować tezę, że w postaci Hanka Schradera ogniskuje się Ameryka – stanowcza, racjonalna i logiczna. Schrader chroni współczesne społeczeństwo przed upadkiem i chaosem.

W pierwszych odcinkach serialu Walter White jest poważnie chory. Męszczyzna pluje krwią, chemioterapia go osłabia i powoduje, że zaczynają mu wypadać włosy. Twórcy serialu poprzez pokazanie choroby głównego bohatera i osadzenie początkowej działalności protagonisty w narkobiznesie w konwencji czarnej komedii, zjednują postaci sympatię widzów. Mimo że w dalszych odcinkach serialu konwencja czarnej komedii daje o sobie znać – co najmniej – kilkakrotnie, to z każdym następnym sezonem robi się coraz mniej zabawnie, zbrodnie są brutalniejsze, postępowanie Waltera White'a i innych mężczyzn bardziej bezwzględne. Postać protagonisty ulega transformacji w kierunku męskości hegemonicznej, bohater ewoluuje w stronę antybohatera³.

White przy pomocy Jessego organizuje sieć dilerów i zaczyna kontrolować sporą część rynku metamfetaminy w Albuquerque. Warto zwrócić uwagę, że zmiany w postępowaniu głównego bohatera, a także w wyglądzie zewnętrznym korelują z jego stanem zdrowia. Zastosowana przez lekarzy terapia przynosi pozytywny skutek i Walter czuje się coraz lepiej. Działania podejmowane przez protagonistę są coraz bardziej śmiałe, ale i brutalne. Zmienia się także wygląd zewnętrzny Waltera. Męszczyzna postanawia ogolić włosy na głowie, zaczyna nosić czarny kapelusz i ciemne okulary przeciwsłoneczne. Pod koniec drugiego sezonu zapuszcza dosyć bujne wąsy i brodę. W piątym sezonie, kiedy staje się bossem narkotykowym, sprzedaje samochód Pontiac Aztek, jeden z najbrzydszych samochodów XXI wieku, i kupuje czarne usportowane auto Chrysler 300 SRT8, które ma potężny sześciuset konny silnik i wygląd rasoowego amerykańskiego *muscle car*.

W tym miejscu chciałbym przyjrzeć się relacjom rodzinnym protagonisty. Na początku serialu Walter jest jedynym żywicielem rodziny. Gros czasu zabiera Walterowi praca i z tego powodu nie pozostaje go zbyt wiele na życie rodzinne. Wydaje się, że mimo problemów finansowych, White'owie tworzą

³ Na temat antybohaterów w serialach pisały m.in. Małgorzata Major (2011) i Bernadetta Darska (2012).

szczęśliwą rodzinę. Sytuacja ulega zmianie, kiedy Walt zaczyna produkować metamfetaminę. Często opuszcza dom na kilka godzin lub dni, okłamuje żonę mówiąc, że musi odwiedzić matkę, albo że ma jakieś inne ważne spotkanie. Jest tak pochłonięty działalnością przestępczą związaną z narkotykami, że nie uczestniczy w narodzinach swojego dziecka, ponieważ w czasie porodu realizuje wielomilionową transakcję narkotykową. Walter wymijająco odpowiada na pytania żony dotyczące jego dziwnego zachowania. Relacje małżeńskie znacznie się pogarszają. Skyler domyśla się, że prowadzi on jakąś niezgodną z prawem działalność i z tego źródła pochodzą pieniądze na leczenie choroby. W ostatnim odcinku drugiego sezonu Skyler nakazuje, by Walter wyprowadził się z domu, ponieważ nie może dłużej znieść jego kłamstw i napiętej atmosfery w rodzinie. Mąż próbuje ją przekonać, by zmieniła zdanie i chce wyjawić prawdę. W odpowiedzi na słowa męża Skyler mówi: „Nie znam prawdy, ale boję się ją usłyszeć” (*Breaking Bad*: sez. 3, odc. 13)⁴.

Warto zauważyć, że kobieta postanawia wrócić do pracy w zawodzie księgowej, co nie podoba się Walterowi. Mimo że żona wspomaga budżet domowy, on nie wycofuje się z produkcji i sprzedaży metamfetaminy, wręcz przeciwnie – myśli o rozwijaniu narkobiznesu. Jego zachowania nie usprawiedliwia fakt, że potrzebuje pieniędzy na operację, gdyż niezbędne środki finansowe otrzymałby od małżeństwa Schwartzów, którzy zaofiarowali swoją pomoc. Walter nie chce jednak z tej pomocy skorzystać, ponieważ nie pozwala mu na to jego honor. Ponadto protagonista liczy na duże zyski ze sprzedaży narkotyków. W konstruowaniu kategorii męskości twórcy serialu wykorzystują topos męskiej dumy, który wskazuje, że prawdziwy mężczyzna musi polegać na sobie i jeśli coś postanowił, powinien to doprowadzić do końca. Ta strategia dyskursywna najbardziej uwidacznia się w przypadku Waltera White’a i jego oponenta Hanka Schradera. Walter najpierw jest owładnięty myślą o zapewnieniu rodzinie dostatniego życia, a następnie zbudowaniu imperium narkotykowego, z kolei Hank chce za wszelką cenę złapać człowieka, który rządzi rynkiem metamfetaminy w Albuquerque.

Strategia męskiej dumy łączy się z dwiema kolejnymi strategiami dyskursywnymi: strategią szczególnych okoliczności i relatywizmem moralnym. Pierwsza strategia polega na usprawiedliwianiu niezgodnego z prawem postępowania głównego bohatera trudną sytuacją życiową i materialną, w której znajduje się on i jego bliscy. Kiedy uświadamiamy sobie, że Walter postępuje

⁴ Zapis w nawiasie oznacza, że poprzedzające go bezpośrednio słowa ujęte w cudzośćw są cytatem ze ścieżki dźwiękowej serialu *Breaking Bad*. Nota „sez. 3, odc. 13” oznacza trzynasty odcinek trzeciego sezonu.

źle, ponieważ produkuje i sprzedaje metamfetaminę, twórcy serialu, posługując się strategią relatywizmu moralnego, podsuwają nam myśl, że kwestia tego, co jest, a co nie jest legalne zależy od uwarunkowań historycznych i społeczno-kulturowych. Jako ilustrację tego problemu można przytoczyć rozmowę między Walterem a Hankiem podczas przyjęcia w domu White'ów. Walter wykłada swój pogląd na temat różnych używek i substancji odurzających. „Zabawne w jaki sposób ustanawiamy granice (...) tego, co dozwolone i zabronione (...). Gdybyśmy pili to (whisky – przyp. KA) w 1930 roku łamałibyśmy prawo, rok później już nie. Kto wie, co za rok będzie zabronione” (*Breaking Bad*, sez. 1. odc. 7). Innym razem White w rozmowie z Pinkmanem stwierdza, że jeśli oni nie produkowali metamfetaminy, robiłby to ktoś inny, a ludzie uzależnieni i tak by ją kupowali.

Reprezentantami męskości hegemonicznej w *Breaking Bad*, oprócz Waltera White'a, są Gustavo Fring, Mike Ehrmantraut i Jack Welker. Fring prowadzi legalnie działającą sieć restauracji szybkiej obsługi, która stanowi idealny kamuflaż dla zakrojonej na szeroką skalę działalności w narkobiznesie. Wydaje się kulturalnym i miłym mężczyzną, ale pod tą maską skrywa się człowiek bezwzględny, który nie zawaha się przed niczym, by osiągnąć swój cel, czyli pozycję największego producenta i dilerów metamfetaminy na południu Stanów Zjednoczonych.

Mike Ehrmantraut to były policjant. Nie ma takiej władzy jak jego pracodawca Gustavo Fring, ale, jak sądzę, można go zaliczyć do grona mężczyzn ucieleśniających męskość hegemoniczną z kilku powodów. Mike jest jednym z najważniejszych współpracowników Fringa. W realizacji powierzonych mu zadań jest bezwzględny i bezkompromisowy. Charakteryzuje go również opowanie i silna psychika. Około sześćdziesięcioletni mężczyzna jest, jak na swój wiek, bardzo sprawny i odznacza się ponadprzeciętną siłą fizyczną, którą często stosuje wobec swoich przeciwników.

Granice dyskursu i androcentryzm serialu *Breaking Bad*

W krytycznej analizie dyskursu istotne jest rozpoznanie i krytyka uprzedzeń oraz stereotypów, ujawnienie przemilczeń w dyskursie i pokazanie jego granic. Celem KAD jest również analiza dyskursów w kontekście tworzenia i utrzymywania nierówności społecznych, próba opisu różnych form użycia i nadużycia władzy w relacjach genderowych i rodzinnych (por. Fairclough, Duszak 2008: 15).

W *Breaking Bad* wykorzystano topos różnicy płci, który dotyczy odmienności męskich i kobiecych cech, ról i zachowań. W omawianej produkcji sfera publiczna jest zdominowana przez mężczyzn rywalizujących ze sobą o władzę

i pieniądze, a sfera rodzinna przez kobiety, pełniące przede wszystkim funkcje opiekuńcze⁵. *Breaking Bad* nie jest opowieścią o rodzinie i związkach intymnych między kobietami i mężczyznami; mówi o męskości, a przede wszystkim jednej szczególnej kategorii, jaką jest męskość hegemoniczna. W serialu uwidacznia się nie tylko strategia różnicy płciowej, ale także strategia nadania roli. Serial zawiera dużą dawkę androcentryzmu. Jest to produkcja, w której kobiety stanowią tło dla poczynań mężczyzn, i są – w istocie rzeczy – jedynie niezbyt ważnym dodatkiem do męskiego świata.

Można odnieść wrażenie, że współcześni kowboje zobrazeni w *Breaking Bad*, tacy jak Walter White czy Hank Schrader, mogliby się obejść bez kobiet, bowiem sednem ich życia jest rywalizacja z innymi mężczyznami. Warto w tym miejscu odwołać się do przemyśleń Pierre'a Bourdieu (2004) i klasycznej analizy zróżnicowania przestrzeni, uwzględniającej kategorię płci. Walter i Hank przychodzą do domu głównie po to, by zjeść, odpocząć i wypaść się, zanim wrócą na swoje właściwe miejsce: pierwszy w biznesie narkotykowym, a drugi w agencji antynarkotykowej

W *Breaking Bad* jest stosowana strategia anihilacji polegająca na pomijaniu pewnych aktorów i kategorii społecznych w dyskursie. W serialu występuje anihilacja trojakiego rodzaju: związana z płcią, rodziną i seksualnością.

Trudno określić *Breaking Bad* jako produkcję telewizyjną, która dyskryminuje kobiety, ale sposób ich przedstawiania sprawia, że serial ma pewien seksistowski rys. Jednym z przejawów seksizmu jest wyraźny, sygnalizowany w poprzednich akapitach, podział na świat męski i świat kobiecy. Ponadto w serialu trudno wskazać choćby jedną pozytywną postać kobiecą. Kobiety są prezentowane jako istoty egoistyczne. Egocentrykami bywają też mężczyźni, ale nie wszyscy. Owszem, często motywem działania kobiet jest chęć ochrony męża lub dzieci, ale nie interesują się tym, że ich postępowanie może wyrządzać krzywdę innym ludziom. Marie Schrader jest kleptomanką i osobą niepanującą nad swoimi emocjami – próbuje porwać dziecko swojej siostry. Skyler White zdradza męża ze swoim zwierzchnikiem Tedem Benekem, pomaga w legalizacji pieniędzy pochodzących ze sprzedaży metamfetaminy, odrzuca współpracę z policją (która chce schwycić Waltera White'a), gdyż uważa, że w ten sposób zaszkodzi swoim dzieciom. Postacie drugoplanowe i epizodyczne wcale nie są lepsze, a niektóre nawet gorsze niż pierwszoplanowe. Lydia Rodarte-Quayle,

⁵ W *Breaking Bad* są wprowadzone odstępstwa od tej reguły; mam na myśli bizneswoman Gretchen Schwartz i Lydię Rodarte-Quayle (która później zostaje współniczką White'a w narkobiznesie), ale trzeba dodać, że obie kobiety nie osiągnęły sukcesu finansowego samodzielnie, lecz z dużą pomocą mężczyzn.

oprócz prowadzenia legalnej firmy, zajmuje się na międzynarodową skalę handlem narkotykami, uważa, że zabijanie niewygodnych ludzi jest nieodłączną częścią biznesu. Wśród kobiet są też wyrodne matki, jak narkomanka, która zostawia nagminnie kilkuletniego syna bez opieki.

Breaking Bad przedstawia rodzinę w stanie rozkładu i problemy związane z funkcjonowaniem współczesnych związków intymnych, co jest cechą charakterystyczną wielu seriali nowej generacji. Wśród najważniejszych bohaterów serialu nie można wskazać mężczyzny, który umie stworzyć szczęśliwy, nietoksyczny związek z kobietą⁶. Po części są temu winne kobiety, przedstawiane jako istoty nie do końca panujące nad swoimi emocjami, ale dużą winę za niezdrowe relacje ponoszą mężczyźni, którzy mają duży problem z otwartym wyrażaniem swoich pragnień i uczuć. Dzieje się tak dlatego, że wzorzec męskości hegemonicznej, który realizują, lub do którego aspirują, nie pozwala im na otwarte rozmowy o swoich problemach. Otwarte okazywanie uczuć i emocji jest tradycyjnie związane z kobiecością, a oni za kobiecych uchodzą nie chcą. Ilustracją tego zagadnienia może stanowić postępowanie Waltera White'a ukrywającego przed Skyler kłopoty finansowe. Z kolei Hank Schrader nie chce powiedzieć żonie o strachu, który towarzyszy mu podczas pracy związanej ze ściganiem niebezpiecznych, a często też psychopatycznych, przestępców zajmujących się handlem narkotykami. Jesse Pinkman ma problem z otwartym komunikowaniem swoich uczuć kobietom, zarówno Jane Margolis, jak również drugiej partnerce, Andrei Cantillo. Wszystkie najważniejsze związki serialowe można określić mianem toksycznych, przy czym owa toksyczność jest zarówno pochodną destrukcyjnego oddziaływania osobowości mężczyzny na życie wewnętrzne partnerki, jak również skutkiem wpływu niewłaściwego zachowania kobiety na psychikę mężczyzny. W serialu nie występują związki partnerskie, rozumiane jako relacja, w której kobieta i mężczyzna szczerze ze sobą rozmawiają, są wrażliwi na potrzeby partnera, pracują zawodowo, a także w podobnym stopniu partycypują w prowadzeniu domu i opiece nad dziećmi.

W *Breaking Bad* męskość podporządkowana stanowi kontrast dla męskości hegemonicznej. Reprezentantem męskości podporządkowanej jest wrażliwy, ale mający problemy emocjonalne Jesse Pinkman. Młody mężczyzna ma luźne podejście do życia, nie chce się uczyć ani podjąć stałej pracy. Życie Jessego zmienia się, kiedy staje się współnikiem White'a w narkobiznesie. Początkowo można odnieść wrażenie, że White'owi chodzi o dobro Pinkmana i że łączy

⁶ Być może nietoksyczną relację tworzą postacie epizodyczne Gretchen i Elliott Schwartzowie, ale informacje o tym związku są na tyle zdawkowe, że nie można tego jednoznacznie stwierdzić.

ich przyjaźń, ale później okazuje się, że celem White'a są jedynie jego własne korzyści. Jesse jest potrzebny jako pomocnik w produkcji metamfetaminy i diler. W podobny sposób Pinkman jest traktowany przez Gustavo Fringa, a później przez Jacka Welkera. Hank Schrader również traktuje go instrumentalnie, chce, by mężczyzna został świadkiem koronnym w sprawie Heisenberga. Można powiedzieć, że Pinkman jest narzędziem w rękach innych mężczyzn, którzy wykorzystują go do realizacji swoich celów. Jesse próbuje uwolnić się spod dominacji White'a i Fringa, ale jest za słaby, by to uczynić. O słabości Jessego świadczy też jego uzależnienie od różnych substancji odurzających. W chwilach, kiedy ogarnia go poczucie bezradności (a takich momentów w serialu jest dużo), sięga po narkotyki, by uśmierzyć ból psychiczny. Warto dodać, że zarówno Walter White, jak i Gustavo Fring, którzy są reprezentantami męskości hegemonicznej, nie zażywają narkotyków.

Trzeba zauważyć, że w *Breaking Bad* nie ma związków nieheteroseksualnych, ani postaci nienormatywnych seksualnie (homoseksualnych lub biseksualnych). Być może przyczyną tego stanu rzeczy jest fakt, że serial eksponuje męskości hegemoniczną, która wiąże się z heteroseksualnością.

Refleksje końcowe

Męskości hegemoniczna jest w serialu *Breaking Bad* eksponowana, ale nie jest gloryfikowana. W dyskursie serialowym pojawia się strategia niedookreślenia (indeterminacji), polegająca na tym, że ten wariant męskości jest prezentowany w sposób niejednoznaczny. Z jednej strony eksponuje się zalety męskości hegemonicznej, takie jak władza i pieniądze, z drugiej zaś pokazuje się, że bezkompromisowe realizowanie wzorca „twardej” męskości wcześniej czy później prowadzi do tragedii. Męskości hegemoniczna jest destrukcyjna dla psychiki Hanka Schradera, skrywającego pod maską „twardego” mężczyzny problemy emocjonalne i strach. Wzorzec męskości hegemonicznej prowadzi do zniszczenia rodziny Waltera White'a. Jego działalność w narkobiznesie jest przyczyną śmierci lub cierpienia wielu osób. Zachowanie Waltera skutkuje znerwicowaniem Skylera, a także bólem psychicznym syna (po nagłośnieniu przez media przestępczej działalności ojca). Postępowanie White'a powoduje śmierć Hanka Schradera i rozpacz jego żony Marie, cierpienie Jessego, sieroctwo syna Andrei Cantillo (przykłady można mnożyć). Realizowanie wzorca męskości hegemonicznej skutkuje unicestwieniem. Wszystkie najważniejsze postacie uosabiające ten rodzaj męskości giną: Hank Schrader, Gustavo Fring, Mike Ehrmantraut, Jack Welker. Najprawdopodobniej, w wyniku odniesionych ran postrzałowych, umiera również Walter White.

Jedyną główną postacią męską, która zostaje w serialu ocalona jest, reprezentujący męskość podporządkowaną, Jesse Pinkman. Ten wrażliwy, ale zagubiony i w istocie słaby psychicznie mężczyzna unika unicestwienia. Jednak interpretacja serialu jako triumfu męskości „miękkiej” (podporządkowanej) nad męskością „twardą” (hegemoniczną), jest – moim zdaniem – błędna. To nie Jesse Pinkman stał się bohaterem kultowym; został nim Walter White, uosobienie męskości hegemonicznej.

Bibliografia:

- Arcimowicz Krzysztof, 2013, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2004, *Męska dominacja*, tłum. Lucyna Kopciwicz, Warszawa.
- Connell R. W., 2005, *Masculinities*, Berkeley, Los Angeles.
- Darska Bernadetta, 2012, *To nas pociąga: o serialowych antybohaterach*, Gdańsk.
- Fairclough Norman, Duszak Anna, 2008, *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych*, w: *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. Anna Duszak, Norman Fairclough, Kraków, s. 7–28.
- Filiciak Mirosław, Giza Barbara, 2010, *Wstęp*, w: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, red. Mirosław Filiciak, Barbara Giza, Warszawa, s. 7–9.
- Kaja Ewa, 2014, *Amerykańskie seriale typu „post-soap opera” – nowa generacja seriali telewizyjnych, lecz nie tylko w telewizji*, „Kultura i Edukacja”, numer 2, s. 64–82.
- Krzyżanowska Natalia, 2012, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*, „Studia Socjologiczne”, numer 1, s. 199–223.
- Krzyżanowski Michał, 2010, *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main.
- Major Małgorzata, 2011, *„Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum”, numer 10, s. 92–108.
- Melosik Zbyszko, 1996, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań, Toruń.
- Melosik Zbyszko, 2002, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań.
- Reisigl Martin, 2010, *Dyskryminacja w dyskursach*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, numer 3, s. 27–61.
- Reisigl Martin, Wodak Ruth, 2009, *The Discourse-Historical Approach*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Ruth Wodak, Michael Meyer, London, s. 87–121.
- Starego Karolina, 2011, *Dyskurs*, w: *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, red. Małgorzata Cackowska, Lucyna

- Kopciwicz, Mirosław Patalon, Piotr Stańczyk, Tomasz Szkudlarek, Gdańsk, s. 26–36.
- Wodak Ruth, 2008, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, tłum. Jan Wawrzyniak, Adam Wójcicki, w: *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. Anna Duszak, Norman Fairclough, Kraków, s. 185–213.
- Wodak Ruth, Meyer Michael, 2009, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, w: *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. Ruth Wodak, Michael Meyer, London, s. 1–33.
- Wojnicka Katarzyna, Ciaputa Ewelina, 2011, *Wprowadzenie: refleksja naukowa nad społeczno-kulturowymi fenomenami męskości*, w: *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, red. Katarzyna Wojnicka, Ewelina Ciaputa, Kraków, s. 7–22.

Magdalena Bałaga

Uniwersytet Śląski

„Jestem anonimowy i samotny”: *Mr. Robot* i próba diagnozy społecznej

Abstrakt:

Mr. Robot, którego pierwszy sezon został wyemitowany w 2015 roku, to serial, którego ideologiczny przekaz jest aż nadto widoczny. O sukcesie serialu zdecydowała nie tylko poruszana w nim problematyka, lecz również wykorzystanie zapożyczeń i nieskrywane aluzje do innych znanych produkcji oraz próba zinterpretowania na nowo konstrukcji antybohatera. *Mr. Robot* umiejętnie wykorzystuje stereotypowe rozpoznania i znane schematy, wpisując się w tradycję produkcji uderzających w korporacyjny porządek. Inspiracje te są mocno akcentowane, a przy tym skonfrontowane ze świadomością przemian społeczno-politycznych, które nastąpiły w ostatnich latach.

Słowa kluczowe:

Mr. Robot, korporacje, anonimowość

Mr. Robot jest serialem, który sprawia złudne wrażenie łatwego w interpretacji. Przede wszystkim dlatego, że w produkcję wpisana jest pozornie prosta teza nadająca kierunek jej ocenom. Zaprezentowana historia jednostki walczącej z kapitalistycznym systemem jest wszak doskonale znana i wielokrotnie wykorzystywana. Serial wpisuje się przy tym doskonale w bogatą tradycję tekstów kultury, poddających krytyce mechanizmy konstruujące współczesne społeczeństwo, tworzone przez retorykę sukcesu oraz skazane na zależność od rosnących w siłę korporacji. Dlatego też ów antykorporacyjny i antykapitalistyczny wydźwięk serialu, jego ostentacyjne wpisywanie się w szereg filmowych realizacji podejmujących podobny temat, przynosi komentującym raczej szereg dodatkowych komplikacji, aniżeli ułatwień. Wszak to właśnie wspomniane posługiwanie się znanymi schematami i kliszami, sprawiło, że serial spotkał się z nieco ambiwalentnym przyjęciem. Część widzów pisała nawet o „popkulturowym oszustwie”, wskazując na wtórność rozpoznań zawartych w serialu (Fisz: 2016). Przeważająca część komentujących zajęła jednak przeciwne stanowisko, upatrując w tym zabiegu szczególnej wartości

produkcji¹. Dodać również należy, że ich ilość zdaje się przekraczać możliwości percepcyjne pojedynczej osoby. Nic zatem dziwnego, że odbiorcy serialu śledzą owe nawiązania nie mniej uważnie od samej fabuły².

Oczywiście nie sposób powiedzieć, jakoby tak niezwykle widowiskowe i świadome poruszanie się w kulturowej tradycji jednocześnie osłabiało diagnostyczne aspiracje zawarte w produkcji. Zabiegi te raczej wzajemnie się uzupełniają, co związane jest również z wykorzystaniem konkretnych tekstów kulturowych; wybór ten trudno byłoby nazwać przypadkowym. W rezultacie błędem byłoby sprowadzenie tego ostentacyjnego posługiwania się literacką i filmową tradycją do zabiegu podwójnego kodowania. Wydaje się, że *Mr. Robot* stanowi raczej wyraz przekonania, iż nad pewnymi refleksjami dotyczącymi kondycji współczesnego społeczeństwa należałoby podjąć ponowny namysł. Trudno bowiem pozbyć się wrażenia, że pomimo dynamicznych zmian, które nastąpiły na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, to w refleksjach nad miejscem jednostki w zdominowanym przez korporacje i nowoczesne technologie świecie wciąż przeważa posługiwanie się tym samym – choć z drugiej strony dość obszernym – zestawem tekstów kultury. Nie dziwi zatem, że tak ekstremalne wykorzystywanie „klasycznych” pozycji o kontestacyjnym i diagnostycznym charakterze, jak (m.in.) *Podziemny krąg*, *Matrix* czy *American Psycho* zostało wykorzystane w serialu w szczególnym celu. Wyeksponowanie wspomnianych kulturowych odwołań i skonfrontowanie ich z teraźniejszymi wydarzeniami³ staje się próbą odpowiedzi na pytanie o aktualność zawartych w produkcjach poprzedników prób diagnostycznych i jednocześnie usytuowanie ich w kontekście nowych doświadczeń społecznych.

Pomimo faktu, że *Mr. Robot* jest serialem wielopłaszczyznowym i wielowątkowym, przedstawione w nim aspiracje diagnostyczne ogniskują się przede wszystkim na problematyce samotności, anonimowości oraz korporacyjnego sposobu myślenia. Wszystkie trzy zagadnienia skorelowane są ze sobą

¹ Warto podkreślić, że trudności interpretacyjne sprawia również fakt, iż drugi sezon serialu został wyemitowany w drugiej połowie 2016 roku, już po złożeniu niniejszego tekstu do druku. Z wiadomych zatem względów koncentruję się na pierwszym sezonie *Mr. Robot* (który, co ważne, może zostać jednak uznany za zamkniętą całość).

² Stąd też wielokrotnie pojawiające się w internetowych dyskusjach wątki porównujące wykorzystywane w różnych produkcjach schematy fabularne, zob. m.in. http://reddit.com/r/MrRobot/comments/3oi4lr/no_spoilers_any_recommended_reading_in_the_same [dostęp: 04.04.2016].

³ Jak choćby „ruch oburzonych”, okupacja Wall Street, załamanie systemu bankowego, działania grupy *Anonymous*.

„Jestem anonimowy i samotny”. *Mr. Robot* i próba diagnozy społecznej

w szczególny sposób, w dodatku przedstawione zostają z perspektywy niezwykłego bohatera, jakim jest główny protagonista serialu, Elliot Alderson.

Matrix: reaktywacja

„Jestem anonimowy i samotny” – wyznaje w pierwszym odcinku serialu Elliot, a dopełnieniem tego zwierzenia staje się niezwykle wymowna scena, w której mężczyzna siada wyczerpany na podłodze swojego klaustrofobicznego mieszkania i zrezygnowany ukrywa twarz w dłoniach. Następnie pojawia się informacja, że Elliot jest pracownikiem technicznym korporacji (o nazwie *Allsafe*), zajmującej się bezpieczeństwem serwerów internetowych. O ile w pracy broni sieci przed cyberprzestępcami, o tyle w wolnym czasie zajmuje się czymś zgoła przeciwnym i sam staje się hakerem⁴. Posługuje się on jednak określonym kodeksem moralnym i za pomocą Internetu stara się wymierzać sprawiedliwość. W ten sposób przyczynia się m.in. do ujęcia pedofila czy zdemaskowania nieuczciwych, romansujących z wieloma kobietami, mężczyzn.

Trudno nie zauważyć zatem aż nazbyt czytelnych odniesień do kanonicznego dzieła Wachowskich. Nazwisko nawiązujące do Thomasa Andersona, hakerka przedstawionego w filmie *Matrix*, nie jest oczywiście przypadkowe. Dość też przypomnieć, że obaj mężczyźni zostają w podobny sposób zwerbowani do hakerskich grup. I tak w przypadku Neo sceną rozpoczynającą bieg wydarzeń jest ujęcie, w którym na ekranie nagle gasnącego komputera pojawia się niedający się usunąć komunikat inicjujący kontakt. Z kolei Elliot otrzymuje tajną wiadomość od grupy hakerów w trakcie próby udaremnienia ataku na serwer korporacji, której ochroną zajmuje się *Allsafe*. Choć sytuacja wydaje się podobna, to tak naprawdę trudno nie dostrzec zauważalnej różnicy. W przypadku Thomasa decyzja o dołączeniu do grupy walczącej z systemem zostaje podjęta *de facto* dopiero po sekwencji wielu wydarzeń: odczytaniu komunikatu, udzieleniu przez inną członkinię grupy (hakerkę Trinity) niezbędnych wyjaśnień, aż po słynny wybór pomiędzy czerwoną i niebieską pigułką. Wybór tej pierwszej sprawia oczywiście, że zniesione zostają wszelkie odwołania do

⁴ Przyjmuję nazewnictwo używane przez twórców serialu, choć można zaryzykować stwierdzenie, że bohaterów należałoby nazwać raczej crackerami. Różnica pomiędzy nimi jest taka, że *haker* jest osobą o wysokich umiejętnościach informatycznych, które pragnie doskonalić przede wszystkim dla własnej satysfakcji, a *cracker* wykorzystuje je głównie po to, by włamać się do zasobów danego komputera w celu przejęcia kontroli nad systemem, zob. np. <http://www.techrepublic.com/blog/it-security/hacker-vs-cracker/> [dostęp: 04.04.2016]. Jednak potocznie częściej używa się słowa haker i zapewne stąd jego obecność w serialu oraz komentarzach go dotyczących.

wirtualnego świata, a zatem Neo zaczyna odczuwać rzeczywiste wrażenia zmysłowe. Tymczasem wybór Elliota został przesądzony o wiele wcześniej. Bohater serialu *Esmaila* nie potrzebuje odpowiadać sobie na pytanie, czy chce poznać prawdę, czy też – używając nomenklatury stosowanej w *Matriksie* – „przebudzić się”. W przeciwieństwie do możliwości, którą ma Neo, wybór Elliota nie jest zerojedynkowy (pozostać czy „wylogować się” z wirtualnego świata). Twórcy *Matriksa* sugerują bowiem, że możliwy jest całkowity powrót do nieświadomości, to znaczy taki, o jakim marzył jeden z bohaterów filmu, Cypher. Przypomnijmy, że to postać rozczarowana wyborem czerwonej pigułki, a tym samym odkryciem, w jaki sposób naprawdę funkcjonuje świat. Rezygnacja z takiej wiedzy jest w *Matriksie* możliwa. Choć w filmie Wachowskich konsekwencje uzyskania tej wiedzy zdają się ograniczone do uzyskania odpowiedzi na pytanie, czy jednostka sama stwarza swoje życie, czy też żyje w sposób, który wybrano dla niej, to jednak możliwa jest świadoma rezygnacja. Elliot tej szansy jest pozbawiony. Wręcz przeciwnie, jego umysł może tylko przyjmować coraz więcej danych, których nigdy nie zapomni. Może je tylko przetwarzać i w różny sposób interpretować, nigdy nie „oczyści” swojego umysłu. Jednym słowem, powrót do niewinności jest niemożliwy.

Można zaryzykować wręcz stwierdzenie, że w chwili wstąpienia w obręb świata nieznanego, czyli tego, co Joseph Campbell (1997) nazywa „przekroczeniem progu” czy też „wkroczeniem do brzucha wieloryba”, Neo posiada tylko przecucia, a Elliot jest już w swoich przekonaniach dość mocno utwierdzony i zorientowany we wszystkim, co można uznać za odpowiednik *Matriksa*: to media społecznościowe i tworzone w nich wizerunki użytkowników, zasady tworzone przez wielkie korporacje czy też abstrakcyjne dla przeciętnego obywatela system bankowy. Jeżeli chłopak ma podjąć jakąś decyzję, to raczej w kwestii dotyczącej zakresu swoich działań, aniżeli pozyskania wiedzy dotyczącej konstrukcji rzeczywistości. Twórcy serialu zdają się wysuwać tezę, że powrót do nieświadomości w tej kwestii (jak w przypadku Neo) nie jest już możliwy. Alderson odpowiada w tym momencie raczej na pytanie, czy chce, by jego działania nabrały znaczenia globalnego, a nie, jak dotychczas, lokalnego. Co więcej, współczesny Neo nie potrzebuje też Morfeusza – przewodnika. Choć, pozornie, za takiego można by uznać tytułowego Pana Robota, czyli bohatera, którego prawdziwa tożsamość jest ukrywana aż do końcowych odcinków pierwszego sezonu. Pytanie, czy mamy do czynienia z efektem choroby/wyobraźni, czy też rzeczywistą osobą pozostaje długo nierozstrzygnięte. Możemy tylko domyślać się, kim jest postać kierująca postępowaniem młodego hakera. A przecież w finale opowieści okazuje się on wcieleniem samego Elliota.

Samotność fobika

Jeżeli młody hacker potrzebowałby przewodnika, to z pewnością nie w walce z systemem, lecz w konfrontacji z lękami. To dlatego chłopak uczęszcza na terapię, próbując zrozumieć swoje zaburzenia. Elliot jest bowiem skrajnym introwertykiem i cierpiącym na kilka chorób psychicznych uzależnionym od opiatów narkomanem. Wśród licznych zaburzeń Elliota wskazać można m.in. fobię społeczną, schizofrenię i dysocjacyjne zaburzenia tożsamości, przejawiające się amnezją i halucynacjami. Choroba bohatera pozwala nie tylko na empatyczny odbiór postaci, lecz jest równocześnie związana z (re)konstruowaniem fabuły serialu. Uruchomienie narracji, o której wiarygodności do końca trudno się wypowiedzieć, zostało zaakcentowane również dzięki zastosowaniu zabiegu *voice over*. Elliot zwraca się bowiem bezpośrednio do widza (najczęściej rozpoczynając swoje refleksje od słów *Hello, my friend*), próbując jednocześnie uporządkować swoje myśli, co jednak – paradoksalnie – wzmacnia uczucie panującego w jego umyśle chaosu, a odbiorcy znacznie utrudnia podążanie za tak prowadzoną opowieścią. Choroba Elliota zdaje się zatem najciekawszym komponentem historii, a jej obecność powinna zostać rozpoznana wieloaspektowo. Przede wszystkim dlatego, że nie została użyta jako rodzaj *case study*. Każda jednostka chorobowa, którą można zdiagnozować u bohatera, staje się raczej pretekstem do przedstawienia za pomocą szczególnego rodzaju hiperbolizacji, problemów, z którymi zmaga się współczesna jednostka. W tym kontekście należałoby przyrzeć się przede wszystkim fobii społecznej, na którą cierpi Elliot. Programista nie akceptuje świata, w którym retoryka sukcesu, optymizm i skoncentrowanie się na tworzeniu własnego, pozytywnego wizerunku stają się niezbędnym elementem prawidłowo funkcjonującej jednostki. To dlatego Elliot nie znosi portali społecznościowych, unika towarzyskich spotkań i z nieukrywaną niechęcią rozmawia z ludźmi pozytywnie nastawionymi do świata. Ów introwertyzm można rozpoznać nie tylko jako skutek choroby, lecz jako cechę charakterystyczną dla osób zajmujących opozycyjne stanowisko.

Warto przypomnieć jedną ze scen serialu, w której Elliot, po udanej próbie odstawienia narkotyków, wraca do biura w podobny sposób, co znajomi z korporacji. Porusza się w rytmie wesołej piosenki, w ręce trzyma kubek z logo kawiarni Starbucks, uśmiecha się promiennie do współpracowników. Stan ten nie trwa jednak długo; szybko powraca frustracja, malkontenctwo i pesymizm, czyli cechy tak charakterystyczne dla Aldersona. Powrót złego samopoczucia nieodłącznie związany jest przy tym z nawrotami choroby, jednak cechy te, poddane szczególnej hiperbolizacji, po części tylko można rozpatrywać w kontekście schorzeń, na które cierpi Elliot. To swoiste hiperbole: każda z chorób

przedstawiona jest w sposób niezwykle wyrazisty i zdaje się reprezentować inne lęki związane z relacjami oraz oczekiwaniami, jakie stawia przed współczesnym człowiekiem społeczeństwo. I tak fobia społeczna, na którą cierpi Elliot stanowi hiperboliczną reprezentację lęków przed ocenianym społeczeństwem i ambiwalentnym pragnieniem samotności. Schizofreniczne rozmowy ze zmarłym ojcem mogą reprezentować zarówno potrzebę bliskości, jak i niemożliwość pogodzenia się z utratą dzieciństwa, etc. Oczywiście choroba Elliota – jak wielokrotnie zostało już powiedziane – stanowi również pretekst do narracyjnych eksperymentów zastosowanych w serialu.

Trudno jednak nie dostrzec, że owe zaburzenia emocjonalne stanowią również element procesu mającego na celu wspięcie się jednostki na wyższy poziom funkcjonowania, jeżeli spróbujemy przedstawić historię zaprezentowaną w serialu jako kolejną interpretację wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy – czyli tego, co Campbell (1997) określił mianem monomitu. W pracy *Bohater o tysiącu twarzy* pod tym pojęciem kryje się powtarzalny w każdej kulturze schemat wędrowki bohatera. Taka historia, choć realizowana na różne sposoby, różni się tak naprawdę jedynie pobocznymi wątkami, bądź postaciami, nie tracąc przy tym nic ze swojego głównego schematu fabularnego. Sprowadzić go można w zasadzie do opowieści o przekraczaniu granic między światami, ściślej: wedle schematu zawartego w tzw. jądrze monomitu, tzn. elementów składających się na etapy oddzielenia, inicjacji i powrotu. Bohater takiej opowieści określony jest jako wybraniec, który musi podjąć decyzję o rozpoczęciu wędrowki, dzięki której nabędzie wiedzę niedostępną innym. Przekroczenie tego progu wiąże się jednak z porzuceniem dawnych zobowiązań, innymi słowy: symbolicznej śmierci, dzięki której możliwe jest dokonanie czynów decydujących o losach świata. Taka podróż jest oczywiście jednocześnie podróżą w głąb siebie, a zadanie, przed jakim staje wybraniec, czyli ocalenie świata, okazuje się jednoczesnym zwycięstwem nad własnymi ludzkimi ograniczeniami.

Wedle tak rozumianego wzorca, choroba Elliota staje się raczej koniecznym elementem rozwoju jednostki. W podobny sposób interpretuje historię przedstawioną w *Matriksie* Adam Franke. Dzieło Wachowskich stanowi dla niego przede wszystkim przykład archetypicznej opowieści mitycznej (Franke 2015). W swojej pracy słusznie przywołuje teorię dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego; sądzę, że analizując serial Esmaila jeszcze łatwiej jest wykazać, że proces przemiany związany jest nie tyle z dosłowną wędrowką bohatera mitycznego, co z konfliktem wewnętrznym (którego głównym objawem jest nieprzystosowanie do świata ze względu na nadmierną wrażliwość).

„Jestem anonimowy i samotny”. *Mr. Robot* i próba diagnozy społecznej

Teoria autora *Trudu istnienia* zakłada, że wszelkie przypadłości, które sklasyfikowane zostają jako jednostki chorobowe (a zatem nerwice, depresje, zaburzenia emocjonalne) nie stanowią objawów *stricte* negatywnych, lecz powinny zostać rozpoznane jako element inicjacji charakterystycznej dla monomitu. Jak pisał Kazimierz Dąbrowski:

Ów stan właściwy samouświadomieniu wyraża się w dezintegracji osobowości, w odrzuceniu własnej struktury. Może on przejawiać się w formie ostrej, może trwać miesiące, lata, a nawet całe życie. Ta wielopoziomowa niechęć do samego siebie przejawia jakby charakter nerwicowy czy psychonerwicowy, a jest – w gruncie rzeczy – procesem przemian, w którym przychodzi nowa struktura, nowy zespół funkcji w miejsce dawnych (Dąbrowski 1975: 108).

Samotność bohatera, wzmacniana przez cechy jego charakteru, staje się zatem koniecznym komponentem przemiany, do której dojrzewa Elliot. Warto dodać, że samotność hakera podkreślona zostaje w jeszcze jeden sposób, mianowicie za pomocą szczególnego sposobu kadrowania. Kompozycja to niezwykle charakterystyczna, zrealizowana w oparciu o „zasadę trójek” (VanDerWerff 2015), za pomocą której postaci prezentowane są zawsze z boku kadru. Często zostaje uchwycona pusta przestrzeń, która dominuje nad bohaterami. Elliot oddala się od ludzi także w dosłowny sposób, jego postać często pojawia się na samym skraju kadru. Tym samym alienacja staje się niezwykle dosłowna, a tak zaprezentowana estetyka staje się w pewien sposób znakiem rozpoznawczym serialu.

Korporacja

Jak zostało wielokrotnie wspomniane, *Mr. Robot* odwołuje się bezpośrednio do tekstów o wydzwiku antykorporacyjnym i antyglobalistycznym. Jednym z głównych wątków serialu jest walka Elliota z korporacją *E Corp*, firmą, którą ochrania *Allsafe*. Warto zaznaczyć, że programista, słysząc po raz pierwszy jej nazwę, zniekształca ją w *Evil Corp*, akcentując tym samym jej demoniczny charakter. Jest to niezwykle znacząca kwestia, bowiem słowo *evil* odnosi się przede wszystkim do biblijnego szatana i posyłanych przez niego demonów. Tym samym serial kontynuuje tradycję obrazów korporacji jako złowrogich i tajemniczych, a przy tym wszechwładnych instytucji. Stopień „tradycyjności” tej wizji można zaobserwować na wielu poziomach. Po pierwsze, należałoby wspomnieć o estetyce obrazu: jasne i przestronne korporacyjne wnętrza skonstruowane ze szkła i metalu, utrzymane zostają w minimalistycznej i niezwykle charakterystycznej stylistyce, kontrastującej z klaustrofobicznym

samopoczuciem pracujących tam ludzi. Po drugie, w serialu przedstawiono szereg stereotypowych postaci, reprezentatywnych dla produkcji traktujących o korporacjach. Dość wymienić chociażby (niezbyt bystrego, lecz zadowolonego ze swojej roli trybika w maszynie) chłopaka przyjaciółki Elliota, szeregowę anonimową sekretarki, czy też – nade wszystko – psychopatycznego karierowicza. Ten ostatni, Tyrell Wellick, łączy w sobie cechy tytułowego filmowego adwokata diabła, bohatera *American Psycho*, a także Tylera Durdena z *Podziemnego kręgu*⁵.

Ten ostatni film nabiera szczególnego znaczenia. Niektórzy fani serialu piszą, że *Mr. Robot* to „po części hołd dla filmu Finchera” (Mellor 2015). Istotnie, wspólne cechy tych dwóch produkcji są łatwo dostrzegalne. Pomimo znaczących podobieństw pomiędzy dwoma filmami, gesty konstatacji zostały wyrażone odmiennie. O ile *Podziemny krąg* oferował pewnego rodzaju fantazmat działania, w którym rewolta sprowadzała się, niczym w teledysku, do serii widowiskowych działań, to *Mr. Robot* rzecz traktuje nieco bardziej poważnie, a sama walka potraktowana zostaje subtelniej. Jest tak nie tylko dlatego, że – jak zostało wcześniej powiedziane – Elliot wykazuje cechy introwertycznego fobika, a zatem w jego charakterze nie leży wykorzystywanie dosłownej przemocy⁶. Rzecz w tym, że obaj bohaterowie kierują się zupełnie innymi pobudkami. „Chciałem ocalić świat” – stwierdza melancholijnie, lecz z pełną powagą Elliot, gdy tymczasem filmowy Tyrell – ekstrawertyk – chciałby raczej dokonać absolutnej destrukcji.

Choć walka Elliota opiera się na ściśle osobistych przesłankach (bohater oskarża władze korporacji o pośrednie przyczynienie się do śmierci ojca), to jednocześnie stanowi szerszy gest wymierzony przeciwko całej kulturze korporacyjnej. Elliot nienawidzi tej instytucji nie tylko dlatego, że nastawienie na zysk często idzie w parze z lekceważeniem potrzeb jednostek. Ów gest

⁵ Jako że w pierwszym sezonie serialu nie została rozwiązana kwestia tożsamości Tyrella, należałoby wspomnieć o spekulacjach publikowanych na forach miłośników serialu. W rozmowach dotyczących tej postaci często pojawia się przekonanie, że Wellick, podobnie jak tytułowy *Mr. Robot*, jest projekcją umysłu Elliota, lub – tak jak w *Podziemnym kręgu* – jednym z objawów elementów dysocjacyjnych zaburzeń tożsamości, zob. wypowiedzi internautów zawarte na stronie <http://www.filmweb.pl/serial/Mr.+Robot-2015-733795> [dostęp: 05.04.2016].

⁶ Tę preferuje raczej Wellick. Tyrell, podobnie jak członkowie *Podziemnego kręgu*, swoją frustrację spowodowaną pracą w korporacji wyładowuje poprzez fizyczną przemoc. Jednakże w tym celu nie walczy z innymi rozczarowanymi pracownikami korporacji, lecz opłaca m.in. godzących się na płatne bójki bezdomnych.

„Jestem anonimowy i samotny”. *Mr. Robot* i próba diagnozy społecznej

nienawiści wymierzony jest przeciwko całej kulturze korporacyjnej, na którą składa się wiele elementów: od anonimowości pracownika (Elliot powinien legitymować się w firmie nadanym numerem, nie swoim nazwiskiem), przez uniformizację (której mężczyzna przeciwstawia się, nosząc swoje własne ubrania, rezygnując ze służbowego stroju), po wymuszony udział w wyścigu szczurów (młody programista oczywiście stara się w nim nie uczestniczyć, ponieważ całą swoją energię kieruje ku sabotowaniu *E Corp* i bankowych projektów). Korporacja łączy dwie cechy, które wzbudzają w Elliocie wstręt. W skali mikro – jest to wymuszanie szczególnego rodzaju zachowania (włącznie z entuzjazmem). W makroskali jest to nastawienie na zysk i ignorowanie potencjalnych strat. Co więcej, korporacja jest groźna również ze względu na swoją anonimowość: nie wiadomo, kto tak naprawdę tworzy jej struktury i określa cele. Dlatego też przeciwko tej instytucji wypowiada się właśnie równie anonimowy bohater.

Anonimowość i lęk przed brakiem znaczenia

Jednym z bardziej wyeksponowanych w serialu problemów, bezpośrednio łączącym się z dwiema poprzednimi kwestiami, jest zagadnienie anonimowości, powiązane z (re)konstruowaniem tożsamości w czasach postkapitalizmu. Pytanie o jej znaczenie i wartość zostaje w serialu zadane wielokrotnie, lecz można je rozumieć dwojako, a fakt, że głównym bohaterem uczyniono hakera, nie pozostaje bez znaczenia dla tych rozważań. Po pierwsze dlatego, że umożliwia to umiejscowienie Elliota w szczególnej przestrzeni, jaką jest Internet. Dla twórców stanowi to możliwość zaprezentowania, w jaki sposób funkcjonowanie w sieci przekłada się na funkcjonowanie w rzeczywistości. Nie chodzi jednak o proste przełożenie dające znak równości pomiędzy tworzeniem wirtualnego wizerunku, a funkcjonowaniem w świecie rzeczywistym. Choć to również jeden z elementów zaprezentowanej w serialu problematyki, to nie jest on kluczowy. Oczywiście, wątek ten pojawia się: i tak, znajomi Elliota, którzy bezrefleksyjnie zamieszczają (zbyt) wiele komunikatów na profilach społecznościowych, sami dostarczają mu wszelkich niezbędnych o sobie informacji. Elliot nie musi nawet specjalnie się wysilać, aby uzyskać komplet danych. Symbolem takich działań jest oczywiście znienawidzony przez Elliota Facebook, który, jak żaden inny portal, umożliwia totalną inwigilację. Wydaje się, że wszyscy ci ludzie, o których haker uzyskuje informacje, pragną uniknąć tego, co Carlo Strenger (2011) nazywa lękiem przed brakiem znaczenia. Szwajcarski filozof pisze o czasach kultury *Just do it!*, w której główny przekaz brzmi właśnie niczym zacytowany slogan firmy Nike, sugerujący nieograniczone możliwości człowieka. Gdy okazuje się, że wcale tak nie jest, a obecność jednostki

w świecie nabiera coraz mniejszego znaczenia, pojawia się uczucie frustracji i zwątpienia (Strenger 2011: 89).

Próby zaakcentowania swojej obecności nabierają szczególnego znaczenia w Internecie, gdzie popularność i rozpoznawalność są stosunkowo łatwo mierzalne. Ludzkie działania coraz częściej zmierzają zatem do zaakcentowania obecności. Paradoksalnie jednak, działania ludzi, których sylwetki w sieci są mocno rozpoznawalne, mają najmniejsze znaczenie. W *Mr. Robot* postawiono zupełnie inną tezę. Mianowicie, im bardziej ukryta zostaje własna tożsamość, im intensywniejsze stają się działania mające na celu stanie się „przezroczystym”, tym większy ma się wpływ na kształtowanie przestrzeni wokół siebie. Jednakże trudno też nie dostrzec paradoksalnej sytuacji, w której znajduje się haker. Elliot jest świadomy tego, że pomimo „niewidzialności” i anonimowości, każdy haker uwielbia zwracać na siebie uwagę w ekscentryczny sposób. To m.in. dzięki tej wiedzy Elliot trafia do hakerskiej grupy *fociety*, odkrywając pozornie tylko tajną wiadomość. Tak naprawdę została ona umieszczona w dość ostentacyjny sposób.

Elliot pragnie za wszelką cenę pozostać anonimowy, co przejawia się różnorako. Nie ujawnia swojej tożsamości w sieci, zacierając wszelkie ślady mogące go zidentyfikować. Również w korporacji dokonuje szczególnego rodzaju mimikry, wykonując sumiennie swoje obowiązki, lecz starając się pozostać niezauważonym, a o sobie samym mówi, że jest nie tyle pracownikiem, co numerem służbowym. Jedynym przejawem jego buntu jest wspomniana wcześniej niechęć do służbowego uniformu, którego uporzyciwie nie zakłada, preferując sportową bluzę z kapturem. Ów strój nie jest przypadkowy i nie stanowi li tylko błahego detalu: Elliot porusza się po mieście z zakrytą twarzą, kryjąc się jednocześnie przed światem i nie zwracając na siebie uwagi.

Jest jednak przestrzeń, w której Elliot się wyróżnia: to właśnie Internet. Przynależność do hakerskiej organizacji wymusza oczywiście pracę zespołową, lecz to on przejawia szczególne zdolności umożliwiające zrealizowanie planu doprowadzającego do gospodarczego kryzysu. Nie zmienia to jednak faktu, że jego zachowanie wpisane jest w konkretną konwencję.

Twórcy serialu oczywiście w ewidentny sposób odwołują się do ruchu *Anonymous*, czyli zdecentralizowanej grupy aktywistów walczących o prawa jednostki, sprzeciwiającej się konsumpcjonizmowi i globalizacji⁷. Termin ten inspirowany jest oznaczeniem na internetowych forum użytkownika, który publikuje bez identyfikacji i uwierzytelnienia. Wspólnota ta funkcjonuje jak kolektyw, lecz czasem podejmuje działania, które mogłyby sugerować, że tak

⁷ Zob. <http://anonofficial.com/> [dostęp: 04.04.2016].

„Jestem anonimowy i samotny”. *Mr. Robot* i próba diagnozy społecznej

naprawdę ma się do czynienia z jedną osobą, wykazującą jednak konkretne cechy. Pozornie nie uczestniczy w oficjalnym obiegu, ukrywa swoją tożsamość, a jednak wypowiada się w imię rzeczy mniej lub bardziej ważnych: od ochrony praw człowieka, po krytykowanie konformistycznych postaw; w dodatku czyni to w niezwykle skuteczny sposób.

Dlatego też *Mr. Robot* to nie tylko opowieść o hakerach, lecz przede wszystkim o jednostkach, które doceniają wartość swojej prywatności w świecie, w którym przeważa permanentna potrzeba odkrywania siebie w sieci. Bycie w pełni anonimowym to jednak równoczesne skazanie się na samotność. Twórcy serialu zdają się bowiem potwierdzać tezę Strengera, że akcentowanie swojej obecności nigdy wcześniej nie nabierało takiego znaczenia jak współcześnie.

Diagnoza Elliota

Egzystencja w Elliotowym *matriksie* opiera się zatem na kilku komponentach, a każdy z nich sprawia, że rozczarowanie społeczeństwem staje się coraz wyraźniejsze. Niedostosowanie Elliota jest trudne do ukrycia: trudności w kontaktach z innymi stanowią wynik (nad)wrażliwości kryjącej się za emocjonalnymi zaburzeniami. Tym samym, trudno jest jednocześnie wskazać wroga, z którym walczy Alderson. Tylko pozornie jest nim korporacja i powiązany z nią system bankowy. Elliot walczy równocześnie ze swoją chorobą, poczuciem alienacji i uzależnieniami. Współczesny *matrix* – jak zostało już wcześniej wspomniane – stanowi o wiele subtelniejszą sieć niż pierwowzór z filmu Wachowskich.

Diagnoza przedstawiona w *Mr. Robot* – choć pozornie wydaje się już dobrze znana, bo można ją odnaleźć w wielu tekstach kultury – wymierzona jest jednak w inne elementy rzeczywistości. Najpełniej, jak sędzę, różnicę tę pokazuje porównanie dwóch wersji utworu *Where Is My Mind?* zespołu Pixies. Rockowo-psychodeliczna wersja znana z *Podziemnego kręgu* została zastąpiona subtelnym coverem wykonywanym na pianinie. Akustyczny ascetyzm zaprezentowany w tej wersji piosenki doskonale współgra nie tylko z estetyką zaprezentowaną w serialu, ale również pokazuje sposób, w jaki twórcy postrzegają współczesnych kontestatorów. A ci posiadają twarz introwertycznego antybohatera, który walczy nie tyle z wszechpotężnymi korporacjami, ile z własnymi lękami i traumami oraz lekceważącymi innymi, skoncentrowanymi tylko na sobie jednostkami.

Bibliografia:

Campbell Joseph, 1997, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski, Poznań.
Dąbrowski Kazimierz, 1975, *Trud istnienia*, Warszawa.

- Fisz Wiktor, 2016, *Mr. Robot: popkulturowe oszustwo i przereklamowany serial*, <http://naekranie.pl/artykuly/mr-robot-popkulturowe-oszustwo-i-przereklamowany-serial> [dostęp: 22.05.2016].
- Franke Adam, 2015, *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w krainie czarów” jako archetypiczne powieści mityczne*, Warszawa.
- Hacker vs. cracker*, <http://www.techrepublic.com/blog/it-security/hacker-vs-cracker/> [dostęp: 13.04.2016].
- Mellor Louisa, 2015, *Why Mr. Robot is Fight Club’s Spiritual Successor*, <http://www.denofgeek.com/uk/tv/mr-robot/36114/why-mr-robot-is-fight-club-s-spiritual-successor> [dostęp: 13.04.2016].
- Strenger Carlo, 2011, *The Fear of Insignificance. Searching for Meaning in the Twenty-First Century*, New York.
- VanDerWerff Todd, 2015, *USA’s Mr. Robot Became an Obsession Thanks to This One Weird Visual Trick*, <http://www.vox.com/2015/8/26/9211751/m-robot-direction-best> [dostęp: 13.04.2016].

Daria Bruszeńska-Przytuła

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Koniec niewinności – *Kumple* jako opowieść o ciele

Abstrakt:

Emitowany w latach 2007–2013 serial *Kumple* (ang. *Skins*) pozostaje jedną z najciekawszych i najpopularniejszych telewizyjnych opowieści o nastolatkach. Za sukces serii odpowiada nie tylko podjęcie wdzięcznego tematu (okres dorastania i towarzyszące mu problemy), umiejscowienie bohaterów w realiach, w które widz będzie mógł uwierzyć, ale i gotowość twórców do przekraczania granic poprawności narzucanej tego typu produkcjom. W artykule przyglądam się problematyce związanej z cielesnością bohaterów – pytam, jakie znaczenie dla serialowej młodzieży ma ciało, jakim wyzwaniom musi sprostać i do jakich wzorców bywa przyrównywane.

Słowa kluczowe:

serial młodzieżowy, *Skins*, *Kumple*, ciało, młodzież, ponowoczesność

Serial młodzieżowy pozostaje gatunkiem telewizyjnym, który wydaje się nieco pomijany przez badaczy współczesnych przekazów popkulturowych. Jest to dość zaskakujące, jeśli weźmiemy pod uwagę zasięg oddziaływania tego typu produkcji oraz istotność grupy docelowej (choćby w wymiarze ekonomicznym: nie od dziś przecież wiadomo, że to właśnie młodzi odbiorcy są świetnymi konsumentami, zarządzającymi decyzjami – i portfelami – swoich rodziców¹). Listę potencjalnych przyczyn tego braku zainteresowania, można byłoby prawdopodobnie zacząć od dość powszechnego chyba przekonania, że tego typu serie cechują się błahą fabułą i rzadko mają ambicję wychodzenia poza schematy (zarówno na poziomie treści, jak i formy).

¹ Por. na przykład wnioski z badań prowadzonych w ramach Polskiego Programu Jakości Obsługi: [b.a.], 2013, *Polski Program Jakość Obsługi* www.jakoscobslugi.pl. *Raport specjalny: Miliardy złotych w rękach dzieci. Ogólnopolskie Badanie Polskiego Programu Jakość Obsługi dotyczące wpływu dzieci na decyzje zakupowe rodziców. Maj 2013*, <http://www.jakoscobslugi.pl/UserFiles/File/Raport%20Polskiego%20Programu%20Jako%C5%9B%C4%87%20Obs%C5%82ugi%20Miliardy%20w%20r%C4%99kach%20dzieci.pdf> [dostęp: 21.10.2016].

Historia telewizji odnotowuje jednak co najmniej kilkanaście seriali młodzieżowych, które doczekały się rzesz fanów, wyznaczyły trendy w świecie mody, a nawet wpłynęły na obyczaje. Można byłoby w tym miejscu wspomnieć o, między innymi, *Beverly Hills 90210* (oraz jego kontynuacji, czyli *90210*), *Jeziore marzeń*, *Buffy: Postrachu wampirów*, czy bliższych współczesności: *Plotkarze*, *Słodkich kłamstewkach*, *Pamiętnikach wampirów*, *Glee*. Analiza porównawcza tych produkcji dowodzi olbrzymich zmian, jakie zaszły nie tylko w telewizji, ale, przede wszystkim, w postrzeganiu sfery tabu. Seriale z lat dziewięćdziesiątych mówiły o świecie nastolatków z wyraźnie „dydaktycznej” perspektywy. W pierwszych sezonach *Beverly Hills* sporo dyskutowano o seksie młodzieży, ale owe rozmowy miały najczęściej jasne przesłanie: młody wiek nie powinien iść w parze z intymnymi kontaktami. Nie inaczej było kilka lat później, gdy na ekranach zagościło *Jeziore marzeń*. Bohaterowie tej produkcji „oszczędzali” swoje ciała – seks zarezerwowany był dla par, które darzyły się poważnym uczuciem, a alkohol i narkotyki prawie zawsze okazywały się synonimem kłopotów.

Nic zatem dziwnego, że wielu nastolatków czekało na serial, który lepiej opisze ich pokolenie. W 2007 roku na forach internetowych pojawiły się głosy, że wreszcie nadszedł ten moment – są już telewizyjni bohaterowie, z którymi mogą utożsamić się współcześni licealiści. *Skins*², brytyjska produkcja, której twórcami byli Bryan Elsley i Jamie Brittain, podbiła serca młodych odbiorców i wzbudziła niepokój w umysłach rodziców³. Serial emitowany był do marca 2012 roku przez stację E4. W tym czasie nadano 6 sezonów przedstawiających trzy generacje przyjaciół z Bristolu – obsada zmieniała się po dwóch seriach. W ten sposób odbiorcom zaprezentowano ponad 30 postaci, z których zaledwie kilka miało szansę powrócić na ekran, gdy w 2013 roku producenci

² *Skins* – (ang.) bibułka służąca do skręcania papierosów lub jointów. W Polsce serial emitowany był jako *Kumple*, ale pozwałam sobie korzystać z oryginalnej wersji tytułu, nie tyle ze względów stylistycznych (unikanie powtórzeń), ile z uwagi na fakt, że polskie tłumaczenie nie zyskało aprobaty odbiorców – jest to jeden z przykładów na to, że niektóre przekłady tytułów funkcjonują wyłącznie w obrębie programów telewizyjnych.

³ Najlepszym tego dowodem była reakcja Telewizyjnej Rady Rodziców (*Parents Television Council*) na pojawienie się w Stanach Zjednoczonych amerykańskiego, emitowanego w MTV, remake’u serii. Serial został uznany przez ową radę za wyjątkowo niebezpieczny. W konsekwencji stacja zdecydowała się na emisję tylko 10 odcinków. Co ciekawe, amerykańska wersja *Kumpli* była zdecydowanie „grzeczniejsza” od brytyjskiej.

zdecydowali się na nietypowy, składający się z zaledwie 6 odcinków, finałowy 7. sezon.

W *Kumplach* nie ma tematów tabu ani prostego dydaktyzmu. Zakwestionowaniu podlegają zasady moralne i tradycyjne wartości. Rodzina nie stanowi ważnego punktu odniesienia, dorośli nie są wzorcami do naśladowania, nie są „tymi mądrzejszymi”, na których można liczyć. Rodzice są zagubieni w takim samym stopniu jak ich dzieci – dzieci, które dorastają dużo szybciej niż poprzednie pokolenia i które z owym dorastaniem sobie nie radzą, tym bardziej, że coraz wyraźniej widać, odnotowane przez Andrzeja Jacewskiego (2009), wymieszanie porządków: młodzi ludzie najpierw osiągają dojrzałość biologiczną i seksualną, następnie psychiczną, a dopiero potem społeczną. Można zatem powiedzieć, że ciało wyprzedza umysł.

W niniejszym artykule przyglądam się kwestiom związanym z cielesnością bohaterów serialu *Skins*, spoglądając na ciało (zgodnie z ujęciami zaproponowanymi przez Honoratę Jakubowską w *Socjologii ciała*) jako element ponowoczesnej tożsamości, element gry interakcyjnej, kapitał, towar i obiekt własności, miejsce kontroli społecznej czy jako odbiorcę wrażeń (Jakubowska 2009: 15)⁴.

1. Ciało – element ponowoczesnej tożsamości oraz interakcyjnej gry

Dla człowieka żyjącego w dobie ponowoczesności, cielesna powłoka nie stanowi wyłącznie bytu poddanego biologicznemu determinizmowi. W coraz większym stopniu nasza tożsamość osadza się jednak na tym, jak wyglądamy, jaki styl życia wybieramy i w jaki sposób kształtujemy swój wizerunek. Ciało bywa wyrazem światopoglądu, dlatego przydajemy mu nowych znaczeń, próbując zdefiniować się przy jego udziale. Przypisywana jest mu istotna wartość, która wynika nie tylko z naszego dosłownego przecież „przywiązania” do niego, ale i z faktu, że trening kulturowy przyzwyczył nas do świadomości, że jesteśmy zmuszeni uczestniczyć w ciągłym przedstawieniu (zob. Goffman 2000). Przestrzeń publiczna okazuje się sceną, na której występuje nasze własne ciało. Przybieramy zatem maski, które pozwalają ukryć to, czego pokazać nie chcemy i podejmujemy próby zaprezentowania siebie w odpowiednim kostiumie. Występujemy przed publicznością i pożądamy jej akceptacji. Odgrywamy wiele ról i stawiamy sobie pytanie, czy odbiorcy, o których wzięły

⁴ W niniejszych rozważaniach rezygnuję z ostatniego zaproponowanego przez Jakubowską ujęcia – ciała jako źródła wiedzy i doświadczenia.

zabiegamy, dostrzegają nasze niedostatki – a więc, między innymi, te rodzaje „piętna”, o których pisze Goffman⁵ (Goffman 2005).

Tytułowi *Kumple* wydają się wzorcowymi wręcz przykładami ponowoczesnych ludzi. Po pierwsze, trudno poddać w wątpliwość tezę, że ciało stanowi dla nich fundament do konstruowania własnej tożsamości i samoświadomości. Z drugiej strony, owa tożsamość nie ma w sobie niczego stałego – wydaje się zbudowana z różnorodnych „klocków”, które można dowolnie przestawiać i zastępować innymi. Nastolatki z brytyjskiej produkcji nie boją się żonglować stylem ubioru – wśród bohaterów można wskazać tylko jedną postać przywiązaną do określonego wizerunku, kojarzonego z subkulturą fanów muzyki metalowej. Rich nosi długie włosy, jest wierny swojej skórzanej kurtce, niemal zawsze ma na sobie T-shirt odnoszący się do ulubionego zespołu. Co ciekawe, nawet on przechodzi metamorfozę, decyduje się na zmianę fryzury i porzuca ciężkie buty. Inny bohater – muzułmanin Anwar, decyduje się zostać hip-hopowcem. I jego subkulturowa przygoda jest raczej krótkotrwała⁶ – być może do zmiany upodobań zmuszają go nieustannie spadające spodnie, których ciągle poprawianie sprawia, że chłopak wygląda absurdalnie.

O płynności ponowoczesnej tożsamości świadczyć może także postać Franky – dziewczyny o androgynicznym wyglądzie. Poznajemy ją w 5. sezonie, kiedy to wkracza do szkoły jako nowa uczennica. Natychmiast spotykają ją prześladowania i szykany⁷, a dziewczyna wydaje się zagubiona i niepewna własnego miejsca w nowej społeczności. Nie bez wpływu na jej postawę pozoz-

⁵ Erving Goffman wskazuje kilka rodzajów stygmatów, które wpływają na funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie. Należą do nich: zeszpecenie ciała, wady charakteru oraz stygmaty związane z pochodzeniem (rasa, religia, narodowość). Warto jednak odnotować, że stygmatyzować może wszystko, co nie znajduje uzasadnienia w kanonie piękna akceptowanym przez daną kulturę; zob. Goffman 2005: 34.

⁶ Można zatem powiedzieć, że bohaterowie omawianego serialu zachowują się w sposób opisany przez Davida Muggletona – przechadzają się po supermarkecie stylów, wybierają z niego to, co im odpowiada i stają się raczej członkami „postsubkultur” niż subkultur. A po postsubkulturach, jak pisze badacz, można „surfować”; por. Muggleton 2004.

⁷ Najwięcej nieprzyjemności spotyka ją ze strony innych dziewcząt, co można byłoby odczytywać także jako poczucie pewnego zagrożenia – oto do dziewczynskiego grona dołącza ktoś, kto wygląda chłopak, a jednocześnie nim nie jest. Osoby homoseksualne spotykają się w tej szkole z dużo większą akceptacją, więc można wnioskować, że największy niepokój i dezaprobatę wzbudza właśnie seksualna nieokreśloność postaci Franky.

staje pewnie fakt, że jest adoptowanym dzieckiem pary gejów. Androgyniczny wygląd bohaterki okazuje się jednak tylko przystankiem na drodze do poszukiwania własnej tożsamości – dziewczyna szybko porzuca męskie stroje, gdy zakochuje się w innym nastolatku. Wraz ze zmianą wyglądu, zmienia się także jej podejście do świata i styl bycia.

2. Ciało – kapitał, towar i obiekt własności

Ciało jest kapitałem wartym tyle, ile nasza społeczna atrakcyjność. W świecie nastolatków uroda decyduje przede wszystkim o tym, co w produkcjach adresowanych do młodzieży zwie się zwykle „popularnością”. Piękne dziewczyny i przystojni chłopcy łatwiej nawiązują znajomości, są częściej zapraszani na imprezy, wygrywają wybory do samorządu szkolnego itd. Uroda, jak pisze Honorata Jakubowska, „różnicuje, i to dziś bardziej niż rasa czy inne, istotne dotąd, kategorie społeczne” (Jakubowska 2009: 197).

Ciało bywa zatem swoistą kartą przetargową (a nawet więcej – towarem posiadającym określoną wartość), która może zapewnić powodzenie w różnych dziedzinach życia. Jedną z typowych scen, pozwalających zobrazować poruszany problem, jest epizod z pierwszej serii *Skins*: dwie znudzone koleżanki siedzą w barze, więc Michelle, uchodząca za atrakcyjniejszą (a przynajmniej ze swoją urodą „oswojona”) radzi Jal, by odsłoniła piersi, a na pewno do pubu zawitają panowie (dodać należy, że dziewczyny siedzą przodem do okna, więc przechodzący przed budynkiem mężczyźni mają okazję je zobaczyć). Jak się okazuje, zastosowanie się do rady szybko przynosi oczekiwany rezultat.

Nastoletni wiek sprzyja, co oczywiste, namysłowi nad własnym wyglądem. Jak wskazują badania (por. Cylkowska-Nowak, Melosik 1999), dla większości młodych ludzi ciało jest nie tylko ważnym elementem tożsamości, ale i źródłem frustracji. Młodzież nie akceptuje swojego wizerunku, martwi się figurą, zwraca uwagę na niedostatki cery. Okres dorastania jest niezbyt łaskawy dla nastoletniego ciała, a fakt, że na ten czas przypadają także pierwsze związki uczuciowe, pogłębia jeszcze niezadowolenie z wyglądu.

Sprawy nie ułatwiają, czego możemy się domyślać⁸, także przekazy medialne, z którymi mają kontakt młodzi ludzie. To one bywają nośnikami informacji o obowiązującym kanonie piękna⁹. Tymczasem, jak zauważa Wiesław

⁸ Piszę o „domyślaniu się”, ponieważ badania mające dowieść wpływu kultury masowej na młodzież często bywają oparte na przypuszczeniach autorów (por. Giłka 2012).

⁹ Powołuję się w tym miejscu na cytowaną już publikację Cylkowskiej-Nowak i Melosika. Autorzy dowodzą, że ciała modelek i innych postaci uważanych za piękne, nie stanowią wcale jedynego punktu odniesienia dla badanych (większość z nich sama

Godzic, to właśnie w mediach „[m]amy do czynienia z fragmentaryzacją ciała, posuniętą do granic absurdu. Kultura popularna nie pokazuje już całości, ale poszczególne części, bo jest to łatwiejsze w percepcji”¹⁰. Zjawisko to jest zauważalne także w omawianym serialu. Fragmentaryzacji podlegają, rzecz jasna, przede wszystkim kobiece ciała. Kiedy operator kamery chce oddać sposób patrzenia mężczyzn na kobietę¹¹, to możemy być pewni, że zrezygnuje z planu ogólnego. Kamera przesuwa się z góry na dół i z dołu do góry, zatrzymując się dłużej na tzw. „strategicznych” miejscach. Dowodem na takie „kawałkowanie” kobiecego ciała jest sytuacja, w jakiej znajdują się Jal (kiedy dziewczyna, na ogół skupiona raczej na swojej muzycznej pasji niż wyglądzie, przeistacza się na jeden wieczór w wyjątkowo elegancką kobietę) lustrowana oczyma przyjaciół, czy Rosjanka, którą bohaterowie obserwują przez okienną szybę w czasie szkolnej wycieczki.

Inną ważną kwestią związaną z postrzeganiem własnego ciała jest pytanie o to, w jakim stopniu jest ono właśnie „nasze własne”. Honorata Jakubowska zwraca uwagę na to, że mamy dziś do czynienia z uzgadnianiem stanowiska związanego z ciałem w kontekście reprodukcji. Spory zogniskowane wokół problemu aborcji, toczą się także wokół tego, czy płód jest częścią kobiety, jej ciała, czy raczej oddzielnym bytem. W *Kumplach* dwie bohaterki stają przed problemem nieplanowanej ciąży. Żadna z nich nie zdradza jednak przed kamerą swoich wątpliwości dotyczących omawianego przez Jakubowską aspektu zarządzania własnym ciałem. Można zatem wnioskować, że nastolatki nie mają problemu z przyznaniem sobie prawa do podjęcia decyzji w tej kwestii. Każda z postaci wybiera inne rozwiązanie, ale, co również typowe dla tej serii, owym decyzjom nie towarzyszą wzniosłe dylematy etyczne. Świat *Skins* to świat, w którym nie ma miejsca na nadmierne moralizowanie albo nachalny dydaktyzm.

tworzy sobie ideał, do którego warto dążyć), ale wśród respondentów znalazła się też grupa osób (ok. 30% badanych), dla których wzorem do naśladowania były medialne gwiazdy, zob. Cylkowska-Nowak, Melosik 1999: 252.

¹⁰ Cyt. za: A. Niedek, 2007, *Łowcy celulitu*, „Wprost.pl”, <http://www.wprost.pl/ar/111591/Lowcy-cellulitu/> [dostęp: 29.11.2016].

¹¹ Mamy tu zatem do czynienia z (upowszechnionym przez kino hollywoodzkie) obrazowaniem kobiet z męskiej perspektywy. Oko widza jest w tym wypadku okiem kamery, ta zaś okiem bohatera-mężczyzny, zob. Melosik 2010, s. 30–31.

3. Ciało – miejsce kontroli społecznej

„Ciało uwolnione od władzy natury, nie jest (...) w dużej mierze obszarem autonomii jednostki, lecz staje się terenem, który zawłaszcza sobie w całości lub w częściach (...) szeroko rozumiana władza, uobecniona (...) poprzez system produkcji i konsumpcji” – zauważa autorka *Socjologii ciała* (Jakubowska 2009: 235). Ucywilizowanie¹² ciała nie wystarcza, poddaje się je zatem dyscyplinowaniu. Owo dyscyplinowanie może przybierać różne formy – ciało bywa dostosowywane do kanonów obowiązujących w danej kulturze, reguluje się jego funkcjonowanie w przestrzeni (czego przejawem jest nie tylko *savoir vivre*, ale i alienowanie ciał starych i chorych, nieestetycznych) czy kwestie związane z rozmnażaniem (zob. Jakubowska 2009: 237–244).

Bohaterowie *Skins* wydają się ucieleśnioną realizacją, dostrzeżonej przez Baudrillarda, skłonności współczesnego człowieka do poddawania się dobrowolnej niewoli (1998)¹³. Być może owa chęć zapanowania nad własnym ciałem bierze się z absolutnej niemożności zapanowania nad środowiskiem zewnętrznym. Cassie, wychowująca się w domu, w którym niemal nie istnieją tematy tabu, u boku ojca artysty-malarza i wyzwolonej, zadowolonej z siebie matki, ma problem z odżywianiem. Kiedy ją poznajemy, kończy właśnie okres kliniczny w ośrodku leczącym z uzależnień. I choć rodzice wydają się ciepli i pozytywnie nastawieni do córki, to widać jednak, że nie potrafią oni podarować jej ani czasu, ani uwagi. Problemy wydają im się chwilowe, łatwe do wyeliminowania.

Zdaniem Agnieszki Gromkowskiej „większość dziewczynek urodzonych w ostatnich dekadach jest (...) od lat socjalizowanych w dyskurs diety” (Gromkowska 1999: 175). Ponadto, jak dowodzi badaczka, kulturowo mamy wpojone, że chłopcom wypada, a nawet należy, poprosić o dokładkę, ale takie zachowanie nie jest akceptowane w przypadku kobiet, które mają być eteryczne, kruche i delikatne. Taka właśnie jest Cassie. Jej wygląd kojarzy się z dziewczęcością w czystej postaci – podkreślane jest to głównie za sprawą jej ubiorów i sposobu mówienia. Zaburzenia odżywiania, na jakie cierpi bohaterka serialu, tłumaczono w ciągu ostatnich dziesięcioleci rozmaicie. Jedna z koncepcji głosiła, że osoby chorujące na anoreksję są samotne i karzą się, chcąc odzyskać pełną samokontrolę. Behawiorystyczne podejście do problemu zaburzeń odżywiania nie interesowało się genezą choroby. W czasie terapii stawiano na przyrost wagi i na nim koncentrowano uwagę. Stosunki między

¹² Cywilizowanie ciała polega na jego socjologizowaniu, racjonalizacji i indywidualizacji, por. Jakubowska 2009: 232–233.

¹³ Podobną metaforyką posługuje się Zbyszko Melosik, dostrzegając, że szukanie schronienia w ciele może okazać się pułapką, a nawet więzieniem, zob. Melosik 1999.

pacjentami a personelem były wrogie, w chorych wytwarzano poczucie winy, jeśli nie udało im się przytyć. Wraz z rozwojem badań nad anoreksją, zaczęto dostrzegać problem patologii rodziny, w której funkcjonuje chory. Uważano, że to w najbliższym otoczeniu tkwi źródło choroby. Współcześnie, coraz więcej uwagi przywiązuje się do czynników społecznych i kulturowych mających wpływ na zaburzenia odżywiania (zob. Gromkowska 1999: 184–190). Można zatem uznać, że przyczyn choroby częściej szuka się poza jej ofiarą.

W kontekście zaburzenia odżywiania, warto pamiętać także o tym, że można mówić o występowaniu u jego ofiar tzw. rozszczepień. Objawiają się one na różnych płaszczyznach, ale jednym z najpowszechniejszych jest stosunek do pokarmu. Wydawać by się mogło, że jest on dla chorego czymś, by posłużyć się elementem polskiej definicji słowa anoreksja, „wstrętnym”. Nic jednak bardziej mylnego. Dla osób cierpiących na anoreksję jedzenie ma wielką wartość. Zdarza się, że pokarm jest wykradany, gromadzony, a część zmagających się z anoreksją nawet z nim śpi (bohaterka *Kumpli* z namaszczeniem porządkuje przechowywane przez siebie słodczyce). Ujarzmienie ciała wpływa, według Cassie, na jej osobowość i stosunek do otoczenia: „nie jadłam od trzech dni, więc byłabym urocza”.

Zjawisku poddawania własnego ciała ścisłej kontroli ulegają także inni bohaterowie serii. Nick, sportowiec, doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że ciało musi być w doskonałej formie. Z tego powodu chłopak spędza wiele godzin na treningach. Dbą o kondycję, ale i stara się także podnieść swoją fizyczną atrakcyjność. Ponowoczesne ciało ma być przecież sprawne – i to nie tylko w fizycznym aspekcie, ale i w ujęciu Baumanowskim, które przez sprawność rozumie gotowość ciała do odbioru przyjemności (Bauman 1995: 90).

4. Ciało – odbiorca wrażeń

Przyjemność ma niejedno imię. Jeśli współcześni ludzie są, jak pisze wspomniany wcześniej Bauman, kolekcjonerami wrażeń, to postać Franky jest dowodem na to, że doznania te muszą być coraz intensywniejsze. Dziewczyna odkrywa, że lubi odczuwać ból, gdy poznaje chłopaka, który wprowadza ją do świata mogącego się kojarzyć ze scenami z filmu *Fight Club*. I choć zarówno bohaterowie omawianego tu serialu, jak i postaci z adaptacji książki Palahniuka, są dziećmi kultury konsumpcji, która ciągle trenuje nas do umiejętnego dostarczania sobie przyjemności, to okazuje się, że jedynym buntem, na jaki mogą się zdecydować, jest decyzja o poszukiwaniu przeciwnych wrażeń – kolekcjonowaniu bólu i pamiętek po nim.

O ile masochizm jest przedstawiony w serialu jako wątek poboczny, o tyle dominującym rodzajem przyjemności pojawiającym się w świecie nastolatków,

jest seks. Głównym wątkiem w pierwszym odcinku jest kwestia dziewictwa jednego z bohaterów. Sid kończy 17 lat i odczuwa nie tylko potrzebę, ale i presję otoczenia, by spędzić noc z dziewczyną. Wśród bohaterów tej samej generacji na swój pierwszy raz czeka z niecierpliwością także Anwar. Młodzież nie traktuje jednak intymnych kontaktów jako czegoś szczególnego. Jest to jedna z form spędzania czasu i każdy ma do niej prawo. Celowo podkreślam słowo „każdy”. Jeszcze kilkanaście lat temu o życiu erotycznym osób homoseksualnych mówiono w serialach dla nastolatków na zasadach pewnej niedosłowności¹⁴ – w *Kumplach* seks między partnerami tej samej płci jest już sugerowany dużo bardziej wprost. Ciekawe są też same przedstawienia nieheteroseksualnych bohaterów: scenarzyści stworzyli bowiem postać wrażliwego, utalentowanego tanecznie chłopca (Maxxie), ale kreację tę, dość typową, żeby nie powiedzieć: stereotypową, „zrównoważyli” jakiś czas później bohaterem innej generacji – nieco rozwiązłym i niejednoznacznym Alexem, który kolejnych partnerów seksualnych znajduje na portalach internetowych, a po stosunku potrafi wyrazić swoje niezadowolenie z fizycznych niedostatków „jednorazowego” kochanka.

Postawa Alexa wobec seksu wydaje się zbudowana na kanwie pewnych wyobrażeń typowych dla młodzieży wychowanej przez media instruujące, jak uzyskiwać satysfakcję seksualną. Dla nastolatków coraz ważniejsze jest spełnianie się w tym zakresie – chcą dawać przyjemność i chcą ją otrzymywać. Tym samym można powtórzyć za Beatą Gołą, że „cywilizacja zachodnia »choruje« na »zespół kultury Zachodu« zaliczany przez seksuologię kliniczną do zespołów kulturowych zachowań seksualnych. Zaburzenie to charakteryzuje się nadmiernym nastawieniem na technikę seksualną, przymusem osiągnięcia orgazmu, kultem wydolności i sprawności seksualnej, przy jednocześnie towarzyszącemu temu niedoborze kultury współżycia” (Goła 2008: 55). Z drugiej strony, seks jest obecnie wszędzie – stał się, jak pisał już pod koniec lat 80., Zbigniew Lew-Starowicz – „zwyczajnym tematem kultury masowej” (Lew-Starowicz 1988: 82). Współcześnie zjawisko to wydaje się nasilać. Osoby „wykluczone” z doświadczania seksu, czują się zatem wyobcowane, o czym świadczy postać Mini, dbającej o utrzymanie wizerunku niezwykle wyzwolonej dziewczyny, która o seksie wie wszystko i dla której nie stanowi on problemu.

¹⁴ Tak było np. w niezwykle popularnym *Jeziorko marzeń*, w którym jednym z istotnych bohaterów był gej. Widzowie nie mieli okazji oglądać go w trakcie intymnych scen, ale serialowi i tak udało się zapisać na kartach historii telewizyjnych reprezentacji mniejszości seksualnych, ponieważ był pierwszą produkcją dla młodzieży, w której pokazano homoseksualny pocałunek.

Problem jednak istnieje, a widz szybko ma się okazję przekonać, że dziewczyna panicznie boi się pierwszego kontaktu seksualnego, między innymi dlatego, że nie akceptuje swojego ciała. Jej kompleksów nie potrafi wyleczyć nawet świadomość, że spotyka się z najpopularniejszym chłopakiem w szkole. Mini przeżywa także myśl, że nie ma doświadczenia, a więc może nie sprostać wymaganiom swojego partnera.

Z potrzebą znajdowania coraz mocniejszych wrażeń łączy się w *Skins* także zjawisko wszechobecności używek, które stanowią element dnia codziennego nastolatków. Bohaterowie piją alkohol i biorą narkotyki. Chris kolekcjonuje opakowania po przyjmowanych tabletkach, Effy trafia szpitala po przedawkowaniu, podobne problemy mają także inne postaci. Wydaje się, że żadna impreza nie może odbyć się bez obecności różnego rodzaju używek. Dość interesujące jest także przekonanie, że wspólne zażycie narkotyków umożliwia nawiązanie relacji interpersonalnych – „witaj w naszym świecie”, mówi Mini do Franky po tym, jak wraz z innymi koleżankami próbują używek – to właśnie w taki sposób odbywa się symboliczne wejście do grupy.

Pozornemu wyzwoleniu nastoletniego ciała z władzy tabu, moralnych i obyczajowych nakazów i zakazów, towarzyszy nowe zniewolenie – młode ciało staje się zakładnikiem stereotypów i medialnych reprezentacji. Nastolatki pragną stawać przed lustrem i widzieć siebie takimi, jakimi są postaci, które oglądają na ekranie komputera lub innego urządzenia z dostępem do Internetu¹⁵. Zdaje się, że nie dostrzegają tego, przed czym przestrzega Zbyszko Melosik: prowadzona w mediach „polityka ciała» jest chaotyczna, stylistyczna i upozorowana” (Melosik 1999: 89).

Bibliografia:

[b.a.], 2013, *Polski Program Jakość Obsługi* www.jakoscobslugi.pl. *Raport specjalny: Miliardy złotych w rękach dzieci. Ogólnopolskie Badanie Polskiego Programu*

¹⁵ Bohaterowie *Skins* niewiele mają wspólnego z tradycyjnymi mediami. Dowodem na to, że nawet telewizja odchodzi do lamusa, jest sytuacja zaprezentowana w jednym z odcinków: bohaterowie wybierają się na imprezę, której motywem przewodnim są filmy. Jedna z par przychodzi w strojach Luke’a Skywalker’a i księżniczki Lei, dowodząc przy okazji, że fabuła *Gwiezdnych wojen* nie jest im znana. Inni bohaterowie przybywają z kolei przebrani za postaci z filmu *Woźąc panią Daisy* – koledzy nie wiedzą, kim są, a sam pomysłodawca kostiumu, zapytany, ile filmów oglądał, dopytuje, czy do listy można włączyć produkcje pornograficzne. Jeśli nie, to jeden (właśnie *Woźąc panią Daisy*), ale, jak tłumaczy przyjacielom, to klasyk, skoro na jego podstawie powstał film pornograficzny.

- Jakość Obsługi dotyczące wpływu dzieci na decyzje zakupowe rodziców. Maj 2013*, <http://www.jakoscobslugi.pl/UserFiles/File/Raport%20Polskiego%20Programu%20Jako%C5%9B%C4%87%20Obs%C5%82ugi%20Miliardy%20w%20r%C4%99kach%20dzieci.pdf> [dostęp: 12.10.2016 r.].
- Baudrillard Jean, 1998, *Ameryka*, tłum. Renata Lis, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 1995, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń.
- Cylkowska-Nowak Mirosława, Melosik Zbyszko, 1999, *Współczesna młodzież: ciało, zdrowie i kultura popularna*, w: *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Zbyszko Melosik, Toruń – Poznań, s. 250–273.
- Giłka Magdalena, 2012, *Aktywność seksualna młodzieży a wpływ kultury popularnej*, w: *Tożsamość w społeczeństwie współczesnym: pop-kulturowe (re)interpretacje*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik, Kraków, s. 207–216.
- Goffman Erving, 2005, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańsk.
- Goffman Erving, 2000, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa.
- Gola Beata, 2008, *Modele zachowań seksualnych w prasie młodzieżowej i poglądach nastolatków*, Kraków.
- Gromkowska Agnieszka, 1999, *Anoreksja nervosa: paradoksy współczesnej kobiecości*, w: *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Zbyszko Melosik, Toruń, Poznań, s. 173–218.
- Jaczewski Andrzej Lucjan, 2009, *Problemy dojrzewania we współczesnej cywilizacji*, „Na Tropie”, <http://natropie.zhp.pl/index.php/problemy-dojrzewania-we-wspolczesnej-cywilizacji-2-3/> [dostęp: 07.10.2016].
- Jakubowska Honorata, 2009, *Socjologia ciała*, Poznań.
- Lew-Starowicz Zbigniew, 1988, *Seks w kulturach świata*, Wrocław.
- Melosik Zbyszko, 1999, *Ponowoczesny świat konsumpcji*, w: *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Zbyszko Melosik, Toruń, Poznań, s. 71–90.
- Melosik Zbyszko, 2010, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków.
- Muggleton David, 2004, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, tłum. Agata Sadza, Kraków.
- Niedek Agnieszka, 2007, *Łowcy celulitu*, „Wprost.pl”, <http://www.wprost.pl/ar/111591/Lowcy-cellulitu/> [dostęp: 29.11.2016].

Tomasz Jacheć

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Strach otworzyć lodówkę: O elastyczności znaczeń ikony Michaela Jordana w serialach telewizyjnych

Abstrakt:

W latach 90. XX wieku Michael Jordan był wszędzie. Ikoniczny wizerunek najbardziej rozpoznawalnego sportowca na Ziemi wykorzystywany był nie tylko przez NBA, Chicago Bulls oraz różne korporacje do promowania własnych produktów. Jordan, jego wizerunek, czy też nazwisko, które stało się towarem zastrzeżonym, było i wciąż jest wykorzystywane przez filmowców, muzyków i wszelkiej maści artystów w ich twórczości. Niniejszy artykuł analizuje, jak osoba, wizerunek, nazwisko i buty Jordana wykorzystywane były w różnych serialach telewizyjnych (np. *Głowa rodziny*, *Detektyw*, *On, ona i dzieciaki*) oraz jakie znaczenia semiotyczne, tudzież polisemiczne przypisywano owej jordanowskiej ikonie.

Słowa kluczowe:

ikoniczność, Michael Jordan, telewizyjne seriale fabularne, kultura amerykańska

Bryant Simon omawiając zagadnienie ikoniczności na przykładzie Statuy Wolności zaproponował tezę, iż znaczenia ikon cechuje elastyczność kulturowa, aczkolwiek elastyczność ta ma swoje granice:

każda ikona posiada własną, unikalną właściwość elastyczności. Związane jest to z historią jej pochodzenia i z tym, jak wiele z jej początkowej propozycji pozostało. I chociaż znaczenia ikon można rozciągać i przekształcać, każda z nich ma swoją granicę, poza którą wyjść się nie da. Jest to przestrzeń gdzieś pośrodku, tam, gdzie odbywa się dyskurs, walka o znaczenie ikony i większe idee, jakie ona reprezentuje¹ (Simon 2016).

Seriale telewizyjne, tak jak cała kultura masowa, zarówno korzystają z ikon, jak i je tworzą. W obydwu tych procesach, zgodnie z tezą Simona, pojawiają się dwie cechy charakteryzujące każdą ikonę: znaczenia jej przypisywane

¹ Cytaty zamieszcza się w tłumaczeniu Tomasza Jachecia (przyp. red.).

Strach otworzyć lodówkę: O elastyczności znaczeń ikony Michaela Jordana...

oryginalnie, oraz ewolucja, zniekształcenie i nowe znaczenia, które są tworzone poprzez interpretację i reinterpretację owych ikon. Superman – od początku stał w obronie „prawdy, sprawiedliwości i amerykańskiego stylu życia”, ale w komiksie z 2003 r. *Superman: Czerwony Syn* był on symbolem Rosji sowieckiej. Myszka Miki – był(a) symbolem amerykańskiej pomysłowości i wiary w lepszą przyszłość, jednakże w pracach Banksy’ego przedstawiana jest jako nośnik korporacyjnych interesów i korporacyjnego wyzysku. Statua, jakby nie było, Wolności, już w oryginalnej *Planecie Małp* z roku 1968 stała się symbolem upadku ludzkości.

Niniejszy artykuł jest studium przypadku, którego celem jest analiza elastyczności jednej z ikon kultury amerykańskiej przez pryzmat jej reprezentacji w telewizyjnych serialach fabularnych. Celem owej analizy jest próba zweryfikowania, czy twierdzenie Simona o granicach elastyczności ikon sprawdza się w przypadku Michaela Jordana, z którego to sportowca, jako ikony, na przestrzeni 25 lat, amerykańskie seriale telewizyjne korzystały. Moja analiza skupia się wyłącznie na serialach fabularnych i pomija reprezentacje Jordana w takich seryjniach nadawanych programach jak *Saturday Night Live*, *Chappelle Show*, *The Tonight Show*, *The Oprah Winfrey Show* lub *Key and Peele*.

Pierwsza część tytułu artykułu nawiązuje do bardzo starego dowcipu:

Z pamiętnika komunisty:

Pierwszy dzień: włączam radio – Lenin

Drugi dzień: włączam telewizor – Lenin

Trzeci dzień: czytam gazetę – Lenin

Czwarty dzień: oglądam plakaty – Lenin

Piąty dzień: boję się otworzyć lodówkę.

Podobnie jak Lenina w dowcipie, tak w amerykańskiej kulturze popularnej, zwłaszcza lat 90. XX wieku, Michaela Jordana można znaleźć było wszędzie. Pojawiał się w reklamach, filmach, książkach, tekstach piosenek, teledyskach, artykułach prasowych, serialach telewizyjnych, no i oczywiście, od czasu do czasu, na parkietach NBA. Jordan był i w pewnym stopniu wciąż jest ikoną amerykańskiej (i nie tylko) kultury masowej.

Jordan już w latach 80. ubiegłego stulecia stał się marką, nie tylko w znaczeniu marketingowym, ale i socjologicznym; był „household name”, czyli imieniem/postacią znaną wszystkim. Stał się również, poprzez współpracę z firmą Nike, marką nie tylko rozumianą jako linia butów do koszykówki sygnowana jego imieniem i piktogramem, ale marką samą w sobie. Samo nieuprawnione użycie sformułowania Michael Jordan w reklamie, w 2015 roku kosztowało pewną sieć sklepów 8,9 miliona dolarów (<http://www.nbcnews>.

com/news/us-news/supermarket-chain-must-pay-michael-jordan-8-9-million-usingn414151). Jordan jest „household name”, marką i wreszcie, jak twierdzi chociażby Halberstam, ikoną Ameryki. Halberstam powiedział o Jordanie: „on jest tym, kim jesteśmy my (Amerykanie)” (Weitzman 1999). Rodzi się więc pytanie: jaki aspekt tożsamości Amerykanów symbolizuje Jordan jako ikona? Za odpowiedź niech posłużą serialowe reprezentacje Jordana.

Michael Jordan w serialach telewizyjnych pojawił się po raz pierwszy w 1991 w animowanym serialu *ProStars*. W owej serii, która przeżyła zaledwie trzynaście odcinków, Jordan jest przedstawiony jako jedna z trzech sportowych ikon sportu amerykańskiego obok hokeisty Wayne’a Gretzky’ego i Bo Jacksona, grającego w zawodowych ligach bejsbolowej i futbolowej.

Fabuła i formuła każdego z nadawanych przez NBC odcinków *ProStars*, opierała się na tej samej zasadzie: na początku widzom przedstawiano montaż sportowych dokonań Jordana, Gretzky’ego i Jacksona oraz ich animowane wersje, następnie Jackson i Gretzky osobiście kierowali inspirujące przesłanie do młodych widzów oraz zapowiadali przygodę przedstawioną w danym odcinku. Kolejne 20 minut to animowana historia o tym, jak trójka superbohaterów wykorzystująca swoje talenty walczy ze złoczyńcami ratując z opresji dzieci. Odcinek kończył się segmentem, w którym Jackson i Gretzky (we własnych osobach) odpowiadali na pytania nadesłane przez młodych widzów.

Pomysł stworzenia serialu o superbohaterach, którymi są zawodowi sportowcy obdarzeni sprawnością fizyczną, o której zwykli zjadacze chleba mogą tylko pomarzyć, nie jest szczególnie oryginalny, ale przynajmniej ma więcej sensu niż stworzony rok wcześniej animowany serial *New Kids On The Block*, w którym świat ratują członkowie znanego boysbandu. Tak czy inaczej, Jordan, Gretzky i Jackson, będący, dzięki swojej sprawności fizycznej, bohaterami swoich dyscyplin sportowych, stali się bohaterami Ameryki, idolami dzieci i młodzieży, a w serialu *ProStars* – superbohaterami stanowiącymi dla młodych widzów wzór do naśladowania.

Animowany Jordan, podobnie jak Gretzky i Jackson jest ikoną sportu, jednakże, w przeciwieństwie do Gretzky’ego i Jacksona, jest kimś więcej. Jordan w *ProStars* pojawia się (z jednym wyjątkiem) tylko jako postać animowana, której głosu użył Dorian Harewood; widzowie serialu nie mają okazji zobaczyć nagranych wypowiedzi prawdziwego Jordana (poza krótką wstawką, w której mówi „Bez obaw, ProStars są już w drodze”), nie odpowiada on też na nadesłane pytania. W 1991 roku, po zdobyciu pierwszego tytułu mistrzowskiego, Jordan jest już nie tylko sportowcem jak Gretzky i Jackson, ale też gwiazdą większego formatu niż ci dwaj i nie ma czasu lub chęci na tworzenie nagrań dla serialu. Albo po prostu zatrudniał lepszych specjalistów od PR.

Strach otworzyć lodówkę: O elastyczności znaczeń ikony Michaela Jordana...

Owo gwiazdorstwo Jordana i wyjście (w pewnym sensie) poza ramy sportu, widoczne jest już w 1992 roku, w odcinku *The Limo* z trzeciego sezonu serialu *Kroniki Seinfelda*. Jordan pojawia się w tym odcinku tylko z imienia. W dużym skrócie: George i Jerry, podając się za inne, obce osoby, korzystają z przejażdżki limuzyną z lotniska JFK i dowiadują się, że kierowca zabiera ich do hali Madison Square Garden i ma dla nich cztery bilety na mecz nowojorskich Knicks z drużyną Chicago Bulls. Po drodze zabierają ze sobą swoich przyjaciół, Kramera i Elaine. W serialu Jordan wspomniany jest dwukrotnie.

W jednej ze scen Kramer wyjaśnia Elaine, kim jest Michael Jordan, i próbując naśladować jego podniebne wyczyny ląduje w ulicznym śmietniku. Scena ta, podobnie jak serial *ProStars*, skupia się na fenomenie sportowego talentu Jordana i jego powietrznych, koszykarskich akrobacjach. Jednakże w drugiej scenie Jordan jest już kimś więcej niż „tylko” sportowcem. Gdy Jerry i George dowiadują się, iż będą na meczu, popadają w ekstazę na myśl, że zobaczą w akcji Michaela Jordana, co jest dość zaskakujące, gdyż nowojorscy fani koszykówki znani są, między innymi, z fanatycznej lojalności wobec swojej drużyny. A jednak to imię Jordan, a nie Ewing, Starks czy Oakley (gwiazdy drużyny Knicks w latach 90.), jest, tym które wykrzykują w niedowierzaniu i radości. W scenie tej Jordan jest już nie tylko sportowcem, ale gwiazdą, największą z mu współczesnych, która jest ponad lokalnymi podziałami fanów sportu. Jest on ulubieńcem Ameryki.

Kolejny raz Jordan w serialach pojawia się w roku 1999 w pierwszym odcinku serialu *Now and Again*. Omówienie owego odcinka, a w zasadzie jednej sceny, wymaga wprowadzenia kontekstu biograficzno-historycznego. 1999 jest rokiem, który zakończył niesamowitą karierę Jordana (co prawda powrócił on do gry na niespełna dwa sezony w latach 2001–2003, ale to inna historia). W latach 1984–1999 Jordan, żeby wymienić tu tylko jego największe dokonania, zdobył sześć tytułów mistrzowskich NBA, dziesięciokrotnie był królem strzelców ligi, pięć razy został wybrany najbardziej Wartościowym Zawodnikiem (MVP)² sezonu zasadniczego i sześć razy MVP finałów. W międzyczasie, dzięki kontraktom z Chicago Bulls i licznym reklamom zgromadził fortunę wartą około 500 milionów dolarów. W 1999 roku Jordan nie tylko zostaje okrzyknięty największym koszykarzem wszech czasów i jednym z najwybitniejszych sportowców, ale również jego dokonania na polu biznesowym zaczynają być zauważane i doceniane.

Wracając do serialu *Now and Again*, a w zasadzie do pierwszego odcinka, przyjrzyjmy się jednej ze scen, która zarysowuje fabułę serialu. Ów serial

² Ang. *Most Valuable Player*.

opowiada o przygodach Michaela Wisemana, którego mózg po śmierci zostaje wstawiony do stworzonego za pomocą bioinżynierii genetycznej ciała, które to ciało z mózgiem Wisemana ma służyć jako superagent amerykańskiego rządu. W scenie, w której mózg Wisemana po raz pierwszy spotyka pracującego dla rządu Dr. Theodora Morrisa, dowiaduje się on od niego, iż

od zakończenia II wojny światowej rząd amerykański wydaje miliardy dolarów na badania nad bioinżynierią w nadziei, iż pewnego dnia uda im się zbudować człowieka, amerykańskiego człowieka, który będzie w stanie robić to, o czym zwykli amerykańscy śmiertelnicy mogą tylko pomarzyć: podróżować do niebezpiecznych miejsc, podejmować ryzyko, prowadzić wojny (Caron 1999).

Wiseman dowiaduje się również, że może on zostać beneficjentem tych badań i inwestycji i otrzymać ciało, które odznaczać się będzie „szybkością Michaela Jordana, siłą Supermana i gracją Freda Astaire’a. Będzie on facetem, który będzie młody, przystojny i wszechmogący” (Caron 1999) Tak więc znów mamy tu do czynienia z motywem superbohatera, aczkolwiek bez mocy nadprzyrodzonych, a stworzonego, podobnie jak RoboCop, przez naukowców.

W podobny sposób tłumaczona była niespotykana sprawność fizyczna Jordana dwa lata wcześniej w serialu *Trzecia planeta od słońca*. W jednym z odcinków owego sitcomu opowiadającego o grupie przybyszy z kosmosu, którzy znaleźli się na naszej planecie, by zbadać zwyczaje jej mieszkańców, z gościnnym występem pojawia się Dennis Rodman. Rodman, który w prawdziwym świecie w tym czasie był kolegą Jordana w drużynie Chicago Bulls, gra kosmitę, dawno niewidzianego kolegę głównych bohaterów, który na ziemi funkcjonuje jako... Dennis Rodman. Zapytany o to, czy Jordan jest kosmitą (w założeniu, takim Kal-Elem, który przybył z innej planety wyposażony w nadprzyrodzone moce i stał się Supermanem), Rodman odpowiada, że nie, „Jordan jest cyborgiem”.

Wracając do *Now and Again*, zestawienie Jordana z Supermanem i Fredem Astaire’em w kontekście amerykańskich – korzystając z nietzscheańskiego terminu – nadludzi sygnalizuje przynależność Jordana do grona osób symbolizujących to, co Amerykanie chcieliby widzieć w swoich lustrach: siłę, grację i potęgę. W tym zestawieniu Jordan (na sportowej emeryturze) jest amerykańską ikoną z pogranicza superbohatera i legendy.

Motyw ten powtórzony zostaje w tym samym roku w dziesiątej odsłonie *Treehouse of Horror*, czyli specjalnym odcinku serialu *Simpsonowie* nawiązującym do święta Halloween. W jednej z trzech straszno-śmiesznych historii przedstawionych w owym odcinku świat staje w obliczu nieuniknionej zagłady. Rodzina Simpsonów próbuje dostać się na pojazd kosmiczny, którego zadaniem jest

uratowanie według słów Lisy Simpson „najlepszych i najzdolniejszych” przedstawicieli rasy ludzkiej w celu stworzenia nowej cywilizacji. Wśród owych najlepszych możemy zobaczyć m.in. założyciela Microsoftu Billa Gatesa, astrofizyka Stephena Hawkinga, muzyka Paula McCartneya i Michaela Jordana.

Dość istotny jest sposób, w jaki przedstawiona jest postać Jordana. Widzimy go nie w szortach, ale w garniturze, jednakże z piłką do koszykówki w dłoni. Ta wizualizacja znamionuje okres przejściowy Jordana jako ikony. W 1999 roku, na kilka miesięcy przed tym, jak ów odcinek *Simpsonów* został wyemitowany, Jordan po raz drugi (i na tamtą chwilę ostateczny) przeszedł na koszykarską emeryturę i skupił się na pomnażaniu swojego majątku. Pomimo tego, iż w świadomości masowej wciąż funkcjonował Jordan-koszykarz, to on został biznesmenem. Simpsonowy Jordan łączy w sobie dwie rzeczy, które dla Amerykanów stanowią uosobienie „amerykańskiego marzenia” – sukces w sporcie i w interesach, tytuły mistrzowskie oraz przedsiębiorczość. Nic dziwnego, że amerykańscy twórcy telewizyjni uznali, iż Jordan powinien znaleźć się wśród tych, którzy biorą udział w zadaniu tworzenia nowej cywilizacji, która to misja musi przecież zakończyć się sukcesem.

Kolejną kreskówką, w której Jordan się pojawił jest *Miasteczko South Park*. W tym serialu z Jordanem widzowie mogli spotkać się trzykrotnie. Po raz pierwszy w roku 2003 (czyli tym samym, w którym Jordan definitywnie zakończył karierę koszykarską) w pierwszym odcinku siódmego sezonu. Główni bohaterowie zostają (ponownie) uprowadzeni przez kosmitów, a próbujące zdobyć ich zaufanie kosmiczne monstrum wciela się w różne postacie. Jedną z nich jest Michael Jordan. Z jednej strony mamy ponownie do czynienia z Jordanem – idolem dzieci i młodzieży. Jednakże z drugiej strony Jordan przedstawiony jako iluzja skrywająca w sobie potwora i odrzucona przez Kyle'a, Cartmana, Stana i Kenny'ego może sugerować, że twórcy serialu zgadzają się z krytykami Jordana, którzy widzą w nim uosobienia korporacyjnego zła firmy Nike. Jordan jako najbardziej znana twarz tej firmy, sprzedaje młodym ludziom fałszywe obietnice, marzenia i nadzieje („w tych butach będziesz jak ja”) tylko po to, by na owych marzeniach żerować, czerpiąc z nich olbrzymie zyski.

W 2005 roku, w dziewiątym sezonie *Miasteczka South Park* nazwisko Jordana zostaje użyte przez jednego z bohaterów (Cartmana) po to, by podbudować jego wizerunek i wyrzucić wrażenie na rozmówcy. W odcinku tym Cartman postanawia zostać menedżerem jednego z utalentowanych chłopców z jego szkoły i żeby mu zaimponować w udawanej rozmowie telefonicznej, każe przekazać Jordanowi, że załatwił mu kontrakt.

Podobną funkcję budowania wizerunku postaci serialowej Jordan pełni w serialu *W garniturach*. Wspominany jest wielokrotnie, gdyż jest klientem

jednego z dwóch głównych bohaterów – prawnika Harveya Spectera, a także idolem z dzieciństwa, zatrudnionego przez Spectera, Mike’a Rossa. W jednej ze scen trzynastego odcinka drugiego sezonu Harvey i Mike grają w „biurową koszykówkę”. Specter ogrywa swojego protegowanego i chcąc dać mu lekcję życiową i zawodową mówi zrezygnowanemu Rossowi: „zwycięzcy nie winią piłki, obręczy ani przeciagu” oraz „wymówkami nie wygrasz”. Zapytany ironicznie przez Rossa, czy nauczył go tej lekcji Michael Jordan, Specter odpowiada: „nie, ja go tego nauczyłem”. W zasadzie, dla Rossa te słowa z ust jego mentora mogłyby brzmieć wiarygodnie, gdyby nie fakt, że kiedy Jordan zdobywał swoje tytuły mistrzowskie, Harvey Specter wciąż chodził do szkoły. To, że Harvey ma numer do Jordana w swojej komórce i to, że popisuje się swoją znajomością z Jordanem, podkreśla jego rolę mentora dla Rossa, także mówi nam coś o Jordanie z roku 2012. Michael Jordan wciąż robi wrażenie (np. na Rossie), ale sam Jordan nie jest już legendą koszykówki. Jest po prostu kimś ważnym.

Ta „ważność” Jordana pojawiła się w otwierającym czternasty sezon serialu *Miasteczko South Park* odcinku zatytułowanym *Sexual Healing* w 2010 roku. Pojawienie się Jordana w tym odcinku jest niejednoznaczne. Fabuła opiera się na odkryciu przez amerykańskich naukowców pewnej zależności: mężczyźni, którzy odnieśli sukces i zdobyli sławę i pieniądze, stają się rozwiązli seksualnie – dodać należy, że głównym bohaterem owego odcinka jest golfista Tiger Woods, bohater głośnego skandalu łóżkowego. Woods trafia na terapię, której celem jest nauczyć bogatych, sławnych mężczyzn, jak radzić sobie z kontrolowaniem libido. Wśród zebranych na terapii widzowie mogą zobaczyć bohaterów skandali seksualnych, takich jak David Letterman, Charlie Sheen, Michael Douglas czy Bill Clinton. Ale wśród nich jest też (przyjaźniący się w prawdziwym świecie z Woodsem) Michael Jordan. Obecność Jordana, który nie jest w owym odcinku wymieniony z imienia, ani też jego postać nie wypowiedzi żadnej kwestii, jest, jak już wcześniej wspomniano, niejednoznaczna. Jordan nigdy nie był bohaterem żadnego skandalu łóżkowego, chociaż krążyły plotki, że to właśnie on nauczył Tigera Woodsa jak podrywać kobiety. Można przypuszczać, że Jordan pojawia się w odcinku wyłącznie ze względu na swoją przyjaźń z Woodsem i na fakt, iż przynależy do grupy bogatych i sławnych mężczyzn. Z drugiej jednak strony, można przyjąć, że niedarzący Jordana sympatią twórcy serialu sugerują w ten sposób przyczynę rozpadu jego małżeństwa. Niezależnie od przyczyn, dla których Jordan w owej scenie się znalazł, znamionuje ona fakt, iż Jordan który w latach 90. jako koszykarz był gwiazdą, w roku 2010, jako biznesmen jest już tylko, podkreślam, tylko celebrytą.

Jako celebryta Jordan pojawia się również w ósmym odcinku trzynastego sezonu serialu *Głowa rodziny*, w którym Stewie i Brian oglądają kolejną

reklamę bielizny marki Hanes z Jordanem w roli głównej. Czas płynie nieubłaganie nawet dla Michaela Jordana, który w latach 80. i 90. reklamował wszystko, a w 2014 nie reklamuje już butów do koszykówki, ale bieliznę³.

Jordan jako punkt odniesienia w czasie wykorzystany został w dwóch serialowych przypadkach jako narzędzie do osadzenia fabuły serialu w danym momencie historii. Pierwszym takim przypadkiem (aczkolwiek błędnym z punktu widzenia historii) był serial *Wszyscy nienawidzą Chrisa*. W szóstym odcinku drugiej serii, stworzonym przez Chrisa Rocka i luźno opartym na jego wspomnieniach z dzieciństwa, widzowie mogą obejrzeć następującą scenę otwierającą, rozgrywającą się w 1984 roku w Brooklynie: tytułowy Chris (Afroamerykanin) bity jest przez trójkę białych chłopców. Bójka ta przerwana zostaje przez nowego dyrektora szkoły, który pyta, dlaczego biały uczeń pobił Chrisa. Chris odpowiada: „bo jestem czarnoskóry, a on nienawidzi czarnych”, na co biały uczeń ripostuje, że to nieprawda i że uwielbia Michaela Jordana. Scena ta zawiera zdaniem autora przekłamanie historyczne. Jordan rozpoczął karierę w NBA jesienią 1984 roku i chociaż był już znany szerszej publiczności wcześniej jako koszykarz akademicki i olimpijczyk, to raczej mało prawdopodobne jest, żeby w 1984 mógł być tym Michaeliem Jordanem, który jako amerykańska ikona wyszedł poza granice płci, wieku i rasy. Należy raczej przypuszczać, że nazwisko Jordana było pierwszym, które przyszło do głowy twórcom serialu potrzebującym przykładu czarnoskórej gwiazdy będącej idolem białych. Sam Chris Rock często podkreślał w wywiadach, jak wielką postacią jest Jordan.

Drugim przypadkiem kiedy Jordan nakreśla, czy może raczej podkreśla ramy czasowe fabuły, jest scena z czwartego odcinka pierwszego wydania serialu *Detektyw*. Akcja owego serialu toczy się dwutorowo: współcześnie w roku 2014 i w retrospekcjach w roku 1995, w którym Jordan zdobył już trzy tytuły mistrzowskie, kolejne złoto olimpijskie z Dream Teamem, i właśnie wrócił z prawie dwuletniej emerytury, aby wygrać kolejne trzy mistrzostwa NBA z rzędu. W jednej z rozmów pomiędzy głównymi bohaterami, Marty (Harrelson) zwraca się do Rusty'ego (McConaughey) słowami „jesteś Michaeliem Jordanem bycia sukinsynem”. Fakt, że Marty używa takiego a nie innego

³ Jednakże ten sam serial, jeszcze dwa lata wcześniej, w pierwszym odcinku jedenastego sezonu zestawia Jordana z jego kolegą z drużyny Scottie Pippenem i w humorystyczny sposób przypomina widzowi o klasycznej wręcz dynamice owego koszykarskiego duetu – bohater i pomocnik – którą to dynamikę kultura masowa wielokrotnie eksploatowała: Batman i Robin, Don Kichot i Sancho Pansa, Sherlock Holmes i doktor Watson. W *Głowie rodziny* bohaterem jest Jordan.

porównania, przypomina widzowi, którą linię czasową właśnie śledzi, ale również zawiera w sobie element socjolingwistyczny. W 1995 roku Jordan jako amerykańska ikona był uosobieniem doskonałości, a zwrot „bycie Michaeliem Jordanem danej dziedziny” znaczący „bycie najlepszym w...” na dobre zagodził w słowniku amerykańskim i od lat jest używany w stwierdzeniach pozytywnych, takich jak „Robert Lewandowski jest Michaeliem Jordanem polskiej piłki nożnej” lub negatywnych, jak „Donald Trump jest Michaeliem Jordanem żerowania na najgorszych pobudkach części społeczeństwa amerykańskiego”.

Na koniec powróćmy do roku 2005, kiedy to sam Michael Jordan, we własnej osobie, pojawił się na małym ekranie w pierwszym odcinku piątego sezonu serialu *On, ona i dzieciaki*. Serial opowiada o perypetiach afroamerykańskiej rodziny Kyleów – rodziców, Michaela i Janet, oraz trójki ich dzieci: Michaela Jr., Claire i Kady. W odcinku zatytułowanym *Obóz marzeń* Michael Kyle dostaje od swojej żony z okazji rocznicy ślubu prezent w postaci wyjazdu do Las Vegas na prowadzony przez Michaela Jordana (MJ) obóz koszykarski, podczas którego Michael Kyle będzie mógł zagrać jeden na jednego ze swoim idolem, Michaeliem Jordanem. Komediowy aspekt owego odcinka zasadza się na przechwałkach Michaela Kyle’a na temat tego, jak „dokopie” on Jordanowi, co jego rodzina komentuje histerycznym śmiechem, zresztą profetycznym, bo gdy dochodzi do pojedynku dwóch Michaelów, Jordan spuszcza tęgie, koszykarskie lanie Kyle’owi.

W odcinku, w którym Mike Kyle z rodziną udaje się do Las Vegas, okazuje się, iż nocują oni w tym samym hotelu co Michael Jordan. To jest dobra nowina, ale jest jeszcze zła. Na skutek przeoczenia, okazuje się że Kyle będzie miał okazję zagrać z Jordanem, ale dopiero za rok. Zdesperowany Kyle postanawia włamać się do apartamentu Jordana, by błagać go o możliwość gry. Gdy Kyle wchodzi do zajmowanego przez Jordana apartamentu, jego oczom ukazuje się najnowszy model butów do koszykówki – Air Jordan XIX.

Istotny jest sposób, w jaki para butów sygnowana przez Jordana przedstawiona jest na ekranie. Dla porównania, gdy w filmie *Kosmiczny mecz* z 1996 roku kaczor Duffy i królik Bugs wysłani zostają do realnego świata, by przynieść Jordanowi z jego domu parę butów, w których mógłby rozegrać on tytułowy kosmiczny mecz, Bugs i Duffy muszą się tej jednej pary naszukać. Jeden but znajdują w sypialni Jordana, a drugi w jego biurze, krótko mówiąc, Air Jordany IX „walają się” po domu. Swoją drogą, niezamierzonym chyba dowcipem twórców filmu było pokazanie największego koszykarza wszech czasów i twarzy firmy Nike jako właściciela zaledwie jednej pary butów do koszykówki.

Zupełnie inna sytuacja ma miejsce w serialu *On, ona i dzieciaki*. Tutaj widzimy nowiutkie i błyszczące Jordany XIX ukazane w poświacie i umiejscowione

na przypominającym ołtarzyk podeście. Tym razem buty są jednocześnie relikwią, hostią i świętym Graalem, który pozwala zbliżyć się do boskiej doskonałości Jordana. Mike Kyle kradnie ową parę i rozgrywa w nich mecz przeciwko ich prawowitemu właścicielowi, jednocześnie zadając kłam twierdzeniu, iż dzięki tym butom będziesz grał jak Mike. Notabene, ani Nike, ani Jordan w żadnej z reklam nie twierdzili, że tak jest, a wręcz przeciwnie, Jordan tłumacząc swoje umiejętności mówił, że to wcale nie chodzi o buty. Jednakże mieszanka immanencji Jordana i butów oraz nieuwagi niektórych krytyków kultury przyczyniła się do pomieszczenia reklamy napoju Gatorade z reklamą butów.

W odcinku, o którym mowa, Jordan gra samego siebie w dwóch scenach. W pierwszej z nich Jordan bezlitośnie ogrywa bezradnego Kyle'a, w drugiej Mike Kyle i Mike Jordan zamieniają ze sobą kilka zdań. Kyle żali się Jordanowi, że rezygnuje z dalszego udziału w obozie koszykarskim, gdyż na nic się zdały jego przygotowania. Jordan, przyjmując rolę mentora, namawia Kyle'a żeby się nie poddawał i dalej próbował, bo to gwarantuje sukces. Rozmowa kończy się wyznaniem Kyle'a, że Jordan od zawsze był jego idolem i że on sam ma na imię Mike, co Jordan kwituje z pozoru aroganckim stwierdzeniem: „taa, każdy chce być jak Mike”, po czym wychodzi. Jest to arogancja pozorna (za to aluzja rzeczywistości), gdyż kwestia „everybody wants to be like Mike” jest nawiązaniem do bodaj najsłynniejszej reklamy, w której Jordan wziął udział. Była to reklama napojów Gatorade z 1990 roku, w którym to klipie Jordan pokazany jest jak gra w koszykówkę uliczną z dziećmi, bawi się z nimi i oczywiście pije reklamowany napój. Obok obrazu w reklamie tej główną rolę odgrywa piosenka stanowiąca tło muzyczne, a której refren „jak Mike, chciałbym być jak Mike” utrwalił wizerunek Jordana jako idola i wzorca do naśladowania dla dzieci i młodzieży.

Scena rozmowy Jordana z Mikiem Kyle'em i słowa „być jak Mike” tworzą pewnego rodzaju spiralę historii, której serialowe początki pojawiły się w *Pro-Stars*. Jordan w 1991 roku był idolem i wzorem dla dzieciaków, a Jordan w 2005 roku jest idolem i wzorem dla ojców rodzin klasy średniej, którzy tak jak Mike Kyle dorastali oglądając i podziwiając koszykarskie, a później biznesowe dokonania Jordana.

Niezależnie od tego, czy Jordan w serialach przedstawiany był jako gwiazda sportu i superbohater, ulubieniec Ameryki i symbol amerykańskiej doskonałości, element charakteryzacji postaci, punkt odniesienia chronologicznego, symbol chciwości czy też po prostu jako element kultury amerykańskiej, gdyby chcieć jednym słowem podsumować znaczenia i treści jakie niesie za sobą jako ikona, byłoby to słowo sukces. Sportowy, biznesowy, marketingowy... W serialach telewizyjnych Jordan z powodzeniem ratuje dzieci z opresji, odnosi

sukcesy w sporcie i w biznesie, jest mentorem i wzorem do naśladowania, otacza go prestiż i sława. Jest Michaeliem Jordanem bycia Michaeliem Jordanem.

Nawet jeśli Jordan w serialach przedstawiany jest w nieprzychylnych mu okolicznościach, tak jak w opisanych powyżej odcinkach *Miasteczka South Park*, to wciąż funkcjonuje on jako jednostka, która odniosła sukces. Niezależnie od tego, czy sukces ten jest wynikiem kosmicznej technologii (*Trzecia planeta od słońca* – sport), korporacyjnego wsparcia (*Miasteczko South Park* – marketing) i niezależnie od tego, co Jordan z tym sukcesem robi (*Miasteczko South Park* – seksoholizm), to wciąż mamy do czynienia z jednostką, która uosabia amerykański sukces.

Od trzydziestu lat Jordan jest amerykańską ikoną sukcesu i jako taka na przykładzie seriali telewizyjnych zdaje się potwierdzać tezę Simona o granicach elastyczności ikon. Opisane tu studium przypadku otwiera możliwość zakrojonego na szerszą skalę badania, które pozwoli zweryfikować uniwersalność powyższej tezy i przyjrzeć się funkcjonowaniu takich serialowych ikon, jak *Star Trekowy statek Enterprise*, Nowy Jork z *Seksu w wielkim mieście*, fryzura Rachel w *Przyjaciołach*, czy też, znany z roli Luke'a Skywalker'a w *Gwiezdnych wojnach* Mark Hamill, używający głosu Jokerowi w animowanym serialu *Batman*.

Bibliografia:

Simon Bryant, 2016, *The Statue of Liberty and the 1960s: A Case Study of Iconicity and the Proprieties of Cultural Elasticity*, referat wygłoszony na *European Association for American Studies Conference 22–25.04.2016*.

Filmografia:

Berlinger Robert, 1996, *Trzecia planeta od słońca*, serial telewizyjny, nad. NBC.

Bianchi Dominic, Holmquist John, 2015, *Głowa rodziny*, serial telewizyjny, nad. Fox Network.

Caron Glenn Gordon, 1999, *Now and Again*, serial telewizyjny, nad. CBS.

Cherones Tom, 1992, *Kroniki Seinfelda*, serial telewizyjny, nad. NBC.

Fukunaga Cary Joji, 2014, *Detektyw*, serial telewizyjny, nad. HBO.

Lorey Dean, 2004, *On, ona i dzieciaki*, serial telewizyjny, nad. ABC.

Maliani Michael, 1991, *ProStars*, serial telewizyjny, nad. NBC.

Michels Pete, 1999, *Simpsonowie*, serial telewizyjny, nad. Fox Network.

Parker Trey, 2003, *Miasteczko South Park*, serial telewizyjny, nad. Comedy Central.

Parker Trey, 2005, *Miasteczko South Park*, serial telewizyjny, nad. Comedy Central.

Parker Trey, 2010, *Miasteczko South Park*, serial telewizyjny, nad. Comedy Central.

Weitzman Larry, 1999, *Michael Jordan: His Airness*, film, NBA Entertainment, Inc.

Whittingham Ken, 2006, *Wszyscy nienawidzą Chrisa*, serial telewizyjny, nad. The CW.

Sonia Caputa

Uniwersytet Śląski

Los Angeles jako niemy bohater drugiego planu w serialu telewizyjnym *Ray Donovan*

Abstrakt:

Wydaje się, że nie ma lepszego serialu telewizyjnego ukazującego zmieniający się krajobraz Los Angeles niż produkcja telewizyjna Showtime *Ray Donovan*. Główni bohaterowie serialu to rodzina Amerykanów pochodzenia irlandzkiego, na czele z tytułowym Rayem (granym przez Lieva Schreiberna), specem od rozwiązywania problemów wpływowych mieszkańców L.A., który przemierza swoim luksusowym autem miasto wzdłuż i wszerz, dąży do kupna nowego domu i poprzez interesy na rynku nieruchomości chce finansowo zabezpieczyć przyszłość swoich bliskich. W tle ukazuje się Los Angeles, kalifornijskie „miasto-wulkan plujące szczątkami we wszystkich kierunkach” (Cuff 2000: 37), megalopolis z ekskluzywnym sąsiedztwem Calabasas, urozmaiconą etnicznie dzielnicą North Hollywood i znienawidzonym przez scenarzystów Downtown.

Słowa kluczowe:

Ray Donovan, Los Angeles, Calabasas, Reyner Banham, neo-noir

Miasto Aniołów wraz z Hollywood jest najwyższą formą aglomeracji, miastem olbrzymem z „brudnym powietrzem, zanieczyszczonymi plażami, chodnikiem sięgającym horyzontu, betonową rzeką” (Price 2006), etnicznymi enklawami i siecią autostrad łączących szesnaście dystryktów miasta. Jednak dla wielu Amerykanów Los Angeles to miejsce, w którym szybko mogą się spełnić ich marzenia, a rozwijający się przemysł filmowy z pewnością temu sprzyja. Jaki obraz Los Angeles wyłania się z produkcji Showtime? Z jakimi problemami borykają się współcześni mieszkańcy L.A. ukazani w serialu? Czy *Ray Donovan* powieli niezbyt przychylny wizerunek Los Angeles rozpropagowany przez takie hollywoodzkie produkcje, jak *Łowca Androidów* (L.A. jako tło do ukazania dystopii) czy *Terminator*? Na te i inne pytania postara się odpowiedzieć niniejszy artykuł.

Thom Andersen w swoim dokumencie *Los Angeles Plays Itself* z 2003 roku zauważa, że „L.A. jest najbardziej fotografowanym miastem na świecie, ale

zarazem najmniej fotogenicznym” (Andersen 2014). W mieście jest zaledwie kilka budynków, które mają ponad sto lat, jednak Los Angeles rządzi się własnymi prawami: tutaj miejsce, gmach lub nieruchomość może stać się charakterystycznym obiektem tylko dlatego, że niegdyś była tłem przy nagrywaniu hollywoodzkiej produkcji. Dowodem na to jest chociażby słynny Bradbury Building, który stał się jedną z głównych atrakcji turystycznych głównie dlatego, że Ridley Scott sfilmował tam kilka scen kultowej produkcji *Łowca Androidów*. Andersen wyjaśnia, że to właśnie w Los Angeles ulice i parki noszą nazwy gwiazd filmowych, a niektóre miejsca tylko wyglądają na obiekty funkcjonalne, a tak naprawdę, są po prostu permanentnym planem filmowym (tak, jak wybudowana restauracja McDonalds czy stacja benzynowa, które w rzeczywistości stanowią tylko atrapę). W różnych zakątkach miasta można także spotkać całe ekipy filmowe, które zamykają ulicę na kilka godzin, żeby nakręcić daną scenę, bowiem łatwiej i zdecydowanie taniej nakręcić film w Los Angeles (z racji bliskości Hollywood) niż przenieść całą produkcję na wschodnie wybrzeże. Miasto Aniołów jest także horyzontalne, obrazy i obiekty rozplývają się w oddali, dlatego, zdaniem Andersena, nie jest łatwo dobrze uchwycić L.A. okiem kamery.

Istnieje wiele określeń związanych z Los Angeles zarówno pochlebnych, jak i mniej przychylnych: „miasto plastikowej kultury, fabryka marzeń, fantasy land, szklane i neonowe technopolis” (Vidler 2000: xxxiv), miasto słońca lub ciemności (*LA of sunshine or noir*), „aktywny i ciągle zmieniający się palimpsest nowej, globalnej metropolii” (Vidler 2000: xxxv). Historycy architektury uznali nawet, że Miasto Aniołów reprezentuje wszystko, czym miasto nie powinno być, jest bowiem najbardziej niehistorycznym miastem ze wszystkich miast w Stanach Zjednoczonych (por. Vidler 2000: xxxvii). Jednak z pewnością jest jedną z najbardziej unikatowych metropolii i to nie ze względu na liczbę mieszkańców (L.A. jest najludniejszym miastem w stanie Kalifornia i drugim pod względem liczby mieszkańców miastem w USA), ale przede wszystkim dlatego, że nie jest typowym miastem, które rozrastało się odśrodkowo, powiększając swe kręgi wokół centrum. Los Angeles to setki wiosek i sąsiedztw połączonych siecią autostrad i linii kolejowych, które z biegiem czasu stały się konglomeracją. Edward Soja, amerykański geograf, w swojej publikacji „Post-modern Geographies” nawet nazwał Los Angeles „zbiorem przedmieść, które aspirują do tego, aby stać się miastem” (Soja 1989: 210, tłum. S.C.). Nietypowa suburbanizacja i agresywna ekspansja miasta, która przy okazji sprzyjała także intensyfikacji segregacji mieszkaniowej (jak i rasowej), spowodowana była głównie przez szybki i gwałtowny rozwój stref podmiejskich w latach 40. XX wieku i wynikała z potrzeby wyburzenia w centrum miasta budynków

Los Angeles jako niemy bohater drugiego planu w serialu telewizyjnym *Ray Donovan*

o bardzo niskim standardzie (były to głównie rudery i slumsy zamieszkałe przez Afroamerykanów). Wydano rozporządzenia, zgodnie z którymi „jeśli budynek niespełniający podstawowych standardów mieszkaniowych zostanie wyburzony, to musi zostać wybudowany inny, z zastrzeżeniem, że nie musi on powstać w tym samym miejscu” (Cuff 2000: 49). W związku z tym, rzesze architektów i specjalistów od budownictwa orzekło, że całe dystrykty nie były warte zachodu, wystarczyło je wyburzyć, aby pozbyć się problemu niechcianych rud. Stąd określenie *fleeting city*, nawiązujące do niejako chwilo-owego, krótkotrwałego, czy „przelotnego” charakteru Los Angeles po II wojnie światowej (por. Cuff 2000: 5). Dana Cuff stwierdza, że „zniszczenie jest fundamentalną częścią budowania” (Cuff 2000: 5), jednak ważne jest to, aby zachować właściwe proporcje między ilością rozbieranych domów, a budowaniem nowych. W przypadku Miasta Aniołów te proporcje zostały zachwiane; więcej bowiem wyburzano w centrum miasta niż budowano w zachodniej części hrabstwa i metropolii Los Angeles, a mianowicie w pobliżu Santa Monica, czy w ośrodku amerykańskiej kinematografii – Hollywood (por. Cuff 2000: 35). Zatem obszary, które niegdyś były zasiedlone przez mieszkańców L.A., ale które zostały całkowicie wyburzone, cechowała tymczasowość i prowizoryczność, a co więcej, jak stwierdza Dana Cuff, „nie zostawiły one po sobie żadnych śladów tego, co zostało zakopane pod spodem” (Cuff 2000: 36). Autorka dodaje, że „fragmenty przeszłości miasta zostały ukryte, tak jakby nastąpiła erupcja wulkanu” (Cuff 2000: 37) jednak kalifornijskie „miasto-wulkan pluje szczątkami we wszystkich kierunkach” (odc. 5, sezon 3.), a zauważyła to Ian McShane, który wcielił się w trzecim sezonie serialu w rolę potentata filmowego Malcolma Finneya.

Z biegiem czasu Los Angeles stało się największym ośrodkiem przemysłowym w Stanach Zjednoczonych, oferującym ponad milion miejsc pracy, i taki stan rzeczy trwał aż do lat 80. XX wieku. L.A. było stolicą kapitału z najwyższym skupiskiem mieszkańców, którzy stanowili wyspecjalizowaną siłę roboczą (inżynierowie, naukowcy, matematycy) i finansowym centrum na zachodnim wybrzeżu, najszybciej rozwijającym się hrabstwem jeśli chodzi o eksport i import towarów zarówno z, jak i do Stanów Zjednoczonych. Z drugiej strony istniały w mieście duże dysproporcje pomiędzy tymi, którym udało się wspiąć po szczeblach kariery, a mniej wyedukowanymi mieszkańcami, którzy w głównej mierze byli reprezentantami mniejszości etnicznych. Wysokie bezrobocie można było zaobserwować w tych osiedlach, które zamieszkałe były przez czarnoskórych mieszkańców miasta, zmuszonych do radzenia sobie na własną rękę z szybko rozwijającą się gospodarką państwa w hrabstwie Los Angeles (por. Soja 1989: 193). 85 procent mieszkańców Los Angeles w latach 60.

stanowili biali, angielskojęzyczni Amerykanie, ale w latach 70. ubiegłego stulecia, milion nowych mieszkańców przybyłych z Meksyku zasiedliło miasto, a następnie 700 000 imigrantów z Azji (przede wszystkim z Korei, Wietnamu i Filipin). Dzisiaj angielskojęzyczni, biali Amerykanie stanowią mniejszość, a język hiszpański wydaje się być językiem ulicy (por. Soja 1989: 216, 217). Los Angeles zyskało sobie także niechlubną sławę miasta z największą liczbą ludzi bezdomnych w skali kraju. W latach 90. XX wieku dane statystyczne wskazywały, że około 250 000 obywateli pomieszkiwało w garażach, tanich pokojach motelowych lub na ulicy (por. Soja 1989: 193) próbując zaoszczędzić wystarczającą ilość pieniędzy na wpłatę depozytu. Obecnie szacuje się, że w hrabstwie Los Angeles żyje prawie 45 tysięcy ludzi bez dachu nad głową (Holland 2015).

Kiedy gwałtowne procesy urbanizacyjne stały się bardziej zintensyfikowane, a terytorialna fragmentaryzacja coraz bardziej widoczna, okazało się, że Los Angeles jest niczym innym jak zlepkiem inkorporowanych mniejszych miast ze swoim pozornym centrum w Downtown, tylko dlatego, że znajdowały się tam budynki administracji społecznej i rządowej. Do lat 60. XX wieku Downtown stało się cytadelą, komercyjnym i finansowym rdzeniem miasta, które kontrolowało przepływ wewnętrznego i międzynarodowego kapitału, (por. Soja 1989: 210), jednak jednocześnie znalazło się niejako na obrzeżach miasta, przecież każda dzielnica miała swoje własne centrum (por. Soja 1989: 215). „Peryferyzacja rdzenia”, jak to określił Edward Soja, miała miejsce również dlatego, gdyż w drugiej połowie XX wieku Los Angeles stało się także głównym centrum finansowym globalnego kapitalizmu. Więcej niż połowa nieruchomości w centrum (Downtown) była w rękach zagranicznych inwestorów, a obcy kapitał wpływał do miasta przyczyniając się do wzrastającej internacjonalizacji lokalnej gospodarki (por. Soja 1989: 215).

Liczne osiedla i skupiska ludności na całym terytorium hrabstwa Los Angeles były połączone siecią autostrad już na początku XX wieku, co niewątpliwie miało swój wpływ na wysoce zdecentralizowany układ przestrzenny miasta. Soja wyjaśnia, że w latach 20. ubiegłego stulecia Los Angeles było najbardziej zorientowanym na komunikację samochodową miastem na świecie. To właśnie Los Angeles dało dobre podwaliny dla rozwoju fordowskiej gospodarki nastawionej na masową konsumpcję i przyczyniło się do rewolucji motoryzacyjnej w latach międzywojennych w USA, a wysoce skuteczna i niezwykle rozległa sieć autostrad i linii kolejowych łączyła rozrzucone po całym hrabstwie mniejsze miasteczka sprzyjając coraz większej fragmentaryzacji miasta i przyspieszając rywalizację pomiędzy lokalnymi społecznościami (por. Soja 1989: 194). Reyner Banham, autor *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*,

jako jeden z nielicznych (a na dodatek brytyjskich) krytyków architektury zachwyca się lokalnymi obwodnicami i autostradami międzystanowymi Los Angeles w rozdziale „Autopia”, opisując odważne na tamte czasy (a były to lata 70. XX wieku) ośmiopasmowe drogi szybkiego ruchu i olbrzymie, krzyżujące się wiadukty w kształcie koniczyny (por. Banham 2009: 201). Obecnie Los Angeles może pochwalić się największym węzłem komunikacyjnym w kraju tzw. Pregerson Interchange: cztery główne autostrady krzyżują się w południowo-centralnej części miasta. Pregerson Interchange jest pięciopiętrowym labiryntem krzyżujących się dróg, który stanowi gargantuiczną betonową konstrukcję umiejscowioną (a raczej wzbijającą się wysoko w niebo) nad biedniejszymi dystryktami Miasta Aniołów.

Śledząc losy telewizyjnego Raya Donovana, uwikłanego w intrygi i próbującego kontrolować swojego nieposłusznego ojca – kryminalistę (w tę roli Jon Voight), widzowie mogą dowiedzieć się wiele na temat topografii Los Angeles i relacji panujących pomiędzy jego mieszkańcami. Ann Biderman, scenarzystka serialu, stworzyła bowiem obraz Los Angeles, które wbrew powszechnemu przekonaniu, pod przykrywką przepychu, luksusów, blichtru, atrakcyjności i splendoru ukrywa swoje brudne tajemnice. Główni bohaterowie *Raya Donovana* to rodzina o irlandzkich korzeniach, która przeniosła się do słonecznej Kalifornii z Bostonu i mimo tego, że żyje już w Los Angeles kilkanaście dobrych lat, nie zasymilowała się i nie przystosowała do życia w kalifornijskiej metropolii, choć ciągle próbuje. James Donaghy (2015) stwierdza, że „fabuła serialu może rozgrywać się w L.A. jednak w sercu bohaterowie mają Boston”, i prawdopodobnie jest w tym stwierdzeniu żdźbło prawdy, skoro wszyscy dojrzali członkowie rodu Donovanów muszą uwolnić się od demonów z przeszłości. Dla tytułowego Raymonda jest to samobójstwo siostry i trauma wyniesiona z dysfunkcyjnej rodziny, dla jego młodszego brata Bunchy’ego (granego przez Dasha Mihoka) są to przykre doświadczenia z dzieciństwa, bowiem Bunchy był wykorzystywany seksualnie przez bostońskiego księdza pedofila. Dla drugiego brata Raya, byłego boksera – Terry’ego, jest to pogodzenie się z faktem, że cierpi na chorobę Parkinsona, której nabawił się w wyniku chorych ambicji ojca, ponieważ ten zachęcił syna do pozostania dłużej na ringu i przez to chłopiec zaliczył kilka niepotrzebnych ciosów w głowę. Bohaterem pierwszoplanowym jest także ojciec Raya, który po dwudziestu latach wychodzi z więzienia i próbuje wkraść się w łaski członków swojej rodziny. Ponieważ jest wytrawnym manipulatorem, sprawia mnóstwo kłopotów.

Serial utrzymany jest w konwencji filmów neo-noir: nie brakuje tutaj obrazów nocnego życia w Los Angeles, ukazany jest także miejski i społeczny pesymizm, a główna postać to antybohater, zimny w stosunku do obcych

i małomówny. W tle pojawia się rozległy krajobraz Miasta Aniołów, w którym po słonecznych plażach grasują stalkerzy z inklinacją do masturbacji, słynni aktorzy o skłonnościach pedofilskich, wszystko można kupić, gdy tylko ma się wystarczającą ilość gotówki, a trupy, które miasto wyrzuca na powierzchnię, nie zwiastują końca kariery, ale są raczej traktowane jako niedogodność, którą należy rozwiązać.

Tina Olsin Lent w artykule „Ciemna strona marzenia: obraz Los Angeles w filmie noir” („The Dark Side of the Dream: The Image of Los Angeles in Film Noir”) zauważa, że twórcy filmowi od lat 50. XX wieku przedstawiają Los Angeles w swoich produkcjach jako miasto-pustkowie, a mieszkańców metropolii ukazanych w filmach noir często dotyka uczucie zniszczenia, osamotnienia i rozpacz. Jednakże nie jest to zabieg przypadkowo stosowany przez reżyserów, gdyż, zdaniem Lent, drastyczna zmiana w postrzeganiu L.A.¹ i prezentowaniu miasta w filmach wynikała z „ponownej oceny procesów urbanizacyjnych i ich wpływu na amerykańskie społeczeństwo” (Lent 1987: 329). Lent wyjaśnia, iż wielu socjologów, artystów i pisarzy już na początku lat 30. zaczęło kwestionować wielki optymizm związany z przebudową metropolii i industrializacją na ogromną skalę; dostrzeżono problemy społeczne wynikające z masowego wyburzania budynków w centrum i dano temu wyraz na przykład w filmach noir, które wyprodukowano w latach 40. (por. Lent 1987: 329). Nie jest przecież tajemnicą, że przez wiele lat Los Angeles stanowiło główne tło filmów należących do tego gatunku. Jednak pomimo tego, że serial *Ray Donovan* utrzymany jest nie w konwencji filmów *noir*, lecz *neo-noir*, które zaczęto produkować dopiero od drugiej połowy XX wieku, Los Angeles nadal odgrywa kluczową rolę w ukazaniu pesymistycznego obrazu życia jego mieszkańców. Rozwarstwienie miasta i stworzenie sieci autostrad dzielących większe dystrykty na mniejsze dzielnice stało się dowodem na to, iż – zdaniem Jerolda J. Abramsa w artykule „Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema” – „miasto rozpad[ło] się odśrodkowo, [a] kapitalizm [wszedł] na wyższy poziom” (Abrams 2007: 8). W związku z tym, nietrudno zauważyć, że Los Angeles ukazane w serialu staje się miastem labiryntem, miastem pułapką, odzwierciedleniem „postmodernistycznych warunków kulturowych zmian i sił odśrodkowych” (*the postmodern conditions of cultural flux*) (Abrams 2007: 9), a tytułowy Ray Donovan okazuje się być typowym bohaterem kina neo-noir: wewnętrznym rozdartym pomiędzy

¹ W tym kontekście warto zauważyć, że w produkcjach z lat 20. Los Angeles głównie ukazywane było jako ziemia obiecana lub kraina wolności i odrodzenia (por. Lent 1987: 329).

przeszłością a teraźniejszością, zarówno łotrem, jak i pozytywną postacią; męczyczną, dla którego niemożliwym staje się odróżnienie dobra od zła.

Serial kręcony był w kilkudziesięciu różnych miejscach na terytorium metropolii Los Angeles i nie są to bynajmniej anonimowe budowle lub ulice pojawiające się jedynie w tle. Bohaterowie wymieniają konkretne nazwy budynków, dzielnic i ulic, zatem z łatwością można stworzyć mapę ich podróży; szczegółową lokalizację tych miejsc można znaleźć w globalnej sieci (można także pooglądać te miejsca na monitorach własnych komputerów czy ekranach telefonów)². Zgodnie z założeniem Reynera Banhama miasto nigdy nie będzie w pełni zrozumiane przez tych, którzy się po nim nie poruszają, dlatego trzeba być, zwiedzać i jeździć po Los Angeles, aby zrozumieć i poznać to miasto (por. Solesbury 2013: 228). Nic dziwnego zatem, że Raymond Donovan jest w ciągłym ruchu, bohater nieustannie ukazany jest za kierownicą swojego luksusowego mercedesa. Los Angeles bowiem nie jest miastem dla pieszych, nikt tutaj nie spaceruje, mało kto delektuje się przyrodą. Wyjątek stanowi żona Raya, Abby (w tę rolę wcieliła się Paula Malcomson), która w chwili załamania nerwowego przygarnia bezdomnego psa i jest zmuszona wyjść z nim na spacer (choć dzieje się tak zaledwie raz, później pies jest zachęcany do załatwiania swoich fizjologicznych potrzeb w ogrodzie Donovanów), jak i scena z ósmego odcinka drugiego sezonu, kiedy Bridget (grana przez Kerris Dorsey), córka Donovanów, musi przejść sama kilka przecznic w nocy, tuż po zabójstwie swojego czarnoskórego chłopaka Marvina (Octavius J. Johnson). Gdy podwładny gangstera Sully'ego pojawia się w Los Angeles i nie ma auta, stwierdza: „pieprzone miasto, musiałem przejść siedem przecznic, żeby znaleźć prawdziwe mięso” (odc. 10, sezon 1.). Ciekawe jest także to, że w większości odcinków *Raya Donovana* nie ma licznych scen pościgów samochodowych, które zazwyczaj kręcone są w Los Angeles, na przykład pod słynnym wiaduktem na szóstej ulicy (znanym jako *the Sixth Street Bridge*), lub w korycie rzeki Los Angeles,

² Turystyka serialowa od wielu lat jest popularną formą rozrywki w Stanach Zjednoczonych. Dowodem na to może być chociażby fakt, że w niektórych naukowych publikacjach poświęconych serialom amerykańskim można znaleźć mapę z miejscami, które należy odwiedzić będąc fanem/fanką danej produkcji telewizyjnej. I tak, na przykład Kim Akass i Janet McCabe w książce *Reading „Sex and the City”* przedstawiają długą listę z dokładną lokalizacją miejsc, które bohaterki serialu odwiedziły. Co więcej, autorki książki nie ograniczają się tylko do podania adresów barów, kafejek, restauracji i klubów, ale także zachęcają do zwiedzania luksusowych sklepów obuwniczych i marnych domów odzieżowych w Nowym Jorku (por. Akass, McCabe 2004: 219–227).

nieprzypadkowo nazywanej betonową rzeką biorąc pod uwagę fakt, że L.A. River w centrum miasta przypomina raczej zabetonowany strumień niż rwącą rzeczkę. Wszyscy bohaterowie serialu prowadzą natomiast auta, a od nastoletnich pociech oczekuje się tego samego (Bridget uczy się jeździć w drugim sezonie serialu, Conor – młodsze dziecko Donovaną grane przez Devona Bagby – otrzymuje auto w prezencie urodzinowym od dziadka, mimo tego, że chłopak jest niepełnoletni). Andersen wyjaśnia, że „dzieciaki z L.A. były pierwszymi nastolatkami z autami – przynajmniej w filmach” (Andersen 2014), nic więc dziwnego, że autostrady w Stanach Zjednoczonych zazwyczaj kojarzą się z Miastem Aniołów i z Route 66, która kończy się przecież w Los Angeles. Banham z kolei wyjaśnia, że mieszkańcy Los Angeles „sprzedali dusze swoim samochodom” (Banham 2009: 197) i nigdzie indziej nie czują się tak swobodnie jak wtedy, gdy siedzą za kierownicą i podążają autostradą (por. Banham 2009: 203).

Scenarzyści *Raya Donovaną* ukazują widzom serialu kilka miast metropolii Los Angeles: Donovanowie mieszkają w Calabasas, które słynie z ekskluzywnych rezydencji i ogrodzonych wspólnot mieszkaniowych. Jednak mimo tego, że kosztowna posiadłość głównego bohatera wygląda imponująco (marmurowe podłogi, piękne schody, ciepłe wnętrza), Abby ma problemy z asymilacją w tym miejscu; mówi: „jest tu jak w ekipie z New Jersey w wydaniu Los Angeles” (odc. 1, sezon 1.). Innym razem Bridget wypomina matce, że nie wypada wypowiadać się w sposób wulgarny, gdyż miejsce zamieszkania do czegoś zobowiązuje; „nie zapominaj, że jesteś z wyższej klasy;” strofuje córka matkę, „ty nie używasz takiego języka, jesteś z Calabasas, jesteś taka uduchowiona!” (odc. 8, sezon 1.)

Prawdziwym marzeniem Abby jest dom w Trousdale, w niezwykle zaможnym sąsiedztwie Beverly Hills. To właśnie w Trousdale mieli swoje domy Elvis Presley, Frank Sinatra czy Richard Nixon, a Abby do pewnego momentu głęboko wierzy w to, że przeprowadzka do nowego miejsca stanie się lekarstwem, dzięki któremu będą mogli z Raymondem uratować małżeństwo. Domy w Trousdale posiadają olbrzymi prestiż, szczycą się wyrafinowaną architekturą, nowoczesnymi wnętrzami i szklanymi ścianami, i często można nacieszyć w nich oko postmodernistycznymi obrazami, które warte są krocie. Z upływem czasu Abby dochodzi jednak do wniosku, że „to całe Trousdale to nie jest [nasz] świat” (odc. 3, sezon 2.), a w trakcie kłótni z nowymi, potencjalnymi sąsiadkami dowiaduje się, że „Trousdale jest z pewnością wygodniejsze od Calabasas, ale nie jest dla każdego” (odc. 3, sezon 2.), co oznacza, że nie jest dla ulicznych zbirów takich jak Ray Donovan. Słyszac to, Abby wpada w furie i stwierdza, że nigdy od męża nie odejdzie. „Może wy tak robicie, ale tam skąd

ja pochodzę trzymamy się razem”, mówi bohaterka odchodząc (odc. 5, sezon 2.). Abby zdaje sobie także sprawę z tego, że mąż traktuje ich przyszły dom w Trousdale jako formę łapówki: Ray zasponsoruje żonie nową posiadłość, ale ona będzie musiała mu wybaczyć wszystkie zdrady. Na taki stan rzeczy Abby się nie godzi i być może dlatego pod koniec drugiego sezonu nie chce podpisać dokumentów, dzięki którym Ray mógłby dostać pożyczkę na kupno nowego ekskluzywnego domu.

Christopher i Lisa Leinbergerowie w artykule pt. „Jak telewizja przewidywała ruch Amerykanów z miast na obrzeża i z powrotem” („How TV Predicted America’s Moves from City to ‘Burbs and Back Again”) zauważają, że popularne seriale telewizyjne produkowane na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci w Stanach Zjednoczonych często ukazują zmiany w zagospodarowaniu przestrzennym amerykańskich miast i stają się tłem do przedstawienia preferencji mieszkaniowych Amerykanów. Pomimo tego, że autorzy artykułu nie precyzują, o które konkretnie miasta chodzi, po przeprowadzonych analizach seriali od lat 50. aż do czasów współczesnych daje się zauważyć, że w ciągu ostatnich sześciu dekad producenci telewizyjni zmienili drastycznie scenerię w serialach. Odzwierciedlają w ten sposób „zmiany w społeczeństwie oraz zainteresowanie mieszkańców miast infrastrukturą i rynkiem nieruchomości” (Leinberger 2014), gdyż „telewizja ukazuje to, jak żyjemy dzisiaj [...] i do czego aspirujemy w przyszłości” (Leinberger 2014). Podczas gdy w latach 40. i 50. XX wieku seriale głównie pokazywały dzielnice, które można było przejść pieszo (*walkable urban neighbourhoods*), w późnych latach 50. amerykańskie seriale zaczęły ukazywać tendencję mieszkańców wielkich miast do opuszczania metropolii i przenoszenia się na obrzeża, gdzie można odpocząć od miejskiego zgiełku (np. w serialu *The Adventures of Ozzie and Harriet* nadawanym w latach 1951–1966 podmiejskie sąsiedztwo Los Angeles wydaje się być raczej spokojnym azylem). Jednak już w latach 70. aż do końca lat 80. wcześniejsze dzielnice w centrum miast, które można było przejść wzdłuż i szerz, zaczęto ukazywać w serialach jako centra patologii. Leinbergerowie stwierdzają, że „większość bohaterów seriali telewizyjnych zamieszkujących centralne dzielnice miast była kryminalistami, przedstawicielami mniejszości etnicznych lub osobami, które nie miały się gdzie podziać” (Leinberg 2014). Natomiast obecnie, zdaniem autorów artykułu, zauważalna jest tendencja do ukazywania w serialach amerykańskich wzrastającej skali przestępstw popełnianych w dzielnicach na obrzeżach miast, które wcześniej (tj. w serialach z lat 50. i 60.) stanowiły oazy spokoju. Nie oznacza to jednak, że we wszystkich podmiejskich dystryktach ukazanych w serialach telewizyjnych szerzy się patologia, o czym także wspominają Leinbergerowie (wspomniane wcześniej Trousdale z pewnością nie

należy do miejsc o wysokiej skali przestępczości lub narkomanii). Zdaniem autorów artykułu warto zwrócić uwagę na fakt, że nie tylko centra miast ukazane w serialach są niebezpieczne, ale także tereny podmiejskie stają się dzielnicami dysfunkcyjnymi.

W serialu *Ray Donovan* do tej kategorii z pewnością należy dzielnica zwana „małą Armenią” (*Little Armenia*) umiejscowiona we wschodniej części Hollywood. To właśnie tutaj rozgrywa się akcja kilku scen odcinków trzeciego sezonu oraz kulminacyjna część serialu (ostatni odcinek trzeciej serii nieprzypadkowo nosi tytuł „Jedna noc w Yerevanie” nawiązując do nazwy stolicy Armenii), kiedy Ray wraz z ojcem i braćmi próbuje rozprawić się z armeńską mafią (notabene odcinek kończy się wymordowaniem przez rodzinę Donovanów prawie wszystkich członków mafijnej organizacji, a scena „ludobójstwa” może nasuwać na myśl historyczne wydarzenia w Armenii). Innym niebezpiecznym sąsiedztwem Los Angeles ukazany w serialu jest także podmiejska dzielnica zamieszkała przez Afroamerykanów, do której Ray zawozi swojego syna i zostawia na ulicy, aby ten nauczył się pokory.

Oprócz tego, że w serialu *Ray Donovan* topografia miasta odgrywa dużą rolę w ukazaniu relacji pomiędzy mieszkańcami Los Angeles, nie sposób też nie zauważyć, jak istotną funkcję pełni architektura. Thom Andersen stwierdza, że hollywoodzkie filmy często nie doceniały nowoczesnej architektury i wyposażenia wnętrz w Los Angeles, a „utopijne aspiracje modernistycznej architektury są zwyczajnie nieprawdziwe dla wielu reżyserów” (Andersen 2014). Z jednej strony szklane ściany domów zachęcają przechodniów do poznania wnętrza luksusowych posiadłości, ale z drugiej poprzez częściową utratę prywatności pozwalają także na to, aby brudne sekrety ich właścicieli wyszły na jaw. Takie szklane rezydencje zazwyczaj należały do filmowych czarnych charakterów, przypomina Andersen. Szklane ściany sugerują „zmiennosc, nieobliczalność, zakłamanie, niemoralność” (Andersen 2014), a gdy przypatrzymy się domom bogaczy w *Rayu Donovanie*, w większości są to posiadłości bohaterów o niecznych zamiarach, tych, którzy należą do skorumpowanego świata i mają skłonność do agresji: na przykład dom w Malibu nimfomanki Ashley (Amyr Childers) i jej brutalnego kochanka Steve’a Knighta (Eion Bailey), posiadłość gangstera Cookiego (Omar Dorsey), który zabija z zimną krwią Re-Kona i Marvinę, ale także zapierający dech w piersiach dom prawnika Lee (w tej roli Peter Jacobson), który obsesyjnie myśli o powiększaniu swojego majątku kosztem życia i zdrowia innych. Należy też zwrócić uwagę na okazałą nieruchomość należącą do serialowego Andrew Finneya; dom, który w swej okazałości dorównuje pałacowi Buckingham, a w rzeczywistości leży w Bel-Air i należy do amerykańskiego dewelopera o japońskich korzeniach – Mohameda

Los Angeles jako niemy bohater drugiego planu w serialu telewizyjnym *Ray Donovan*

Hadida, nie tylko „uosabia władzę i bogactwo”³, ale także stanowi nie lada gratkę dla agentów nieruchomości.

Warto także wspomnieć o tym, że Ray jest właścicielem stylowego apartamentu w Downtown. To właśnie tutaj główny bohater spotyka się z kochankami i upija na umór, nie musząc tłumaczyć się żonie ze swojego zachowania. To miejsce rozpusty z widokiem na wzgórze Hollywood, „dziwaczne mieszkanie” zdaniem Abby, „którego natychmiast należy się pozbyć po przeprowadzce do Trousdale” (odc. 5, sezon 2.). Kiedy Ray miewa koszmary, to zazwyczaj dzieje się to w jego wysokiej klasy mieszkaniu w centrum, a oko kamery często ukazuje opanowanego Raya wpatrującego się przez okno w olbrzymie litery Hollywood umiejscowione na wzgórzu, nie tylko zaraz po przebudzeniu, ale również wtedy, gdy czyści swój kij baseballowy z krwi. Mimo tego, że bohater chciałby odciąć się od kryminalnego półświatka wpływowych ludzi Los Angeles i dostrzega zakłamanie i obłudę gwiazd filmowych lub potentatów telewizyjnych, wie, że może już być za późno; teraz stał się jednym z nich.

Wydaje się, że Los Angeles ukazane w *Rayu Donovanie* staje się miastem neonów, które pod przykrywką świetności i piękna skrywa swoje mroczne tajemnice. Tylko od czasu do czasu te tajemnice mogą ujrzeć światło dzienne, podobnie jak ciała zamordowanych postaci, które mają być skrzętnie ukryte, a zostają przypadkowo znalezione lub odkopane. Los Angeles jest także tłem do ukazania poczucia niepokoju i moralnego skorumpowania południowo-kalifornijskiego światka ludzi biznesu. Pozostaje jedynie pytanie: czy tytułowy Ray Donovan zawsze miał charakter gangstera i pewne cechy odziedziczył w genach, czy został ukształtowany przez miasto i ludzi w nim żyjących? Być może czwarty sezon serialu pozwoli widzom znaleźć odpowiedź na to pytanie.

Bibliografia:

- Abrams Jerold, 2007, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, red. Mark T. Conard, Louisville, KY.
- Akass Kim, McCabe Janet, 2004, *Reading „Sex and the City”*, London, New York.
- Andersen Thom, *Los Angeles Plays Itself*, The Cinema Guild, 2014 [DVD].
- Cuff Dana, 2000, *The Provisional City: Los Angeles Stories of Architecture and Urbanism*, Cambridge, London.
- Donaghy James, 2015, *Ray Donovan: a modern TV noir with a compelling central character*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/>

³ Leslie Van Buskirk, 2015, *For real estate fans, „Ray Donovan” season 3 is must-see TV*, „Los Angeles Times”, <http://www.latimes.com/home/la-lh-set-piece-ra-donovan-2015071-story.html> [dostęp: 25.04.2016]

- tvandradioblog/2015/jul/15/ray-donovan-season-three-a-modern-tv-noir-with-a-compelling-central-character [dostęp: 20.04.2016].
- Holland Gale, 2015, *L.A. tops nation in chronic homeless population*, „Los Angeles Times”, <http://www.latimes.com/local/california/la-me-homeless-national-numbers-20151120-story.html> [dostęp: 18.04.2016].
- Leinberger Christopher , Leinberger Lisa, 2014, *How TV Predicted America's Moves From City to 'Burbs and Back Again*, „Next City”, <https://nextcity.org/daily/entry/tv-shows-cities-suburbs-moving-america> [dostęp: 28.12.2016].
- Lent Tina Olsin, 1987, *The Dark Side of the Dream: The Image of Los Angeles in Film Noir*, „Southern California Quarterly”, tom 69, nr 4, s. 329–348, www.jstor.org/stable/41171326.
- Price Jenny, 2006, *Thirteen Ways of Seeing Nature in L.A.*, „Believer”, http://www.believermag.com/issues/200604/?read=article_price [dostęp: 17.04.2016]
- Soja Edward, 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York.
- Solesbury William, 2013, *World Cities, City Worlds: Explorations With Metaphors, Icons And Perspectives*, Leicester.
- Vidler Anthony, 2009, *Foreword to the 2000 Edition, Los Angeles City of the Immediate Future*, w: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, red. Reyner Banham, Berkley, Los Angeles, London, s. xxxiii–xlix.

Nelly Strehlau

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

Abstrakt:

Artykuł przedstawia pokrótce historię badań nad reprezentacją, by następnie dokonać analizy istniejącej reprezentacji grupy zawodowej prawników/prawniczek w serialach amerykańskich na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. W wyniku porównania reprezentowanych i niereprezentowanych grup wyciągnięte zostały wnioski dotyczące tego, jakim zmianom uległy owe przedstawienia od 2000 roku i jakie grupy pozostają niedoreprezentowane medialnie.

Słowa kluczowe:

reprezentacja prawników, postaci kobiece, feminizm, reprezentacja, seriale amerykańskie, interseksjonalność

Wstęp

Badania nad reprezentacją (a dokładniej krytyka reprezentacji) to jeden z dominujących trendów badań nad telewizją. Jakkolwiek źródeł tych badań doszukiwać należy się w powszechnie dziś krytykowanym podejściu do telewizji skupionym na „efektach” mediów, trudno nie dostrzec, że nadal stanowią one podstawę do cennych refleksji na temat przemian społeczeństwa, które obrazują (a może, do pewnego stopnia, kształtują) seriale i inne telewizyjne teksty kultury. W moim artykule przyglądam się wycinkowi całego telewizyjnego krajobrazu, by zweryfikować powszechne dosyć stwierdzenia dotyczące postępowości (zmian idących od braku reprezentacji grup mniejszościowych do szerszej i bardziej adekwatnej reprezentacji tych grup) dostrzegalnej w telewizyjnych tekstach, czy to w porównaniu z innymi mediami, czy na przestrzeni dekad. W tym celu zaczynam od przybliżenia kwestii stanu badań nad reprezentacją w telewizji, następnie zaś przedstawiam własne podsumowania dotyczące przedstawień postaci prawników/prawniczek w ciągu ostatnich kilkunastu lat, by na koniec przejść do analizy dotyczącej dostrzegalnych trendów i zmian.

Reprezentacja i symboliczne unicestwienie

Rozważania nad telewizyjnymi treściami często skupiają się na kwestiach reprezentacji. W swojej książce *Redesigning Women: Television After the Network Era* amerykańska badaczka Amanda Lotz stwierdza wręcz, że bazujące na modelach socjologicznych badania ilościowe poświęcone modelowej reprezentacji (*role model approach*) to dominujący spośród trzech głównych kierunków amerykańskich feministycznych badań telewizji (obok badań gatunku czerpiących ze studiów filmowych i operujących psychoanalitycznymi narzędziami, oraz badań kulturowych czerpiących z brytyjskiej szkoły kulturoznawczej) (Lotz 2006: 11–17).

Kwestie reprezentacji podejmowane bywają z różnych perspektyw. Już w latach 60. badania feministyczne skupiały się na nieadekwatnej i stereotypowej pod względem „ról płciowych” reprezentacji kobiet w mediach (Tuchman 1979: 530)¹. Argumentowano wówczas, że seksistowskie i sztamkowe sposoby przedstawiania kobiet, relegujące je do wąsko rozumianych ról płciowych (pokazywanie ich głównie w sferze domowej lub jako obiekty seksualne), jak również sam fakt ich nieadekwatnej ilościowej reprezentacji (zjawisko to, czerpiąc z przemocy symbolicznej Pierre’a Bourdieu, określone zostało później jako „symboliczne unicestwienie”) (por. Gerbner i Gross 1976: 182; Tuchman 1979: 533), może wywierać negatywny wpływ na widownię, utwierdzając negatywną percepcję i samopostrzeganie kobiet. Udowodnienie bezpośrednich przyczynowo-skutkowych związków między dyskryminacją i seksizmem w życiu codziennym i na poziomie reprezentacji ostatecznie okazało się trudne, jeśli nie niemożliwe, dla studiów nad mediami (Tuchman 1979: 538). Po części wynika to z faktu, że upraszcza ono związek między przedstawianymi a interpretowanymi/odczytywanymi przez widzów treściami (Lotz 2006: 11). Niemniej jednak, wydaje się, że podejście skupione na reprezentacji jest nadal wpływowe (por. Cottle 2000), a także wykracza poza badania naukowe: do mediów i działań aktywnych widowni².

Co więcej, tematykę reprezentacji telewizyjnej i medialnej w ogóle można uznać za szczególnie znaczącą w ostatnich latach, gdy obsady monitorowane są przez rozmaite grona fanowskie pod kątem różnorodności (traktowanej pozytywnie, jako objaw cennej inkluzywności, lub negatywnie, jako ukłon

¹ Wszystkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych w tłum. N.S. Temat reprezentacji kobiet-prawniczek i sposobów konstrukcji ich postaci szerzej podejmuję także w mojej pracy doktorskiej (w przygotowaniu).

² Por.: <http://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-the-died-312315/> [dostęp: 20.07.2016].

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

w kierunku rzekomej „politycznej poprawności”), a grupy lobbingowe, takie jak GLAAD³ czy organizacje kobiece, publikują raporty dotyczące postępu (lub braku postępu) w istniejącej reprezentacji⁴. Sam sezon 2015/2016 był też pod tym względem wyjątkowo głośny: w roku 2015 Equal Employment Opportunity Commission (Komisja ds. Równych Szans Zatrudnienia) na wniosek American Civil Liberties Union (Stowarzyszenia na rzecz Praw Obywatelskich) rozpoczęła śledztwo dotyczące dyskryminacji dotyczącej reżyserów w Hollywood. W tym samym okresie media amerykańskie ukuły dla końca tego sezonu telewizyjnego określenie „*disposable spring*”⁵ (co można by tutaj przetłumaczyć jako „wiosna postaci jednorazowego użytku”), gdy na niespotykaną skalę (lub – być może – przy szerszym odzewie) scenarzyści uśmiercili szereg postaci kobiecych i należących do mniejszości etnicznych oraz seksualnych⁶. Fakt spowodowania tak negatywnego oddźwięku poprzez zwroty akcji związane ze śmiercią i wypisaniem z fabuły postaci należących do grup niedoreprezentowanych pokazuje, jak ważne są kwestie reprezentacji dla docelowych odbiorców tych seriali.

Telewizja, prawnicy i prawniczki

Na potrzeby tego artykułu ograniczyłam swoje badania do reprezentacji postaci prawników i prawniczek. Odzwierciedla to moje zainteresowania badawcze, ale istnieją też szersze powody, dla których właśnie ta grupa stanowi interesujący przyczynek do badania reprezentacji. Prawo, jakkolwiek nie cieszy się już taką estymą, jak kilkadziesiąt lat temu (Garman 2007), bez wątpienia stanowi prestiżową profesję (wymaga kosztownego w Stanach Zjednoczonych wykształcenia wyższego i wiąże się z możliwością wysokich zarobków i awansu do świata np. polityki). Prawnicze seriale telewizyjne należą do jednego z najbardziej ugruntowanych gatunków, a prawnicy są też dosyć często przedstawiani w innych serialach. Wreszcie, figura prawnika/prawniczki bardzo często

³ Gay & Lesbian Alliance Against Defamation – amerykańska organizacja zajmująca się monitorowaniem przekazów medialnych pod kątem przedstawiania osób LGBT (przyp. red.).

⁴ Por. <http://www.glaad.org/whereweareontv15>, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/> oraz <http://seejane.org/research-informs-empowers/> [dostęp: 20.05.2016].

⁵ Por. <http://variety.com/2016/tv/news/tv-deaths-game-of-throne-1201755683/> [dostęp: 25.07.2016].

⁶ Miało to miejsce chociażby w takich serialach, jak *The 100*, *Żywe trupy*, *Blef*, *Castle*, *Jeździec bez głowy* czy *Wybrani*; latem, budząc tym ogromne kontrowersje, trend kontynuowało *Orange Is the New Black*.

służy w serialu do tematyzowania kwestii reprezentacji, czy to w dosłownym znaczeniu (gdyż prawnik reprezentuje swojego klienta w sądzie), czy poprzez wprowadzanie wątków dyskryminacji w fabule omawianych seriali; wydawać by się zatem mogło, że kwestie reprezentacji będą znaczące także na poziomie produkcji tekstu, skoro stanowiąc jedną z jego tematów.

Kwestia sposobu reprezentacji tej profesji była już poruszana w analizach jakościowo-ilościowych; najlepszy przykład stanowiąc może artykuł Diane Klein, „Ally McBeal and Her Sisters: A Quantitative and Qualitative Analysis of Representations of Women Lawyers on Prime-Time Television” (1998), gdzie autorka stwierdza, że reprezentacja kobiet-prawniczek na małym ekranie, choć znacząco lepsza niż kinowa, cechuje się dysproporcjonalnym wykluczeniem postaci prawniczek mających dzieci i pozostających w związkach małżeńskich, pracujących w praktykach prywatnych (co można wiązać z nadreprezentacją prokuratorów) i niebiałych (a zwłaszcza mniejszości innych niż czarne Amerykanki). W swojej analizie przyjrzą się, jak kwestia ta zmieniła się na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, biorąc pod uwagę trwający obecnie „szczyt telewizji” (*peak TV*) – największą liczbę seriali nadawanych w historii: w 2015/2016 na różnych platformach emitowano w amerykańskiej telewizji po raz pierwszy ponad 400 seriali⁷.

Próba badawcza

Celem zawężenia pola badań, na potrzeby artykułu wybrałam trzy telewizyjne sezony. Pierwszy to sezon 2000/2001, mogący być tutaj traktowany jako przedłużenie „długich lat 90.” – czasu bardziej liberalnego, ery Clintona zakończonej nie tylko prezydenturą George’a W. Busha, ale przede wszystkim atakami terrorystycznymi 11 września 2001 i następującym po nich zwrotem ku wartościom rodzinnym oraz wąsko rozumianym treściom patriotycznym w mediach amerykańskich. To też początek trzeciej złotej ery telewizji, gdy na ekrany wkroczyła już „telewizja jakościowa”⁸ (Feuer 2007).

⁷ <http://www.vulture.com/2015/12/scripted-tv-shows-2015.html> [dostęp: 20.07.2016].

⁸ Oczywiście należy tu pamiętać, że pojęcie „telewizji jakościowej” było przez samą Feuer używane w odniesieniu do wartościowych (a niekoniecznie wysokobudżetowych) programów już w latach 80., a program, który tak opisuje w cytowanym artykule, to np. *Prezydencki poker* (serial nadawany w telewizji sieciowej, nie kablowej); niemniej jednak przyjęło się najczęściej używać tego terminu do produkcji kablowych odznaczających się wysokim budżetem produkcyjnym, nawet jeśli to teksty, których jakość bywa przedmiotem kontrowersji.

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

Drugi omawiany przeze mnie sezon to 2008/2009. Był to dla telewizji czas swoistego kryzysu telewizji sieciowych, które szukały wówczas nowych widzów poprzez seriale takie jak *Chirurdzy* czy *Zagubieni* (w których różnorodność traktowana była jako wartość marketingowa), ale z trudnością konkurowały z kablówką o nagrody i prestiż. Jednoznaczny triumf odnosi wówczas telewizja kablowa i powoli utożsamiana z nią telewizja jakościowa, a w szczególności seriale przedstawiające „trudnych mężczyzn” (Martin 2013). To również moment po wyborze Baracka Obamy na prezydenta i wiążące się z tym iluzje post-rasowości.

Ostatni sezon, któremu poświęcam uwagę, to niedawno zakończony 2015/2016. Jak już wcześniej wspomniałam, jest to czas „szczytowej telewizji”; cechuje się on także szeroko zakrojoną (i antycypowaną przez producentów) krytyką reprezentacji, a także wkroczeniem na arenę nowego konkurenta dla telewizji tradycyjnej: platform streamingowych, takich jak Hulu, Netflix i Amazon.

Analiza reprezentacji ograniczona jest do postaci z głównej obsady nadawanych seriali, niezależnie od gatunku (obejmuje seriale prawnicze i nieprawnicze, dramaty i komedie sytuacyjne). Każda analizowana grupa liczyła ponad 30 postaci prawników występujących w danym roku, co pozwoliło osiągnąć porównywalne wyniki. Analiza obejmowała kwestie płci, grupy etnicznej/rasowej, orientacji seksualnej, wieku (obecność postaci starszych – na potrzeby artykułu, granych przez aktorów i aktorki mających więcej niż 49 lat) i niepełnosprawności.

Sezon 2000/2001

Analiza objęła pięć nadawanych w tym okresie seriali prawniczych: *Prywatną praktykę*, *Ally McBeal*, *Potyczki Amy*, *JAG* i *Sprawy rodzinne*; dwa seriale kryminalno-prawnicze (proceduralne): *Prawo i porządek* oraz *Prawo i bezprawie*; oraz cztery seriale nieprawnicze, w tym jeden dramat: *Dzień jak dzień* i trzy komedie: *Seks w wielkim mieście*, *Will i Grace* oraz *Przyjaciółki*, co daje 11 seriali. Łącznie pojawiło się w nich w głównych rolach 35 postaci prawników, w tym 23 kobiety i 12 mężczyzn (66% i 34%). Co ciekawe, stanowi to niemal dokładną odwrotność rzeczywistego stanu rzeczy w tym czasie: zgodnie z informacjami American Bar Association (organizacji zrzeszającej prawników amerykańskich) w 2001 roku tylko niecałe 30% osób praktykujących prawo było kobietami (choć stanowiły one niemal połowę studentów prawa)⁹.

⁹ <http://www.americanbar.org/content/dam/aba/migrated/women/reports/glance.authcheckdam.pdf> [dostęp: 20.07.2016].

Spośród 35 analizowanych postaci, biali Amerykanie stanowili 74% (26 postaci); Afroamerykanie i Afroamerykanki – 20% (7 postaci, w tym 5 kobiet); pozostałe dwie osoby były pochodzenia azjatyckiego (Ling Woo, grana przez Lucy Liu) i irańskiego (Sarah MacKenzie, grana przez Catherine Bell¹⁰). Postaci heteroseksualne, na ile było to uwidocznione w serialach, stanowiły 97% – jedyny wyjątek stanowił tytułowy bohater komedii *Will i Grace*, będący gejem¹¹ – wynik dość niski, biorąc pod uwagę fakt, że pierwsza postać biseksualna znalazła się w obsadzie serialu prawniczego już w 1990 roku (C.J. Lamb, *Prawnicy z miasta aniołów*). Niemal wszystkie postaci były też przedstawione jako pełnosprawne; tylko jeden serial (*Sprawy rodzinne*) zawierał w głównej obsadzie postać graną przez aktorkę z niedoborem wzrostu. Postaci starszych prawników było pięć, w tym trzech mężczyzn i dwie kobiety, ale występowały tylko w trzech z 11 seriali (*JAG*, *Prawo i porządek* oraz trzy postaci w *Sprawach rodzinnych*).

Sezon 2008/2009

W drugim z omawianych sezonów telewizyjnych, liczba seriali w ogóle wzrosła, ale trudniejszym okazało się znalezienie prawników. Analizie poddanych zostało osiem seriali, w tym cztery prawnicze (*Orły z Bostonu*, *Układy*, *Raising the Bar* i *Eli Stone*), te same seriale kryminalne, co w 2000/2001 (*Prawo i porządek* oraz *Prawo i bezprawie*) oraz dwa dramaty obyczajowe: *Bracia i siostry* oraz *Seks, kasa i kłopoty*. Łącznie w głównych obsadach tych seriali znalazło się 32 prawników, w tym 14 kobiet (44%) i 18 mężczyzn (56%), co stanowi widoczny kontrast do przewagi postaci kobiecych w sezonie 2000/2001, ale bliższe jest danym rzeczywistym: w 2008 roku kobiety stanowiły około 1/3 praktykujących prawników w USA (choć ponad 87% asystentów prawnych)¹².

Wśród 32 analizowanych postaci, białych Amerykanów było 25 (77,5%), liczba Afroamerykanów znacząco zmalała do trzech postaci (10%), w tym jednej kobiety, a pozostałych niebiałych grup etnicznych wzrosła dwukrotnie, do czterech postaci (12,5%), w tym jednej pochodzenia azjatyckiego (Nola Lyons, również grana przez Lucy Liu) i trzech Latynosek. Kwestie seksualności były niemal niezmienione – tylko serial *Bracia i siostry* miał w obsadzie

¹⁰ Postać miała europejskie i irańskie korzenie oraz przodków należących do narodu Cherokee; aktorka odgrywająca rolę ma brytyjsko-irańskie pochodzenie.

¹¹ Postać Nelle Porter z *Ally McBeal* (Portia de Rossi) można interpretować jako potencjalnie asekualną, choć serial pokazywał ją w związkach z mężczyznami.

¹² <http://www.americanbar.org/content/dam/aba/migrated/marketresearch/PublicDocuments/cpsaat11.authcheckdam.pdf> [dostęp: 20.07.2016].

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

postać homoseksualnego prawnika (Kevin Walker). Pojawiło się nieznacznie więcej reprezentacji niepełnosprawności: jeden z głównych bohaterów *Orłów z Bostonu*, Denny Crane (William Shatner) przedstawiony był jako osoba stawiająca czoła postępującej demencji wynikającej z Alzheimerza, jego kolega z firmy miał zespół Aspergera, a bohater tytułowy *Eli Stone* był chory na nieoperowalnego i potencjalnie śmiertelnego tętniaka mózgu¹³. Znaczącą zmianę widać w reprezentacji osób starszych: pojawia się tym razem takich postaci osiem (5 mężczyzn, 3 kobiety), większość z nich jednak skoncentrowana jest w dwóch serialach (*Orły z Bostonu* i *Układy*).

Sezon 2015/2016

Niedawno zakończony sezon 2015/2016 to czas ogromnego wzrostu liczby seriali w ogóle, ale seriale prawnicze wydają nie cieszyć się tak wielką popularnością. Tylko trzy seriale można sklasyfikować jako ściśle prawnicze (są to *Żona idealna*, *W garniturach* i *Sposób na morderstwo*). Oprócz tego postaci prawników i prawniczek miały ważną rolę w dwóch serialach kryminalnych (*Prawo i bezprawie* i *Zadzwoń do Saula*), dwóch serialach o superbohaterach (Marvelowe seriale nadawane przez Netflix: *Daredevil* i *Jessica Jones*), serialu obyczajowym (*Girlfriends' Guide to Divorce*) i musicalowym (*Crazy Ex-Girlfriend*) oraz jednej komedii (*Grace i Frankie*). Nową formą, którą zdecydowałam się również ująć z uwagi na istotność serialu, jest paradokumentalny *American Crime Story*¹⁴.

W sumie w tych dziesięciu produkcjach analizie poddałam 33 postaci: 21 prawników (64%) i 12 prawniczek (36%); liczby te oddają rzeczywiste dane demograficzne (wg najnowszych danych ABA, 36% praktykujących prawników

¹³ Wartość i stereotypowość tych reprezentacji jest oczywiście wysoce dyskusyjna i zasługuje na osobną krytykę pod kątem traktowania niepełnosprawności chociażby jako źródła nierządno prymitywnego komizmu czy elementu dodającego postaci swoistych „supermocy”.

¹⁴ Choć różni się on od pozostałych omawianych tu postaci, gdyż prawnicy występujący w nim są fabularyzowanymi wersjami osób prawdziwych, uważam, że serial ten można traktować jako funkcjonujący w dialogu z reprezentacją poprzez sposób, w jaki interpretowane są przez scenarzystów te postaci (chociażby nacisk kładziony na strukturalny rasizm i seksizm utrudniający pracę prokuratorów). Co warto zaznaczyć, wyłączenie tego serialu z analizy znacząco zmieniłoby analizowane dane, bo w samej jego obsadzie znajduje się czworo niebiałych mężczyzn – 40% całej liczby analizowanych postaci niebiałych.

w 2016 roku to kobiety¹⁵). Pośród tych postaci było 23 białych Amerykanów (70%), sześcioro Afroamerykanów (18%; w tym 4 kobiety) oraz czworo postaci należących do innych niebiałych mniejszości etnicznych (azjatyckiej, ormiańskiej, latynoskiej i irańskiej). Dużą zmianę dostrzec można w reprezentacji seksualności: pojawia się pięć postaci nieheteroseksualnych (15%), w tym dwie kobiety¹⁶. Nastąpiła też zmiana pod kątem przedstawiania niepełnosprawności, zwłaszcza w odniesieniu do funkcjonowania społecznego: wśród omawianych postaci mamy zatem przypadki objawów odpowiadających depresji (Alicia Florrick, *Żona idealna*, i Annalise Keating, *Sposób na morderstwo*), przypadek depresji i zaburzeń lękowych (zdiagnozowanych u bohaterki *Crazy Ex-Girlfriend*, Rebecki Bunch), zespół stresu pourazowego (tytułowa Jessica Jones) czy trudne do zdiagnozowania zaburzenia brata głównego bohatera *Zadzwon do Saula*. Oprócz powyższych tytułarnie niepełnosprawny jest także niewidomy bohater serialu *Daredevil*, choć jego superbohaterskie zdolności wydają się niwelować efekt tejże niepełnosprawności zgodnie ze stereotypem „superkaleki”. Wreszcie, w odniesieniu do wieku, aż dwanaście postaci to osoby starsze, ale tylko siedem z nich to postaci fikcyjne (seriale inne niż *American Crime Story*), a dwie – kobiety (Diane Lockhart w *Żonie idealnej* i Annalise Keating).

Trendy i wnioski

Choć powyżej przytoczone dane zostały zebrane w sposób dość powierzchowny i dotyczą niewielkiej liczby tekstów i sezonów, a zatem pozwalają wyciągnąć jedynie ograniczone wnioski, pewne tendencje są dostrzegalne nawet na ich podstawie. W swoim artykule Klein argumentuje, że Ally McBeal stanowi kompozytowy obraz telewizyjnej prawniczki swojej epoki (Klein 1998: 304); sądząc po przedstawionych powyżej liczbach, można powążyć się na dalej idące stwierdzenie, że na przełomie wieków stanowiła ona wręcz obraz prawnika w ogóle, jako młoda, biała, pełnosprawna i heteroseksualna kobieta; co więcej, ten stereotypowy obraz w sezonie 2008/2009 i 2015/2016 byłby już reprezentowany przez białego i nieco starszego mężczyznę: to biali mężczyźni są grupą, których reprezentacja najbardziej się poszerza w analizowanym okresie,

¹⁵ http://www.americanbar.org/content/dam/aba/marketing/women/current_glance_statistics_may2016.authcheckdam.pdf [dostęp: 20.07.2016].

¹⁶ Wśród tych postaci dwie można uznać za przedstawione jako homoseksualne (Jeri Hogarth w *Jessice Jones* i Sola Bergsteina z *Grace i Frankie*) a jedną za biseksualną (Darryl Whitefeather, *Crazy Ex-Girlfriend*). W przypadku Annalise Keating, postać zaprzecza biseksualności, którą sugeruje jej związek z kobietą, a postać partnera Sola, Roberta Hansona, nie jest jednoznacznie określona jako homo- lub biseksualna.

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

biorąc pod uwagę fakt, że w 2000/2001 roku było ich dziesięciu, w 2008/2009 – piętnastu, a w 2015/2016 – szesnastu.

Wynika z tego, że wbrew ogólniejszym trendom, które wskazują na niewielkie zmiany w przedstawianiu kobiet na ekranach telewizyjnych od późnych lat 90. (Lauzen 2015: 2)¹⁷, proporcja postaci kobiecych wśród telewizyjnych prawników w ostatnich latach wyraźnie spadła. Nie musi to jednak oznaczać, że realnie pogorszyła się jakość tej reprezentacji; wyraźną różnicę widać w zwiększonej liczbie postaci doświadczających interseksyjnej opresji/będących reprezentantkami więcej niż jednej grupy mniejszościowej. Tak oto mamy liczniejsze kobiece postaci, które są zarazem osobami nieheteroseksualnymi, z niepełnosprawnościami, należącymi do różnych grup etnicznych (a także reprezentującymi kilka mniejszościowych grup etnicznych w przypadku Afroamerykanek będących zarazem Latynoskami we *W garniturach*) oraz wiekowych. Poprawa nastąpiła też w przypadku postaci białych mężczyzn, reprezentowanych także jako osoby z niepełnosprawnościami (*Orły z Bostonu*) czy nieheteroseksualne (*Crazy Ex-Girlfriend*, *Grace i Frankie*).

Jedną z wyraźniejszych zmian jest również poszerzenie reprezentacji postaci niebiałych z niemal wyłącznie Afroamerykanów i Afroamerykanek na inne grupy etniczne; niemniej, różnica między tą reprezentacją w roku 2008 i 2015 jest zasadniczo niewielka. Co warto zaznaczyć, nie wiąże się to jednak z wyraźnym zmniejszeniem liczby i proporcji postaci białych, a zwłaszcza białych mężczyzn. Co więcej, porównując wyłącznie reprezentację czarnych prawniczek w 2000/2001 i 2015/2016, dostrzec można trend zawężający reprezentację: podczas gdy na początku wieku jednocześnie na ekranach telewizorów występowało pięć czarnych prawniczek, w tym dwie będące głównymi bohaterkami swoich seriali (a nie członkiniami większej obsady), w ostatnim sezonie znaleźć można cztery postaci czarnych prawniczek, a główną rolę miała tylko bohaterka *Sposobu na morderstwo*¹⁸.

¹⁷ Według danych cytowanych przez Marthę Lauzen (2015: 2), pod koniec lat 90. kobiety stanowiły 39% postaci z kwestiami; obecnie jest to około 42%.

¹⁸ Na podstawie porównania tych dziewięciu postaci można by napisać osobny tekst poświęcony temu, jak zmienił się sposób przedstawiania czarnych kobiet pod kątem odcienia skóry i fryzury, które były znacznie bardziej urozmaicone u postaci z 2000/2001 roku (trzy z pięciu bohaterek pokazywały się w serialach w naturalnie kręconych włosach), co można bezpośrednio wiązać z narastającą społeczną presją dotyczącą np. prostowania włosów.

Warto też zaznaczyć, że niektóre typy przedstawiania postaci kobiecych wydają się ulegać niewielkim zmianom na przestrzeni porównywanego okresu. Porównanie stereotypowego i kontrowersyjnego sposobu przedstawienia Ling Woo w *Ally McBeal* z Luccą Quinn w *Żonie idealnej* pokazuje wiele podobieństw: obie służą niemal wyłącznie jako kontrast czy wsparcie dla białych postaci, przedstawione są w zupełnie wybielonym otoczeniu (niemal pozbawione możliwości nawiązania relacji z innymi niebiałymi postaciami z powodu ich praktycznego braku w świecie przedstawionym) i jako obiekty pożądania białych mężczyzn¹⁹. Równie wiele podobieństw dostrzec też można w przypadku postaci kobiet w średnim wieku – Shirley Schmidt z *Orłów z Bostonu* i Diane Lockhart z *Żony idealnej* pełnią identyczną funkcję w fabule, a na najbardziej uogólnionym poziomie ich wątki (walka o władzę w firmie z partnerami-mężczyznami oraz nawiązanie nowego związku afirmującego ich atrakcyjność) są lustrzanymi odbiciami; co więcej, podobieństw można by się doszukać także w kostiumach czy fackie, że są jednymi z nielicznych postaci otwarcie określanymi w serialu jako (drugofalowe) feministki.

Być może najciekawsze różnice w sposobie przedstawiania postaci zobrazować można poprzez dychotomię między Ally McBeal i postacią, która – zdawałoby się – stanowi przedłużenie tego samego trendu. Rebecca Bunch, bohaterka *Crazy Ex-Girlfriend*, podobnie jak Ally jest białą bohaterką koło trzydziestki, która w wyniku zmiany miejsca pracy stawia czoła uczuciom do dawnego ukochanego i której intensywne życie wewnętrzne przejawia się poprzez widoczne dla niej i dla widza sekwencje fantazji. Niemniej jednak sposób konstrukcji tych postaci okazuje się wyraźnie inny: Rebecca to antybohaterka z (niewielką, ale znaczącą na tle obowiązujących w telewizji wyśrubowanych standardów) nadwagą. Jej fantazje można uznać za związane ze zdiagnozowaną chorobą psychiczną, a nie komiczny efekt „biologicznego zegara”. Charakterystyka postaci w dużej mierze opiera się na współodczuwaniu z bohaterką popełniającą błędy, a przy tym serial nie stroni od abiektu (podobnie jak choćby *Dziewczyny* Leny Dunham). Co więcej, białość Ally McBeal była niejako przezroczysta; białość Rebecki nigdy taką nie jest, gdyż podkreślane są zarówno elementy jej etniczno-kulturowej żydowskiej tożsamości (a także jej imigranckie korzenie w odcinku przedstawiającym drogę jej przodków do Ameryki), jak i fakt różnic kulturowych pomiędzy nią a obiektem jej uczuć, granym przez aktora pochodzenia filipińskiego.

¹⁹ W obu przypadkach seksualna atrakcyjność postaci stanowi element fabuły, na który kładziony jest nieproporcjonalny nacisk.

(Nie) tylko Ally: Kto może i nie może być telewizyjnym prawnikiem

Zakończenie

W swoim artykule chciałam przyjrzeć się zmianom w reprezentacji prawników i prawniczek. Na niewielkiej i selektywnej próbie badawczej dostrzec można było pewne mniej i bardziej przewidywalne tendencje. Choć w omawianym okresie ogólna liczba kobiet w telewizji amerykańskiej wzrosła, proporcja kobiet-prawniczek i ich liczba wręcz przeciwnie, zmalała. Co więcej, grupa postaci wywodzących się z mniejszości etnicznych zwiększyła się tylko w niewielkim stopniu – grono, którego reprezentacja najbardziej się poszerzyła, stanowią biali mężczyźni. Wyraźny przyrost widoczny jest za to w przypadku reprezentacji osób nieheteroseksualnych oraz z niepełnosprawnościami, co więcej, charakterystyki postaci wydają się w niektórych przypadkach pogłębiane, co skutkuje interseksjonalnością w ich przedstawieniu.

Choć całościowo można dostrzec poprawę w reprezentacji przynajmniej części omawianych tu składników tożsamości, warto zaznaczyć, że biorąc pod uwagę ogromną liczbę nadawanych programów, tendencje te można uznać za niejako naturalną reakcję na konieczność wyróżnienia się na tle innych produkcji. Co więcej, różnorodność nie zawsze wiąże się z upodmiotowieniem grup (opowiadających własne historie), a może stanowić formę ich uprzedmiotowienia – element strategii marketingowej²⁰. Warto też zauważyć, że istnieją grupy w dalszym ciągu niedoreprezentowane lub zupełnie niereprezentowane w omawianych tekstach; są to w szczególności Latynosi, których liczba w Stanach Zjednoczonych stale rośnie, osoby pochodzące z Azji, muzułmanie (żadna z wymienionych tu prawniczek o irańskim pochodzeniu nie była przedstawiona jako muzułmanka), osoby aseksualne, transseksualne oraz osoby z niepełnosprawnościami narządu ruchu²¹ czy zmysłów. Niezależnie od tego, czy uważa się brak takiej reprezentacji za formę symbolicznego unieczystwienia wiążącego się z szerokimi konsekwencjami dla pozbawionych reprezentacji i w ten sposób dyskryminowanych oraz nakłanianych do dyskryminacji widzów, czy widzi się w nim jedynie pewien objaw niskiego zainteresowania twórców i widowni ich historiami, bez wątplenia jest to pole do popisu dla przyszłych twórców telewizyjnych narracji.

²⁰ Strategie marketingowe takie jak *queerbaiting*, wykorzystujące obietnicę reprezentacji dla osób nieheteroseksualnych, szerzej omawia Aldona Kobus w artykule pt. „Podtekst zamiast reprezentacji. Queerbaiting jako strategia sprzedaży”.

²¹ Przykładem takiej postaci drugoplanowej był grany przez Michaela J. Foxa (aktora z niepełnosprawnością) Louis Canning w *Żonie idealnej*.

Bibliografia:

- Cottle Simon, 2000, *Media Research and Ethnic Minorities: Mapping the Field*, w: *Ethnic Minorities and the Media: Changing Cultural Boundaries*, red. Simon Cottle, Buckingham, Philadelphia, s. 1–30.
- Feuer Jane, 2007, *HBO and the Concept of Quality TV*, w: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, red. Janet McCabe, Kim Akass, London, New York, s. 145–157.
- Garman Rita B, 2007, *Improving the Image of Lawyers: More Atticus Finch and Less Ally McBeal*, „Women’s Law Journal”, zima 2007, s. 22–23.
- Gerbner George, Gross Larry, 1976, *Living with Television: The Violence Profile*, „Journal of Communication”, 26.2, s. 173–199. <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=276> [dostęp: 14.03.2016].
- Klein Diane, 1998, *Ally McBeal and Her Sisters: A Quantitative and Qualitative Analysis of Representations of Women Lawyers on Prime-Time Television*, „Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review”, 18.2, s. 259–306.
- Lauzen Martha M., 2015, *Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014–15 Prime-time Television*, http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15_Boxed_In_Report.pdf [dostęp: 30.06.2016].
- Lotz Amanda D., 2006, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, Urbana, Chicago.
- Martin Brett, 2013, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From „The Sopranos” and „The Wire” to „Mad Men” and „Breaking Bad”*, Kindle edition.
- Tuchman Gaye, 1979, *Women’s Depictions by the Mass Media*, „Signs”, 4.3, s. 528–542. www.jstor.org/stable/3173399 [dostęp: 23.01.2016].

Aleksandra Kamińska

Uniwersytet Warszawski

Lekcja przegrywania z Abbi i Ilaną: *Broad City* jako próba redefinicji współczesnych ideałów kobiecości i sukcesu

Abstrakt:

Broad City, serial komediowy o dwóch dwudziestoparoletnich przyjaciółkach, można odczytać jako opowieść o buncie przeciwko dążeniu do popularnego wizerunku „kobiet sukcesu”, która może pochwalić się karierą i stałym związkiem. Bohaterki zamiast starać się o dobrą pracę i chłopaka, wolą spędzać czas w swoim towarzystwie, regularnie palić marihuanę, cieszyć się seksem i uciekać od „dorosłych” obowiązków. Taki obraz młodej kobiety przypomina typ bohatera z gatunku *bromance*, czyli komedii o męskich przyjaźniach. Artykuł jest analizą *Broad City* jako serialu stworzonego na przekór charakterystycznym cechom komedii o kobiecej przyjaźni i ukazaniem bohaterek serialu jako postaci sprzeciwiających się normom obowiązującym we współczesnym społeczeństwie amerykańskim.

Słowa kluczowe:

Broad City, *bromance*, *womance*, porażka, seksualność

W finale pierwszego sezonu *Broad City* (2014–) dwie przyjaciółki idą do drogiej restauracji świętować urodziny. Ku przerażeniu szatniarza, jedna z nich ubrana jest wyjątkowo niestosownie: w bardzo krótką spódnicę i obcisły top odsłaniający brzuch. To dopiero początek – bohaterki będą wywoływać zgorzienie, rozmawiając głośno przy stole o seksie analnym i zagubionej prezerwatywie, która niespodziewanie wypadła przy oddawaniu moczu, a w przerwie między kolejnymi daniami pójdą zapalić skręta na tyłach restauracji. Przyjaciółki jednak zupełnie nie przejmują się zbulwersowanymi spojrzeniami kelnera i innych gości. Świat eleganckich restauracji to nie jest miejsce, do którego chcą należeć, a tym bardziej przejmować się panującą tam etykietą.

Bohaterki opisywanej sceny to Abbi i Ilana, dwudziestoparoletnie dziewczyny z Nowego Jorku, zmagające się z wchodzeniem w dorosłość. Serial porusza tematy takie jak przyjaźń, związki uczuciowe, problem ze znalezieniem

dobrej pracy czy relacje z rodzicami. Ten opis od razu przywodzi na myśl inny serial o dwudziestoparolatkach z Nowego Jorku, czyli *Dziewczyny* (2012–2017) Leny Dunham¹. Jednak *Broad City* pod wieloma względami bliżej jest do *stoner comedies* i *bromance movies*, niż do *Dziewczyn* z HBO. *Stoner comedies* to komedie, w których kluczową rolę odgrywa kultura palenia marihuany, a *bromance movies* to historie o bliskiej przyjaźni między mężczyznami. Jacobson i Glazer traktują te typowo męskie gatunki jako punkt wyjścia do opowiedzenia historii młodych kobiet, które nie marzą o związkach ani o karierze, cieszą się seksualnością i regularnie palą marihuanę. Chociaż obecnie wielu produkcjom filmowym i telewizyjnym trudno przypisać jeden przynależność genologiczną, to kategoria gatunku wciąż wydaje się mieć istotne znaczenie, zarówno dla producentów, widzów i krytyków. Zespół cech przypisanych *bromance* i *womance* stanowi dla mnie punkt wyjścia do analizy *Broad City*: odczytuję ten serial jako stworzony na przekór charakterystycznym cechom komedii o kobiecej przyjaźni – dzięki temu produkcja ta jest w stanie obnażyć ograniczenia reprezentacji młodych kobiet w telewizji. Serial odrzuca wizję sukcesu funkcjonującą w kapitalistycznym społeczeństwie. Analizuję „porażkę” bohaterek w odniesieniu do *bromance* i sposobu na ucieczkę od dorosłości. Skupiam się na podejściu Abbi i Ilany do seksualności i ciała oraz na ich zamiłowaniu do palenia marihuany. Staram się pokazać, że serial *Broad City* jest próbą redefinicji współczesnych ideałów kobiecości i sukcesu, a także komentuje podwójne standardy społeczne poprzez świadomą grę z konwencją *bromance* i odrzucenie jej kobiecego odpowiednika – *womance*.

Bromance to gatunek przede wszystkim filmowy, chociaż obecny również w telewizji; wśród przykładów można wymienić między innymi seriale *Znużony na śmierć* (2009–2011) i *Workaholics* (2011–). John Alberti charakteryzuje *bromance* jako „komedie na pozór romantyczne, skupiające się na skomplikowanych homospołecznych/homoerotycznych relacjach pomiędzy domyślnie heteroseksualnymi mężczyznami” (Alberti 2013: 159)². Podkreśla, że kluczowym tematem jest kryzys męskości we współczesnym świecie i dodaje, że charakterystyczne filmy o męskiej przyjaźni można odczytać jako „wersje historii o dorastaniu, z udziałem bohaterów (...) uwięzionych w stanie

¹ To skojarzenie będzie tym bardziej uzasadnione, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że i w przypadku *Dziewczyn*, i w *Broad City* bohaterki jednocześnie tworzą serial. Ilana Glazer i Abbi Jacobson są twórczyniami serialu, odgrywają główne role (przyjaciółki nazywają się Ilana Wexler i Abbi Abrams), są producentkami wykonawczymi i scenarzystkami wielu odcinków.

² Wszystkie cytaty zamieszczam w tłumaczeniu własnym.

ciągłego dorastania, którzy nie umieją lub nie chcą przyjąć typowo męskich cech” (Alberti: b.d.³).

W pierwszej chwili przyrównanie serialu o młodych kobietach do *bromance* może wydawać się chybione – wszak w centrum uwagi powinna znajdować się relacja między mężczyznami. Jednak o ile gatunek, w którym kluczowa jest męska przyjaźń, jest już rozpoznawalny, to jego kobiecy odpowiednik – nazywany czasami *womance* – dopiero zyskuje na popularności, *bromance* stanowi więc czytelniejszy punkt wyjścia. Ponadto, w *Broad City* Ilana i Abbi odrzucają wartości promowane przez historie o kobiecych przyjaźniach. Jednocześnie serial pod wieloma względami przypomina bardziej opowieści o męskich więziach. Alison Winch, która scharakteryzowała wartości obecne w *womance* w książce *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, twierdzi, że gatunek ten „do pewnego stopnia powtarza i naśladuje koncepcje dające się zauważyć w *bromance*” (Winch 2013: 92). Faktycznie – oba gatunki opierają się na przedstawieniu bliskiej relacji między osobami tej samej płci (przynajmniej domyślnie heteroseksualnymi), w obu przypadkach mamy też do czynienia z historią wzlotów i upadków przyjaźni, a w tle pojawia się wątek romansu między mężczyzną i kobietą. Przykładami telewizyjnych przedstawień przyjaźni między kobietami mogą być *Seks w wielkim mieście* (1998–2004)⁴ i – do pewnego stopnia – wspomniane już *Dziewczyny*.

Alberti zauważa, że „po spadku popularności pierwszej fali filmów i seriali z gatunku *bromance*, można obecnie zaobserwować pojawienie się różnego rodzaju filmowych i telewizyjnych feministycznych komedii, w tym narracji określanych przez niektóre media jako kobiece wersje *bromance*” (Alberti: b.d.). Niedawny wzrost popularności *womance* nie jest przypadkowy: jak podkreśla Winch, „fantazja o idealnym mężczyźnie, który gwarantuje stabilność finansową i szczęśliwe zakończenie nie jest ani pożądana, ani możliwa w niepewnej sytuacji ekonomicznej (...). Zamiast tego, nacisk kładziony jest na kobiecą lojalność” (Winch 2013: 90). Trudniejsza sytuacja finansowa i problem ze znalezieniem pracy jest obecny w telewizyjnych historiach kobiecych

³ Cytuję zapis prezentacji Johna Albertiego zamieszczony w serwisie Academia.edu (bez numeracji stron i daty): https://www.academia.edu/17613488/_Coming_of_Age_with_Abbi_and_Ilana_Gender_Pop_Culture_and_Performance_in_Broad_City [dostęp: 20.06.2016].

⁴ Winch analizuje *womance* jako gatunek filmowy, a nie telewizyjny i w swojej książce odnosi się jedynie do filmów *Seks w wielkim mieście* (2008) oraz *Seks w wielkim mieście 2* (2010). Twierdząc jednak, że ukazanie kobiecej przyjaźni we wspomnianych filmach i w serialu *Seks w wielkim mieście* jest podobne.

przyjaźni powstałych po 2008 roku – ani *Dziewczyny*, ani tym bardziej przyjaciółki z *Broad City* nie kupują butów za 400 dolarów, jak robiły to bohaterki *Seksu w wielkim mieście*. Olga Szmidt twierdzi, że już *Dziewczyny* to serial, który „mówi prawdę o świecie w trakcie kryzysu gospodarczego” (Szmidt 2014: 251). Choć faktycznie temat sytuacji ekonomicznej jest poruszany już od pierwszego odcinka, to warto pamiętać, że mimo wszystko bohaterki serialu Dunham nie mają wielkich kłopotów finansowych: stać je na wynajmowanie sporych mieszkań w Nowym Jorku, mogą pozwolić sobie na spontaniczne odejście z firmy czy odrzucenie oferty pracy.

W *Broad City* temat finansów i problemów ze znalezieniem pracy również jest poruszany od pierwszego odcinka: przyjaciółki podejmują się upokarzającej pracy (w samej bieliźnie sprzątają mieszkanie dorosłego mężczyzny przebranego za dziecko), żeby zarobić na bilety na koncert⁵. Ilana i Abbi nie tylko nie mają pieniędzy – wydaje się, że wręcz nie chcą ich mieć, nie chcą być typowymi „kobietami sukcesu”. W *The Queer Art of Failure* Jack (Judith) Halberstam przekonuje, że „sukces w heteronormatywnym, kapitalistycznym społeczeństwie zbyt łatwo przyrównuje się do dojrzałości reprodukcyjnej połączonej z gromadzeniem majątku” (Halberstam 2011: 2). Choć współczesne amerykańskie społeczeństwo, w którym funkcjonują Abbi i Ilana, można nazwać heteronormatywnym i kapitalistycznym, to bohaterki *Broad City* nie dążą do sukcesu rozumianego jak w opisie Halberstam. Serial stanowi odtrutkę na porządek świata dyktowany przez konsumpcję i dążenie do sukcesu, na czym opierały się *Seks w wielkim mieście* i do pewnego stopnia *Dziewczyny*, gdzie przyjaciółki chcą odnieść komercyjny sukces, jako kuratorki czy pisarki, i żyć w stałym związku z mężczyzną. Jak podkreśla Lisa Lotens: „W odróżnieniu od *Dziewczyn* (...) obie bohaterki *Broad City* prezentują swoje niedoskonałości i porażki bez niechęci do samych siebie, czy wątpliwości. Co więcej, nie mają też potrzeby podboju świata i wspaniałej kariery, co stanowi ważny element wymienionych wyżej seriali” (Lotens 2015: 25)⁶. Brak potrzeby „podboju świata” jest szczególnie zauważalny w pierwszym i drugim sezonie serialu, kiedy Ilana pracuje w małej firmie sprzedającej oferty grupowe w Internecie. Jej praca polega głównie na drzemaniu, przesiadywaniu w toalecie i przeszkadzaniu innym pracownikom; nie ma natomiast nic wspólnego z produktywnością. Abbi

⁵ Zobaczenie koncertu ulubionego rapera to jedna z niewielu kosztownych rozrywek, na których zależy bohaterkom.

⁶ Lotens pisze tu o *Dziewczynach* i serialu *Parks and Recreation* (2009–2015), w którym również jednym z kluczowych wątków jest przyjaźń między kobietami (starszymi niż w *Dziewczynach*) i dążenie do sukcesu głównej bohaterki.

w tym czasie pracuje na siłowni, jednak nie jako trenerka, ale jako sprzątaczką, której ciągle przydzielane są nieprzyjemne zadania, takie jak sprzątanie wymiocin i czyszczenie przyszniców z włosów łonowych.

W trzecim sezonie Ilana w końcu traci pracę, a Abbi zostaje trenerką, więc częściowo spełnia marzenie o sukcesie. To jedna z niewielu sytuacji, gdzie ich wybory (w przypadku Ilany – brak odpowiedniego zaangażowania w pracę, w przypadku Abbi – staranie się o awans) mają realne konsekwencje. To nowość w *Broad City*, bo wcześniejsze sezony były przykładem na to, że decyzje i podjęte starania nie mają żadnego wpływu na rzeczywistość. Wiele odcinków *Broad City* opiera się na schemacie, w którym przyjaciółki dążą do jakiegoś celu, którego ostatecznie nie udaje się zrealizować. We wspomnianym już pierwszym odcinku serialu, w którym sprzątają w bieliźnie, żeby zobaczyć na żywo Lil Wayne'a – nie docierają na wymarzony koncert. W kolejnych odcinkach Abbi i Ilana podejmują absurdalne wysiłki, żeby zdążyć na wesele, na które w efekcie w ogóle nie przyjeżdżają, a w finale trzeciego sezonu odbywają pełną przygodę podróż do Izraela⁷, która kończy się odesłaniem ich z powrotem do Nowego Jorku tuż po wylądowaniu w Izraelu.

Brak powodzenia w podjętych wysiłkach również można odczytać jako porażkę. Halberstam pyta:

jakiego rodzaju nagrodę może nam zaoferować porażka? (...) Porażka pozwala nam na ucieczkę od karcących norm, które (...) sterują rozwojem człowieka przenosząc nas z nieposłusznego dzieciństwa do uporządkowanej i przewidywalnej dorosłości. Porażka pozwala zachować część cudownej anarchii dzieciństwa i zakłócić rzekomo jasne granice pomiędzy dorosłością a dzieciństwem, zwycięzcami a przegranymi (Halberstam 2011: 3).

Poprzez swoje niepowodzenia Abbi i Ilana uparcie uciekają od oczekiwań stawianych młodym kobietom, ale przede wszystkim uciekają od norm – społecznych, płciowych i tych będących wyznacznikami dorosłości, o czym pisze Halberstam. To również zbliża *Broad City* do *bromance*, który, według Alberta, charakteryzuje się zatrzymaniem w stanie ciągłego dorastania.

Jak twierdzi Eve Kosofsky Sedgwick, „w społeczeństwie istnieje asymetria pomiędzy, z jednej strony – względną ciągłością między kobiecymi homospołecznymi i homoseksualnymi więziami, a z drugiej – radykalnie rozdzieloną relacją męskich homospołecznych i homoseksualnych więzi” (cyt. za Rennett 2015: 571). Ta asymetria nie jest odzwierciedlona w historiach o kobiecych przy-

⁷ Abbi i Ilana – zarówno aktorki, jak i postacie, które grają – są Żydówkami.

jaźniach, gdzie – trzymając się definicji *womance* proponowanej przez Winch – brak pożądania między kobietami jest jedną z kluczowych charakterystyk:

termin *womance* wskazuje na romantyczny wymiar relacji, dopuszczający bliską więź przyjaciółek, wykluczając jednocześnie element pożądania. Przyjaciółki nie uprawiają ze sobą seksu, ponieważ piętują swobodną aktywność seksualną oraz kontrolują nawzajem swoje ciała (...), dlatego namiętność między nimi jest wykluczona (Winch 2013: 92).

Faktycznie, w filmach i serialach, które można zakwalifikować jako *womance*, pozorna heteroseksualność bohaterek jest wręcz oczywista i niekwestionowana. Wynika to między innymi z tego, że w opowieściach o przyjaciółkach relacje damsko-męskie znajdują się w centrum narracji. Budowanie relacji dwóch kobiet na podstawie ich związków i problemów z mężczyznami pozornie implikuje heteroseksualność bohaterek. Jednak, jak przekonuje Sedgwick, w kobiecych relacjach nie ma jasno określonej granicy między homospołecznymi a homoerotycznymi więziami – i ta myśl lepiej opisuje relację Abbi – Ilana. Queerowe *Broad City* bardziej wpasowuje się w model opisany przez Sedgwick, niż w schemat wykluczający pożądanie w relacji dwóch przyjaciółek, przedstawiony przez Winch. Ilana nie tylko identyfikuje się jako osoba nieheteroseksualna⁸, lecz także otwarcie pożąda swojej przyjaciółki i nieustannie stara się namówić Abbi na trójkąt albo chociaż pocałunek⁹.

Winch łączy heteroseksualność kobiecych postaci z piętnowaniem swobodnej aktywności seksualnej między przyjaciółkami (Winch 2013: 92). Natomiast w *Broad City* bohaterki, zamiast piętnować – namawiają się do prowadzenia bogatego życia seksualnego i pochwalają swoje wybory. Chociaż relacje z płcią przeciwną są obecne w narracji, to mężczyźni zostają zepchnięci na dalszy plan. Gdy się pojawiają, zazwyczaj chodzi o seks, a nie o poszukiwanie męża lub poważnego związku. Abbi i Ilana nie tylko kibicują sobie nawzajem w podrywaniu chłopaków (i dziewczyn), lecz także robią wszystko, by przyjaciółka była usatysfakcjonowana nową relacją. Kiedy w jednym z odcinków Abbi widzi, że Ilana ma szansę wrócić z chłopakiem do domu, szepcze mu na ucho, że jej przyjaciółka prawdopodobnie będzie chciała najpierw wziąć prysznic, i sugeruje, żeby był cierpliwy. Jak twierdzi Michael Rennett, „przedstawienie

⁸ W jednym z odcinków Ilana idzie do łóżka ze swoim sobowtórem i stwierdza, że lubi uprawiać seks z osobami „innymi niż ona”, niezależnie od płci.

⁹ Mimo usilnych starań Ilany, Abbi przez dotychczasowe trzy sezony nie uległa zalotom przyjaciółki.

przyjaźni osób tej samej płci w tekstach dotyczących dorastających dorosłych (...) ukazuje, że homospołeczne relacje pozostają ważną częścią wczesnej dorosłości” (Rennett 2015: 581). Dla Abbi i Ilany nie ma nic ważniejszego niż ich przyjaźń – *Broad City* ma dopiero trzy sezony¹⁰, jednak dotychczas żaden mężczyzna nie był w stanie zdominować ich bliskiej relacji.

Bohaterki omawianego serialu nie tylko namawiają się wzajemnie do prowadzenia bogatego życia intymnego, lecz także uwielbiają rozmawiać o seksie. Ilana, bardziej śmiała i „wyzwolona” z przyjaciółek, spotyka się z wyjątkowo miłym dentystą Lincolnem i, jak twierdzi – „jest to czysto fizyczna sprawa”. Lincoln wolałby, żeby ich relacja przerodziła się w bardziej konwencjonalny związek, ale Ilana nie dopuszcza do takiej sytuacji: nie chce chłopaka, chce po prostu uprawiać seks – i to nie tylko z nim. W trakcie trzech sezonów ma w łóżku wielu partnerów (obu płci) i potrafi otwarcie mówić o swoich potrzebach. Jest również wniebowzięta, kiedy dowiaduje się, że Lincoln chodzi do łóżka z innymi dziewczynami. Ilana podkreśla, że chce uprawiać seks z wieloma osobami – lubi różne płcie, grupy etniczne, wyznania, przekonania, wygląd. Jej zachowania zdecydowanie odbiegają od tradycyjnej wizji uległej kobiety, której seksualność jest tematem tabu i która powinna mieć jednego partnera.

Abbi podchodzi do seksu z większą nieśmiałością, jednak masturbacja, seks analny i inne formy wyrażania seksualności są obecne w jej życiu i rozmowach. To również ona – po telefonie do Ilany i po jej namowach – spróbuje peggingu. Jak zauważa Lotens, Abbi i Ilana „odrzucają seksualność jako tabu i coś, o czym kobiety nie powinny otwarcie mówić. [Dyskurs w *Broad City*] wyklucza etykietę »zachowywania się jak dama« w kwestiach seksualności” (Lotens 2015: 41). Przekonuje również, że „zachowanie Abbi i Ilany, w którym przekraczają normy społeczne i są »nieposłuszne« nigdy nie jest piętnowane przez społeczeństwo” (Lotens 2015: 68). W omawianym tu serialu przekraczanie norm społecznych zachodzi podwójnie – najpierw przez bohaterki, Abbi i Ilanę, a potem przez fakt, że to zachowanie nie jest w żaden sposób ukarane ani potępione w serialowej rzeczywistości. We wręcz utopijnym¹¹ *Broad City* dziewczyny zachęcają się nawzajem do eksperymentowania z seksem i do zmiany partnerów, a ich zachowanie nie niesie ze sobą negatywnych konsekwencji.

W *Broad City* nie tylko seks, lecz także ciało – i różne przejawy cielesności – nie stanowią tabu. Ilana wydaje się nie mieć żadnych kompleksów i robi wszystko,

¹⁰ Serial został już przedłużony na czwarty i piąty sezon.

¹¹ Utopia *Broad City* może być odczytana w różnych aspektach serialu – Alberti też to zauważa, pisząc, że „performatywność płci u Abbi i Ilany zawsze funkcjonuje w pomysłowej, utopijnej formie” (Alberti: b.d.).

by jej przyjaciółka również ich nie miała – a gdy mówi o Abbi, opisuje ją słowami „czekoladowe oczy, pupa anioła”. Dziewczyny są białe, szczupłe i pełnosprawne, więc ich wygląd wpisuje się w typowy wizerunek młodej kobiety w telewizji, jednak na uwagę zasługuje sposób, w jaki traktują swoje ciała – bez wstydu, z zainteresowaniem i troską. W *Broad City* są zarówno sceny, w których Abbi rozjaśnia swoje owłosienie na twarzy, jak i te, w których Ilana do masturbacji ustawia nad sobą ogromne lustro, by móc oglądać własne ciało. Owłosienie, miesiączka, ale też hemoroidy i zatkana toaleta nie stanowią żadnego tabu. Fekalne żarty przypominają te, które często pojawiają się w męskich komediach, zamiast stanowić przejaw przełamania tabu kobiecego ciała, jednak trzeba przyznać, że Glazer i Jacobson nie mają oporów, żeby skierować uwagę na różne przejawy cielesności. Trzeci sezon otwiera półtoraminutowa sekwencja, w której pokazane jest, co dziewczyny robiły przez ostatni rok na przykładzie ich zachowań w łazience. Podzielony na pół ekran pokazuje z jednej strony Abbi, która wymiotuje, ale też całuje swoje bicepsy, a z drugiej Ilanę, która defekuje, stara się wyprostować prostownicą włosy łonowe i wykonuje samobadanie piersi. Natomiast w dwudcinkowym finale trzeciego sezonu powracającym tematem jest miesiączka: Abbi dostaje w samolocie okres (i nikt nie chce pożyczyć jej tamponu), a Ilana przeżywa marihuanę dzięki zakrwawionym spodniom. Jej zakrwawione spodnie to komiczne obnażenie absurdalnego wymiaru tabu miesiączki – Ilana przynosi marihuanę schowaną w waginie (jak twierdzi, to „naturalna kieszeń”), a gdy na lotnisku pies wykrywający narkotyki zaczyna się interesować jej krocem, to po zauważeniu przez ochroniarza krwi na spodniach od razu zostaje odciągnięty. To pomysłowy sposób na zdrwienie z tabu kobiecego ciała. *Broad City* przeciwstawia się kulturze, w której ciało stanowi tabu i jest kontrolowane, zarówno przez społeczeństwo, jak i przez przyjaciółki (co zauważa Winch). W ten sposób serial wpisuje się w ruch pozytywnego myślenia o swoim ciele (*body positivity*) i dyskursy „Kochaj swoje ciało”, które – jak sugerują Rosalind Gill i Ana Sofia Elias – rozwinęły się w ciągu ostatniej dekady jako odpowiedź na „nierealistyczne” i „krzywdzące” ideały kobiecego ciała (Gill i Elias 2014: 180).

Być może kluczową cechą *womance* jest to, że według Winch „przyjaciółki wspierają się w zdobyciu poprawnych i normatywnych kobiecych umiejętności, które mają im zagwarantować sukces w postfeministycznym świecie” (Winch 2013: 91). W tym rozumieniu *Broad City* stanowi wyrazistą antytezę *womance*, szczególnie w relacji Ilana – Abbi. O ile zachowanie Abbi przypomina czasami dążenie do „kobiecego ideału” z dobrze płatną pracą i stałym partnerem, to Ilana skutecznie ją do tego zniechęca, namawiając, żeby zerwała się w ciągu dnia z pracy i zachęcając do seksu z mniej lub bardziej przypadkowymi partnerami. Wiąże się to z omawianym już odrzuceniem dążenia do sukcesu. W świecie

Ilany nie ma dobrej pracy – ponieważ dlatego, że w obecnych czasach trudno o satysfakcjonujące zatrudnienie, ale również dlatego, że postać Ilany nie czuje presji sukcesu, albo woli definiować go inaczej niż społeczeństwo, w którym funkcjonuje. Odwołam się znów do serialu *Dziewczyny* – w dziewiątym odcinku piątego sezonu Hannah spotyka swoją koleżankę Tally, która wydała książkę, pracuje obecnie nad zbiorem esejów i jawi się jako uosobienie sukcesu. Jednak gdy wspólnie zapalą marihuanę, Hannah dowie się, że Tally wcale nie czuje się szczęśliwa. Ilana – która notabene nieustannie pali skręty – od początku zdaje sobie sprawę z tego, że sukces nie musi być tożsamy z poczuciem szczęścia.

W większości odcinków widz może zobaczyć jak Ilana i Abbi palą trawkę, a liczne serialowe gagi dotyczą marihuany. W filmach i serialach o amatorach palenia marihuany, jak film *Boski chillout* (2008) albo serial *Workaholics*, tak zwanymi *potheads* prawie nigdy nie są kobiety. Nawet w słynnym serialu *Trawka* (2005–2012) Nancy Botwin tylko sprzedaje tytułowy narkotyk; w popkulturze wizerunek kobiety regularnie palącej jointy pojawia się bardzo rzadko. Jednocześnie zamiłowanie do marihuany często stanowi jedną z typowych cech męskich relacji w *bromance*. W analizie gatunku Alberti charakteryzuje popularny typ postaci: „wiecznie niedojrzały nierób, (...) pozornie niezdolny do posiadania dorosłych ambicji lub obowiązków, którego główne zainteresowania to trawka i pornografia” (Alberti 2013: 162). Chociaż przyrównanie bohaterki *Broad City* do opisanego wyżej typu postaci jest zbyt dużym uproszczeniem, to pewne podobieństwa istnieją, na czele z zamiłowaniem do palenia marihuany. Zachowanie Abbi i Ilany przypomina ucieczkę od obowiązków i dorosłości, typową dla bohaterów scharakteryzowanych przez Albertiego.

Abbi i Ilana zwracają się do siebie slangowym terminem *dude*, czyli „kolesz”, i śmiało wcielają w swoje zachowanie i wygląd cechy uznawane za tradycyjnie niekobiece. Chociażby na poziomie ubioru: szczególnie w przypadku Ilany, która na ślub idzie w stroju przypominającym garnitur, swobodnie miesza „męskie” elementy ubioru z kobiecym makijażem, a na bokserki zakłada sukienkę. Abbi natomiast w jednej ze scen nosi sztuczny penis, żeby spełnić seksualną fantazję sąsiada, w którym się podkocha. Lotens ma rację, pisząc, że „*Broad City* podważa kulturowe tabu i poddaje w wątpliwość istniejące tożsamości płciowe, poprzez odgrywanie [innych] ról płciowych. W ten sposób *Broad City* odrzuca idee jedynej »prawdziwej« tożsamości płciowej i prezentuje alternatywne sposoby myślenia o płci, jednocześnie poszerzając granice kobiecości” (Lotens 2015: 59). *Broad City* to serial komediowy, jednak nigdy nie ucieka się do sytuacji, w której elementy *cross-dressingu* stają się żartem – bokserki Ilany czy sztuczny penis Abbi same w sobie nigdy nie są źródłem komizmu. To raczej akt niesubordynacji wobec istniejących norm.

O „nieposłuszeństwie” kobiet w komediach już ponad 20 lat temu pisała Kathleen Rowe w swojej książce *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, w której przedstawia postać nieposłusznej kobiety (*unruly woman*). Rowe prezentuje postaci aktorek i twórczyń komediowych takich jak Mae West i Roseanne Barr, które w tworzonych przez siebie filmach i serialach używały humoru w celu wychwycenia absurdu i podważenia norm obowiązujących w patriarchalnym społeczeństwie. Jacobson i Glazer (oraz ich bohaterki) postrzegane są jako nowe pokolenie niepokornych kobiet¹². Odrzucenie przypisanych norm społecznych lub poszukiwanie alternatyw jest jednym z głównych tematów w filmach i serialach o męskich więziach i kobiecych przyjaźniach. Rennett twierdzi, że tego rodzaju teksty portretują „społeczeństwo, które ciągle renegocjuje współczesne role płciowe i wewnętrzne walki pomiędzy nowymi postawami a ich hegemonicznymi poprzednikami” (Rennett 2015: 581). Odrzucenie tradycyjnych norm społecznych można odczytać jako związane ze wspomnianym sprzeciwem Ilany i Abbi wobec świata opartego na pieniądzu, konsumpcji i dążeniu do sukcesu. W jednym z odcinków dziewczyny muszą pojechać do bogatej dzielnicy Nowego Jorku – Upper East Side, którą Ilana nazywa „koszmarną ziemią jałową”. Każda osoba, która tam spotykają, to karykatura „nowojorskiej elity”: zamożne i elegancko ubrane kobiety rozmawiają o dzieciach studiujących na prestiżowych (i kosztownych) uniwersytetach oraz o tym, ile koni trzymają w swoich stadninach. Abbi i Ilana z przerażeniem patrzą na kobiety w obcisłych garsonkach – jednocześnie w wielu tekstach kultury wciąż funkcjonuje wizja, według której tak wygląda sukces. Halberstam sugeruje, że „w niektórych okolicznościach przegrywanie, utrata (...) mogą tak naprawdę oferować bardziej kreatywne, (...) bardziej zaskakujące sposoby na funkcjonowanie w świecie” (Halberstam 2011: 2–3). Czy zachowanie i podejście do życia bohaterek z *Broad City* może być już uznane za porażkę? Prawdopodobnie są jeszcze gdzieś „pomiędzy”, a odrzucenie przez Ilanę popularnej wizji sukcesu uparty widz może tłumaczyć młodzieńczym buntem. Należy pamiętać, że w serialowej rzeczywistości przyjaciółki konsekwentnie przegrywają, nie osiągają upragnionego celu – ale przegrywają z uśmiechem na ustach i świetnie się bawiąc. Queerowość postaci Ilany, udowadniającej, że odrzucenie sukcesu może być źródłem radości, wpisuje się w myśl Halberstam, która sugeruje, że „odnoszenie porażki to coś, co queerowe postacie zawsze robiły wyjątkowo dobrze” (Halberstam 2011: 3). I trzeba przyznać, że Ilana znosi

¹² Wspominają o tym między innymi Alberti, jak również Anne Helen Petersen w artykule „The Unruly Stoner Girl: What Makes Broad City so Radical” (<https://lareviewofbooks.org/article/unruly-stoner-girl-makes-broad-city-radical#unrulystonergirl>).

niepowodzenia – również w uwiedzeniu swojej przyjaciółki – w imponujący sposób. Przyjaciółki z *Broad City* to niezależne i zadowolone młode kobiety, których siła nie wynika z posiadania kariery i stałego związku, ale z odrzucenia takiej definicji sukcesu oraz przeciwstawienia się tradycyjnej wizji kobiecości.

Alberti zadaje pytanie, czy dziewczyny z *Broad City* „to odważne prowokatorki, podważające wąskie standardy kobiecych ról płciowych, czy jedynie kobiece wersje godnych współczucia zjaranych nierobów?” (Alberti: b.d.). W mojej pracy staram się udowodnić, że Abbi i Ilana – serialowe bohaterki – przeciwstawiają się społecznym oczekiwaniom stawianym młodym kobietom, a Abbi i Ilana – twórczynie serialu – świadomie grają z utrwalonymi gatunkami filmowymi i telewizyjnymi.

Bibliografia:

- Alberti John, 2013, „*I Love You, Man*”: *Bromances, the Construction of Masculinity, and the Continuing Evolution of the Romantic Comedy*, „Quarterly Review of Film and Video”, tom 30, zeszyt 2, s. 159–172.
- Alberti John, [b.d.], *Coming of Age with Abbi and Ilana: Gender, Pop Culture, and Performance in „Broad City”*, https://www.academia.edu/17613488/_Coming_of_Age_with_Abbi_and_Ilana_Gender_Pop_Culture_and_Performance_in_Broad_City_ [dostęp: 20.06.2016].
- Gill Rosalind, Elias Ana Sofia, 2014, „*Awaken your incredible*”: *Love your body discourses and postfeminist contradictions*, „International Journal of Media & Cultural Politics”, tom 10, zeszyt 2, s. 179–188.
- Halberstam Jack (Judith), 2011, *The Queer Art of Failure*, Durham.
- Lotens Lisa, 2015, *Broad City: An Analysis of Biopolitics and Female Representation on Television* (niepublikowana praca magisterska), <http://www.scriptsionline.uba.uva.nl/document/605664> [dostęp: 1.07.2016].
- Petersen Anne Helen, 2014, *The Unruly Stoner Girl: What Makes Broad City so Radical*, „Los Angeles Review of Book”, <https://lareviewofbooks.org/article/unruly-stoner-girl-makes-broad-city-radical#unrulystonergirl> [dostęp: 29.12.2016].
- Rennett Michael, 2015, *Bros, BFFs, and the New Romantic Foil: Homosocial Relationships in the Emerging-Adult Film*, „Quarterly Review of Film and Video”, tom 32, zeszyt 6, s. 568–583.
- Rowe Kathleen, 1995, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin.
- Szmidt Olga, 2014, *Co przydarzyło się dziewczynom? Podmiotowość i seksualność w Dziewczynach*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn, s. 248–263.
- Winch Alison, 2013, *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, Basingstoke.

Aldona Kobus

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Podtekst zamiast reprezentacji. *Queerbaiting* jako strategia sprzedaży

Abstrakt:

Queerbaiting uznać można za reakcję na wejście fanowskich interpretacji do mainstreamu: popularność slashu jako strategii interpretacyjnej zaowocowała quasi-slashowym odzewem ze strony popkulturowych twórców – zawieraniem homoseksualnych podtekstów w relacjach pomiędzy bohaterami kultury popularnej przy jednoczesnym odmawianiu reprezentacji queerowych tożsamości. W tym sensie *queerbaiting* stanowi niespełnioną obietnicę reprezentacji, czy też wręcz zaprzeczenie możliwości takiej reprezentacji, trzymając queerowość w swoistej szafie popkulturowej eksploatacji. Artykuł ten przedstawia sposób funkcjonowania *queerbaitingu* jako praktyki medialnej, będącej dziedzictwem opresyjnych praktyk kodowania, a obecnej w najnowszych produkcjach serialowych.

Słowa kluczowe:

Queer, *queerbaiting*, *queer reading*, kodeks Haysa, kodowanie

Queerbaiting to pochodzący z języka angielskiego dwuznaczny termin, funkcjonujący w fanowskim dyskursie medialnym. Służy określeniu, czy też wręcz napiętnowaniu pewnej praktyki medialnej, ściśle związanej ze strategiami marketingowymi popkultury. *Queerbaiting* tłumaczyć można zarówno jako „wabienie”, „przyciąganie” queerowej¹ publiczności, założenie na nią przynęty, jak i jej „drażnienie”, „zmylanie”. Ambiwalencja *queerbaitingu* oddaje stosunek sił producenckich wobec queerowej publiczności, którą postrzega się z jednej strony jako atrakcyjny rynek zbytu, z drugiej zaś jako nieznośny ciężar, niemożliwy

¹ Używam tu pojęcia *queer* w szerokim znaczeniu jako określenie wszelkich praktyk i tożsamości nieheteroseksualnych, a także tych niemieszczących się w binarnym systemie płciowym, m.in. transeksualności, tożsamości *non-binary*, czy agenderowych.

do zaakceptowania przez cisheteroseksistowską² hegemonię³, która w znacznej mierze dyktuje akceptowalne treści medialne⁴. *Queerbaiting* stanowi przede wszystkim problem reprezentacji, czy też raczej jej braku, odmowę pokazywania określonych tożsamości na ekranach, nazwania ich, a przez to uznania ich prawa do istnienia, która odbywa się przy symultanicznym eksploataowaniu queerowości. Zjawisko *queerbaitingu* wyrasta z długiej historii eksploatacji tego, co queerowe na użytek cisheteroseksistowskiej kultury, funkcjonowania Kodeksu Haysa i związanego z nim kodowania queerowych tożsamości. Jednocześnie jednak dyskusje nad *queerbaitingiem* pozostają silnie zakotwiczone

² Przez cisheteroseksizm rozumiem tutaj system przecięcia się cisseksizmu i heteroseksizmu, gdzie nastawienia, postawy i akty dyskryminacji współtworzą opresję tych wszystkich, którzy nie mieszczą się w normatywnych, esencjonalistycznych ujęciach płciowości pod względem tożsamości, zachowań, prezencji i relacji.

³ Zgodnie z założeniami studiów kulturowych używam tutaj pojęcia hegemonii jako praktyki społecznej, polegającej na kształtowaniu stosunków władzy, którego celem jest podporządkowanie sobie jak największej ilości grup społecznych w oparciu o ich akceptację podporządkowania i współpracę w utrzymaniu takiego stanu rzeczy. W tym sensie *queerbaiting* traktować można jako strategię podporządkowującą. Założenia szkoły z Birmingham są szczególnie istotne w kontekście reprezentacji medialnej, biorąc pod uwagę ich stosunek do popkultury jako do obszaru konstytuowania się zarówno hegemonii, jak i wyrażania się kontrideologii grup podporządkowanych.

⁴ Wystarczy wspomnieć, że nawet tak progresywne seriale jak *Orange Is The New Black* czy *Sposób na morderstwo* mają poważny problem z nazywaniem queerowych zachowań, o ile te wykraczają poza spektrum homoseksualności – Annalise Keating (Viola Davis) nie ma problemu z wchodzeniem w relacje romantyczne i seksualne z przedstawicielami obu płci, a jednak ani razu nie nazywa się jej biseksualną. *Orange Is The New Black* uczynił z biseksualności słowo tabu, niemożliwe do wypowiedzenia nawet w dyskusji o biseksualnych zachowaniach bohaterki, w czwartym sezonie zaś pada: „nie zwracam uwagi na płeć” zamiast „panseksualna”. Kuriozalna sytuacja, gdzie próba przedstawienia biseksualności styka się z niemożliwością wypowiedzenia „słowa na b” na ekranie doczekała się nawet serii memów i stała się obiektem niezliczonych internetowych żartów, takich jak „Jaka jest różnica pomiędzy jednorożcami i biseksualistami? Jednorożce występują w kinie i telewizji”. Dodać do tego można, że „jednorożce nazywa się tam jednorożcami, a nie końmi, które nie lubią etykietek”, zob. <http://lobobathory.tumblr.com/post/146937246253/thefingerfuckingfemalefury-dear-monosexuals> [dostęp: 05.07.16]. Jest to o tyle istotne spostrzeżenie, iż *queerbaiting* omawiany być może wyłącznie w kontekście reprezentacji, a w tym momencie wampiry posiadają lepszą reprezentację medialną niż osoby queerowe, jak głosi inny tumbrowy mem.

w istotnych dla przełomu XX i XXI wieku pytaniach o znaczenie, czy też dokładniej o władzę nadawania i dystrybucji znaczeń, o praktyki interpretacyjne i instytucję autora/autorstwa jako gwarancję stałości znaczeń tekstu (Bennet 2005: 7–8) – kwestie te uznać można za tym bardziej frapujące, im bardziej rozwija się kultura partycypacji czy też kultura konwergencji wedle modelu Henry’ego Jenkinsa (Jenkins 2007: 95–96), gdzie współudział czy też współdziałanie odbiorców staje się dominującą praktyką odbioru. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zjawiska *queerbaitingu*, różnych jego przejawów i sposobów konceptualizowania we współczesnych dyskursach medialnych. Warto przy tym mieć na uwadze, że podstawowym pytaniem, jakie przewija się w dyskusjach nad *queerbaitingiem* jest to, czy takie zjawisko rzeczywiście istnieje.

Łatwo jest bowiem deprecjonować oskarżenie niektórych produkcji medialnych o *queerbaiting* tak długo, jak długo zjawisko to pozostaje w znacznej mierze kwestią interpretacji, sytuując się w sferze odczuć odbiorców, a dokładniej – określonej grupy odbiorców, zainteresowanej ze względów osobistych, politycznych lub innych podkreślaniami queerowych podtekstów, wydobywaniem ich na światło dzienne i traktowaniem ich jako uprawomocnionych interpretacji tekstów kultury. W tym sensie hegemoniczna wykładnia interpretacyjna może bez trudu zbywać dostrzeżony w tekście queerowy potencjał jako nadinterpretację, a zainteresowanych queerowym podtekstem oskarżać o narzucanie tekstom medialnym własnych, nie-heteroseksualnych tożsamości, co stanowi wykroczenie wobec kompulsywnej heteroseksualności, która jako jedyna w obowiązującej kulturze ma prawo się narzucać (Rich 2000: 91–127). Podstawowym jednak problemem związanym z dyskusjami o *queerbaitingu* jest zagadnienie intencjonalności tej praktyki, tj. *queerbaiting* funkcjonuje jako oskarżenie wysuwane przez odbiorców wobec producentów, oparte na odgadnięciu/przypisywaniu producentom złośliwej intencji wabienia i drażnienia queerowej publiczności. Oskarżenie o *queerbaiting* oznacza więc, iż wiemy, że celem producentów było wykorzystanie nas poprzez złożenie obietnicy, której nigdy nie mieli zamiaru dotrzymać, obietnicy queerowej reprezentacji⁵. Ce-

⁵ W świetle ostatnich starć pomiędzy queerową publicznością, a producentami uznać można argumenty na rzecz istnienia złośliwej intencji za uzasadnione. Śmierć Lexy (Alycia Debnam-Carey) w finale trzeciego sezonu *The 100* (wyemitowanego 19.05.16), gdzie padła ofiarą zabląkanej kuli, niczym Tara w *Buffy: Postrach wampirów* (odc. 19, sezon 6, wyemitowany 06.05.2002), rozpoczęła medialną burzę i udowodniła, że trop *Bury Your Gays* (*Zabij swoich homosiów*) jest wciąż żywym i aktualnym rozwiązaniem fabularnym we współczesnych tekstach medialnych pomimo moralnego obciążenia

lowo zaprojektowali w tekście queerowy wydzźwięk, który jednak nie miał stać się niczym więcej niż echem obowiązującej cisheteronormatywności.

Queerbaiting definiowany bywa w różny sposób, ale większość definicji posiada znaczące wspólne cechy. *From Queer Reading to Queerbaiting. The Battle Over the Polysemic Text and the Power of Hermeneutics* Emmy Nordin analizuje wypowiedzi o *queerbaitingu* w kontekście sporu o interpretację, odkrywanie ukrytego znaczenia tekstów. Ponieważ nie istnieje jedna obowiązująca definicja, badaczka przytacza funkcjonujące w medialnych dyskursach interpretacje zjawiska *queerbaitingu*: „praktyka polegająca na kuszeniu i przyciąganiu odbiorców obietnicą queerowych treści bez rzeczywistej intencji jej spełnienia” (Nordin 2015: 2); Judith Fathallah w kontekście *Sherlocka* produkcji BBC stwierdza, że *queerbaiting* to „strategia, za pomocą której scenarzyści i producenci próbują przyciągnąć uwagę queerowych odbiorców poprzez sugestie, żarty, gesty i symbole sugerujące queerową relację pomiędzy postaciami, aby

związanego z negatywną stereotypizacją i dyskryminacją osób queerowych przez Kodeks Haysa. Co więcej, oparta na paratekstach promocja trzeciego sezonu *The 100* (publikacja w mediach społecznościowych zdjęć z planu finałowego odcinka i innych materiałów i wypowiedzi wskazujących na szczęśliwe zakończenie romansu Lexy i Clarke) wskazuje na intencjonalne zwodzenie fanów, co do planowego rozwiązania tego wątku. Po emisji odcinka i związanego z tym *backlashu* nastąpiła z kolei ambiwalentna, asekuracyjna reakcja scenarzystów: Jason Rothenberg wystosował oficjalne przeprosiny wobec odbiorców, gdzie zaznaczył, że nie zdawał sobie sprawy z klisz, w jakie popada przy pisaniu scenariusza, a jednocześnie wypowiedzi scenarzystów na panelu *Bury Your Tropes* odbywającym się podczas Austin Television Festival 11 czerwca 2016 roku wskazywały na zachowawcze nastawienie, gdzie wyrażono obawy wobec cenzorskich zapędów odbiorców czy też wręcz broniono *The 100* jako serialu, który dobrze wykonał swoje zadanie w kwestiach reprezentacji medialnej, a nawet grożono wprost, że tego typu *backlash* może doprowadzić do tego, iż postaci queerowe zupełnie znikną z ekranów jako zbyt ryzykowane do pisania. Zob. J. McConaughy, *What Led to Lexa: A Look At The History Of Media Burying Its Gays*, <http://www.themarysue.com/lexa-bury-your-gays/> [dostęp: 29.03.16], C. Cox, „*Bury Your Tropes*” Panel At Austin Television Festival Demonstrates Creator’s Differing Attitudes Toward Fandom, <http://www.themarysue.com/creators-bury-your-tropes-atx/> [dostęp: 16.06.16], N. Abrams, *The 100 Writer: Failure to recognize impact of Lexa’s death was ‘systemic failure’*, <http://www.ew.com/article/2016/06/11/atx-bury-your-gays-trope-lexa-100?xid> [dostęp: 11.06.16], K. Stanhope, *Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners*, <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800> [dostęp: 11.06.16].

potem stanowczo jej zaprzeczać i wyśmiewać się z takiej możliwości” (Nordin 2015: 5, Fathallah 2014: 2); inną jeszcze definicją jest własna propozycja Nordin, gdzie *queerbaiting* to „praktyka celowego dodawania homoerotycznego napięcia pomiędzy postaciami, celem zwabienia szerszej widowni, bez intencji zmiany homoerotycznego napięcia w homoseksualną akcję” (Nordin 2015: 11). Każda z tych definicji odwołuje się do intencji autorskiej, a dokładniej do ukrytej, niejawnej intencji autorskiej (producenckiej), której celem jest sprzedanie danego tekstu kultury pod szyldem czegoś, czym on nie jest (queerową reprezentacją, queerową obecnością w kulturze), czego stanowi parodię czy wręcz karykaturę. W tym sensie *queerbaiting* zawsze będzie eksploatacją queerowości na rzecz cisheteronormatywności, eksploatacją podejmowaną równocześnie z odmawianiem queerowości prawa do reprezentacji, w której miejsce wchodzi sam *queerbaiting*, spychając reprezentację do sfery możliwego do zanegowania podtekstu⁶. Za najbardziej funkcjonalną definicję uznają przytoczoną przez Nordin wypowiedź fanki o pseudonimie LilyRoRoSpark, gdzie stwierdza się, że *queerbaiting* to „takie przedstawianie relacji pomiędzy postaciami tej samej płci, że gdyby byli parą różnopłciową, interpretacja ich związku jako romantycznego byłaby oczywista i narzucająca się” (Nordin 2015: 18).

Wśród innych istotnych cech *queerbaitingu* wymienić należy to, iż dotyczy on postaci pierwszoplanowych, występuje także w produkcjach, gdzie pojawiają się queerowe postaci⁷ (ale tylko wśród drugo- i trzecioplanowych bohaterów, ponieważ postaci queerowe nie mogą być głównymi bohaterami tekstów, których tematem nie jest sama queerowość), i funkcjonuje w równej mierze w oparciu o tekst medialny i otaczające go parateksty (Nordin 2015: 46), co oznacza, że musi być aktywnie przeprowadzany przez różne osoby zaangażowane w produkcję danego tekstu medialnego, nie tylko scenarzystów, ale także

⁶ Warto zauważyć, że niezwykle cienka granica oddziela czasem *queerbaiting* od złej, niewłaściwej reprezentacji. Można wskazać tu przypadek postaci Irene Adler (Lara Pulver) z serialu *Sherlock* produkcji BBC, gdzie deklarowana queerowość postaci nie przekłada się na żadne zachowania, a wręcz wpada w kliszę „złej lesbi, która nie spotkała jeszcze właściwego mężczyzny, żeby zostać hetero”. Podobnie ma to miejsce w popularnej w Polsce serii książek fantasy *Heksalogia o Wiedźmie* autorstwa Anety Jadowskiej, której główna bohaterka, Dora Wilk, deklaruje się jako biseksualna kobieta, co nie pociąga za sobą żadnych działań czy zachowań, prezentując tę postać nie tyle nawet jako heteroseksualną, co jako heteronormatywną, jako wcielenie męskiego fantazmatu na temat ideału hegemonicznej kobiecości.

⁷ Irene Adler w *Sherlocku*, Charlie Bradbury (Felicia Day) w *Nie z tego świata*, Danny Mahealani (Keahu Kahuanui) w *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak*.

aktorów, PR itd., ponieważ *queerbaiting* rodzi się z dwuznaczności ich skumulowanych działań. Jeśli traktować *queerbaiting* jak oskarżenie o nieuczciwość, moralna odpowiedzialność za jego przeprowadzenie spada w równej mierze na producentów, scenarzystów i aktorów danego tekstu medialnego.

Jedną z oznak tego, czy dany tekst *queerbaituje* widownię, jest właśnie sposób, w jaki osoby zaangażowane w jego produkcję wypowiadają się o homoseksualnym podtekście, odmawiając udzielenia jednoznacznej odpowiedzi⁸. Nordin przywołuje szybki test, zaprojektowany przez środowiska fanowskie, mający na celu sprawdzenie, czy dany tekst stosuje *queerbaiting*: „Czy w danym tekście pojawiają się żarty „no homo”? Czy zmiana *queerbaitującej* pary na różnopłciową, automatycznie zmieniałaby ich związek w romans? Czy osoby zaangażowane w produkcję jednoznacznie negują lub potwierdzają queerowe interpretacje? Wyznanie miłosne nigdy nie pojawia się pomiędzy *queerbaitowanymi* postaciami? Czy występuje zastępczy, drugoplanowy queerowy charakter? I czy jest przedstawiony stereotypowo?” (Nordin 2015: 21). Bez trudu można zauważyć, jak wiele popularnych produkcji wpisuje się w ten schemat: *Sherlock*, *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak*, *Nie z tego świata*, *Dr House*, *Przygody Merlina*, *Dawno, dawno temu*, *Partnerki* itd. Jednak *queerbaiting* nie ogranicza się tylko do przestrzeni serialowej, chociaż tam jest najbardziej rozpowszechniony, pojawiając się w coraz to nowszych produkcjach, jak chociażby *Supergirl* z 2015 roku. *Queerbaiting* jako strategia marketingowa pojawia się także w promocji zespołu One Direction (sugerowany związek Harry’ego Styleasa

⁸ Doskonałym przykładem takiej ambiwalencji są wypowiedzi Joe Russo, współreżysera *Kapitana Ameryki: Wojny bohaterów* (2016). Adaptacje komiksów Marvela spowodowały znaczący wzrost popularności w fandomie *pairingu* Steve Rogers/Bucky Barnes. Postaci te miały być głównymi bohaterami w obu filmach braci Russo, tj. *Kapitanie Ameryce: Zimowym Żołnierzu* (2014) i *Kapitanie Ameryce: Wojnie bohaterów*. W czasie wywiadu podczas promocji filmu w kinach spytany o ten właśnie *pairing* w filmie i naturę związku pomiędzy tymi bohaterami, Joe Russo powiedział, że „ludzie mają prawo interpretować ten związek, jak tylko chcą... Robili to już na wiele sposobów i wspaniale jest widzieć, jak spierają się o to, jakie ten związek ma dla nich znaczenie. My, jako twórcy, nigdy go nie zdefiniujemy jednoznacznie, ale ludzie mogą interpretować go, jak chcą”. Sama ta wypowiedź stanowi zasadnicze sedno *queerbaitingu*, jaki ma miejsce przy promocji filmów Marvela, jednak podkreśla go jeszcze bardziej kolejna wypowiedź Russo – „Dla nas to zawsze będzie braterski związek, tak go interpretujemy”. Zob. J. Robinson, „*Captain America*” Director Refuses To Throw Cold Water On Your Romantic Bucky/Steve Fantasies, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/12/captain-america-steve-loves-bucky-civil-war> [dostęp 27.12.15].

i Louisa Tomlinsona), przy promocji takich filmów jak franczyza filmowa *X-Men* (*pairing* Charles Xavier/Magneto, *queerbaitowany* głównie w wywiadach z Jamesem McAvoyem i Michaeliem Fassbenderem) czy *Avengers* (silny *queerbaiting* Steve'a Rogersa i Bucky'ego Barnes, ale też Tony'ego Starka i Bruce'a Bannera), filmy *Victor Frankenstein* z 2015 (James McAvoy i Daniel Radcliffe) oraz *Łowca i Królowa Lodu* z 2016 (*queerbaitowanie* w plakatach postaci granych przez Charlize Theron i Emily Blunt, chociaż to siostry) i inne. *Queerbaitują* komiksy o superbohaterach wydawane przez Marvela (Steve Rogers/Tony Stark, Steve Rogers/Bucky Barnes i Johnny Storm/Peter Parker jako te najczęściej przedstawiane w dwuznacznych sytuacjach *pairingi*) i Detective Comics (tutaj najciekawszym przypadkiem jest związek Poison Ivy i Harley Quinn, ponieważ kwestią dyskusyjną pozostaje, czy to *queerbaiting*, czy zła reprezentacja, eksploatująca lesbijski związek na rzecz męskiej heteroseksualności docelowych odbiorców). *Queerbaiting* uznać też można za stałą strategię promocyjną azjatyckiej muzyki, szczególnie w odniesieniu do boysbandów⁹.

Dlaczego *queerbaiting* wzbudza tak negatywne emocje wśród odbiorców? Oskarżenie o *queerbaiting* potrafi zdyskredytować serial w oczach potencjalnych queerowych widzów w równym stopniu jak jawna homofobia tekstów kultury. Prawdopodobnie dlatego, że *queerbaiting* pozostaje w ścisłym związku z homofobią cisheteroseksistowskiej kultury: nie tylko stanowi eksploatację queerowości na rzecz heteroseksualności, ale też zastępuje reprezentację medialną, czy też wręcz uniemożliwia reprezentację queerowości, podtrzymując iluzję nieobecności queerowości w życiu społecznym, a tym samym wspiera kulturową homofobię. Sposób konstruowania *queerbaitingu* w tekstach

⁹ Specyfika azjatyckich przemysłów muzycznych wymaga osobnego artykułu. Ze względów czysto praktycznych brakuje tu miejsca na chociażby pobieżne omówienie kontekstu kulturowego popularności tamtejszych boysbandów i girlsbandów, nie wspominając nawet o podjęciu tematu *queerbaitingu* w kontekście konstruowania seksualności w Azji. Wymieniam tu azjatycką muzykę, aby zaznaczyć, że funkcjonuje w jej ramach zjawisko analogiczne do *queerbaitingu* w zachodnich produkcjach, nie twierdząc jednak, że działa na dokładnie tych samych zasadach. Przykładem „*queerbaitingu*” na japońskim rynku muzycznym może być chociażby reprezentacyjna dla tego zjawiska sesja zdjęciowa Akanishi Jina i Kamenashi Kazuyi z zespołu KAT-TUN, gdzie pozowali razem w łóżku. Zob. A. Romano, *How To Kill Your Slash Fandom In 5 Steps*, <http://www.dailydot.com/parsec/how-to-kill-your-fandom-sterек-queerbaiting/> [dostęp: 21.07.2014].

medialnych wywodzi się wprost z homofobicznej praktyki kodowania queerowości. Innymi słowy, *queerbaiting* jest z założenia homofobiczną praktyką¹⁰.

Alexander Doty wielokrotnie podejmował w swoich pracach kwestię kodowania queerowości w amerykańskim kinie. W *Making Things Perfectly Queer* skupił się jednak na queerowej przyjemności odbioru, queerowym odczytaniu jako pełnoprawnym, równorzędnym wobec obowiązującej – heteronormatywnej – interpretacji (Doty 1993: 37), widząc w tym strategię „obalenia kulturowych i krytycznych konwencji, które konstruowały queerowość jako kodowanie” (Doty 1993: 13). Znamienne wydaje się tutaj, iż praktycznie wszystkie teksty medialne omawiane przez cytowanego autora, poczynając od kultowego *Kocham Lucy*, współcześnie zostałyby uznane za *queerbaiting*. Dzieje się tak dlatego, że *queerbaiting* jako pojęcie jest nierozdzielnie związany z reprezentacją medialną czy też z samą możliwością jej zaistnienia: jeśli niemożliwa jest reprezentacja, jak miało to miejsce w latach 50., w okresie nadawania *Kocham Lucy*, jeśli wszystkim, co miała do dyspozycji queerowość, aby zaznaczyć swoją obecność w kulturze, było kodowanie, *queerbaiting* nie mógł funkcjonować, ponieważ nie można było składać żadnych obietnic widzowi, która nie miała podstaw do wiary w ewentualną reprezentację. W ten sposób także niektóre produkcje z lat 90. unikają oskarżenia o *queerbaiting*, m.in. *Xena: Wojownicza księżniczka*. Chociaż serial ten był niebywale progresywny¹¹ ze względu na poprowadzenie relacji pomiędzy głównymi bohaterkami w dwuznaczny sposób,

¹⁰ Warto tu pamiętać, że ekonomiczny wymiar *queerbaitingu* jako strategii marketingowej nie przyćmiewa czy unieważnia jego homofobicznego wymiaru – *queerbaiting* to nie przypadek instrumentalnego traktowania homofobii przez „siły rynku”, ale działanie dyktowane konkretnymi intencjami, wyraz zakorzenionej w kulturze medialnej homofobicznej postawy. Złudzenie indyferentyzmu ekonomicznego szybko pryska przy bliższej analizie mechanizmów rynkowych popkultury, jak chociażby słynnego już przypadku rynku gier komputerowych, gdzie badania ujawniają silne zaangażowanie kobiet w to medium, przede wszystkim jako nabywców i potencjalny rynek zbytu, które konsekwentnie ignorowane są przez większość producentów gier ze względu na utrwalone seksistowskie stereotypy na temat odbiorców gier komputerowych. Zob. M. Jayanth, *52% of Gamers Are Women – But Industry Doesn't Know It*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/18/52-percent-people-playing-games-women-industry-doesnt-know> [dostęp: 18.08.14].

¹¹ Wystarczy wspomnieć, iż w *Xenie*... role dwóch najpiękniejszych kobiet w historii świata – Heleny Trojańskiej i Kleopatry – odegrały czarnoskóre aktorki Galyn Görg i Gina Torres, a rolę Miss Artiphys, zwyciężczyni konkursu piękności, odegrała Karen Dior, biseksualna transkobieta, u której zdiagnozowano obecność wirusa HIV. Scena

nie uniknąłby współcześnie zaszufadkowania jako *queerbaitujący*¹², ponieważ obecnie możliwe jest sportretowanie lesbijskiego związku na ekranie¹³. W tym sensie *queerbaiting* jest nie tylko piekłem zmarnowanych możliwości reprezentacji, ale także dowodem na to, iż założenie, że żyjemy w post-Haysowych czasach, w post-cenzorskiej kulturze, gdzie wszystko jest dozwolone, jest złudzeniem. *Queerbaiting* jako kodowanie w dalszym ciągu funkcjonuje i pełni dokładnie tę samą rolę w kulturze, „reprezentacyjnej i interpretacyjnej szafy dla kultury masowej” (Doty 1993: 12). Doty definiuje kodowanie jako „zdolność do sugerowania pewnych rzeczy [queerowości] bez mówienia ich wprost”, „dominującą praktykę znaczeniową homofobii” (Doty 1993: 12). *Queerbaiting* stanowi więc kolejne oblicze kodowania¹⁴, utrzymywania wszystkiego poza tekstem głównym w podtekście, w nieustannej możliwości zaprzeczenia.

pocałunku Miss Artiphys z Xeną (Lucy Lawless) stanowiła element walki ze stygmatyzacją osób chorych na AIDS.

¹² Dlatego też Javier Grillo-Marxuach zapowiedział, że w nadchodzącym reboocie *Xeny...* homoerotyczny podtekst serii zmieni się we w pełni wyartykułowany tekst. Biorąc jednak pod uwagę, że jest on scenarzystą *The 100*, fani wojowniczej księżniczki zaczęli już robić zakłady, która z nich – Xena czy Gabriela – zginie od zabłąkanej kuli. Zob. Ch. Bramesco, „*Xena*” *Reboot Series to Turn Implied Homoerotic Undertones into Glorious Homoerotic Overtones*, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/xena-gabrielle-lovers> [dostęp: 13.03.16].

¹³ W kontekście amerykańskiego systemu telewizyjnego należy jeszcze mieć na uwadze profile poszczególnych stacji telewizyjnych. Przykładowo CW, które nadaje *Nie z tego świata* (i od 2017 także *Supergirl*), skierowane jest docelowo do chrześcijańskiej, konserwatywnej młodzieży, z kolei *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak* to produkcja MTV. Tym bardziej zadziwiające jest, że *queerbaiting* znajduje się w tekstach producentów z tak różnym nastawieniem względem własnych odbiorców. Możliwość portretowania queerowych związków funkcjonuje raczej na obrzeżach kultury medialnej (HBO, Netflix), a nie w jej głównym nurcie.

¹⁴ O żywotności kodowania i rozwiązań fabularnych dyktowanych Kodeksem Haysa świadczy przypadek serialu *Agentka Carter*. Trudno oskarżać go o *queerbaiting*, ponieważ w momencie, gdy fandom podchwycił queerowy potencjał związku Peggy Carter i Angie Martinelli (któremu zresztą przyklasnęły odgrywające te postaci Hayley Atwell i Lyndsy Fonseca), postaci te zostały odseparowane w drugim sezonie, a jednym z ważniejszych wątków serialu stało się znalezienie właściwego mężczyzny dla Peggy. Homofobiczna panika idzie tu w parze z homofobicznym queerowym kodowaniem, ofiarą którego padła Dottie Underwood – serial wyraźnie sugeruje, że jej obsesyjne zainteresowanie Peggy ma erotyczny charakter, co tradycyjnie sytuuje seksualną

Pod wieloma względami *queerbaiting* pozostaje zagadnieniem związanym ze sporem o prawo do nadawania znaczeń, z którego wynika możliwość odrzucenia queerowej wykładni. Jak pisze Nordin, „*queerbaiting* nie polega na tym, że odbiorcy twierdzą, że ich znaczenia są bardziej uzasadnione. *Queerbaiting* to odbiorcy twierdzący, że znają znaczenia preferowane przez producentów, i oskarżający ich o nieszczerłość. Nawet jeśli to nie producenci kreują znaczenia, mają prawo decydować, które z nich są uzasadnione i prawomocne. Oskarża się ich o kłamstwo i dyskredytację określonych znaczeń” (Nordin 2015: 43). Odwołanie się do intencji autorskiej jest szczególnie problematyczne w przypadku tekstów medialnych, gdzie funkcjonuje w rzeczywistości autorstwo zbiorowe i to, jak dana postać jest pisana przez scenarzystów i odgrywana przez aktora, nie zawsze musi wynikać z przyjęcia tej samej wykładni jej działań. Towarzysząca temu ambiwalencja, której wyraz mogą stanowić wywiady i inne parateksty, wspomaga, paradoksalnie, funkcjonowanie *queerbaitingu*. Nie można mieć przy tym wątpliwości, że całość paratekstów otaczających dany tekst medialny jest kontrolowana w ramach PR, w tym także wypowiedzi scenarzystów i aktorów w na poły oficjalnych sytuacjach jak konwenty. Dała temu wyraz Jane Espenson, scenarzystka *Dawno, dawno temu*, kiedy w 2012 roku na panelowe pytanie o to, czy w serialu pojawi się queerowy wątek, odpowiedziała „Kazano mi powiedzieć wam, że macie dalej oglądać” (Granshaw 2014), co ujawniło intencjonalny charakter strategii marketingowej tej serii, oparty na *queerbaitingu*. Postrzeganie intencji autorskiej jako źródła *queerbaitingu* ma sens o tyle, o ile pozwala wskazać moralnie odpowiedzialnych za zwodzenie odbiorców, odnosi się jedynie do *queerbaitingu* jako strategii rynkowej, jako sposobu promocji. Z kolei mówienie o *queerbaitingu* jako zjawisku kulturowym, jako o symptomie kulturowo zakorzenionej homofobii, powraca bezpośrednio do kwestii interpretacji, zagadnienia hierarchii kulturowej i tego, kto ma władzę nie tyle nawet nadawania, co upowszechniania znaczeń. W tym kontekście funkcjonalne stają się rozwiązania proponowane

ambiwalencję po stronie czarnych charakterów, a także żeruje na stereotypie homoseksualisty jako seksualnego predatora. Pod tym (ale nie tylko tym) względem forma serialu odpowiada epoce, w której toczy się jego akcja. Zob. Megan W., *PeggySous Get Married: Marvel's Agent Carter and a Cautionary Tale About Loving Television and Forgetting History*, <https://medium.com/@lucrezia/peggysous-got-married-marvels-agent-carter-and-a-cautionary-tale-about-loving-television-and-b343bf05aac9#.urlc8bp4> [dostęp: 16.05.16].

przez Doty'ego w odniesieniu do queerowego odczytania popkultury¹⁵. Strategia interpretacyjna Doty'ego wyjaśnia również, czemu *queerbaiting* budzi tak intensywne emocje – akt odbioru queerowego jest bowiem głęboko osobistym doświadczeniem, ponieważ „queerowa recepcja nie mieści się poza personalnymi i kulturowymi historiami, lecz stanowi część sposobu wyrażania tych historii” (Doty 1993: 36). Taki odbiór jest więc częścią narracji tożsamościowej – queeruję, bo jestem *queer*. „Queerowe odczytania nie są alternatywne, nie stanowią myślenia życzeniowego albo nadinterpretacji, nie są rzutowaniem czegoś na tekst. Powstają z rozpoznania i artykulacji kompleksowego szeregu queerowości, który obecny był w kulturze masowej i jej odbiorcach od samego początku” (Doty 1993: 37). Interpretacja jest więc wypadkową pomiędzy tym, co znajduje się w tekście (podtekście), a personalnymi doświadczeniami, które pozwalają queerowość w tekście dostrzec. Queerowość danego tekstu zostaje rozpoznana w jego interakcji z odbiorcą, w związku pomiędzy twórcami/producentami, kontekstem kulturowym, w jakim funkcjonuje i odbiorcami. Kiedy Doty stwierdza, że queerowość nie ma esencjalnego charakteru i nie czeka na odkrycie w danym tekście, ale jest kwestią produkcji i odbioru, przenosi ciężar pytania o interpretację z tekstu na jego funkcjonowanie, tj. o queerowy potencjał należy pytać twórców (którzy w przypadku *queerbaitingu* ani nie potwierdzają, ani nie zaprzeczają) i odbiorców, a nie teksty.

Interpretacja na poziomie struktur, które ją kształtują i sposobów jej rozpowszechniania, wiąże się z funkcjonowaniem władzy. *Queerbaiting* odsłania mechanizmy interpretacyjnej władzy homofobii w kulturze popularnej. „Ekranowa niewidzialność jest tożsama z bezradnością queerowej widowni” (Nordin 2015: 27). Queerowe odczytanie w modelu Doty'ego może stanowić źródło przyjemności, ale nie upodmiotowienia (Nordin 2015: 46), którego dostarczyć może tylko reprezentacja, świadectwo kulturowej obecności.

Koncepcja *queerbaitingu*, mająca na celu walkę z instytucjonalną opresją telewizji i kina, opiera się jednak także na charakterystycznym dla współczesnej kultury i niebezpiecznym założeniu, iż konkretne akty seksualne oznaczają określone tożsamości. Widoczność określonych aktów seksualnych

¹⁵ W *Making Things Perfectly Queer* Doty używa pojęcia „kultury masowej”, jednak biorąc pod uwagę, iż odnosi się on konsekwentnie do kwestii odbioru tekstów kultury, uważam za uzasadnione używanie pojęcia „popkultury”, kiedy referuję jego pracę. Nie dlatego, że traktuję te terminy synonimicznie, ale dlatego, że postrzegając kulturę popularną zgodnie z paradygmatem Johna Fiskego, uważam ją za domenę aktów odbioru (w przeciwieństwie do kultury masowej, która sytuuje się po stronie aktów produkcji), co o wiele lepiej oddaje strategię interpretacyjną Doty'ego.

stanowi tutaj obusieczny miecz. Widzowie odrzucający queerową interpretację stwierdzają zazwyczaj, że jeśli dane postaci są w heterozwiązkach, co zostaje pokazane w tekście medialnym poprzez konkretne działania, w tym akty seksualne, nie mogą być queerowe, tak jakby różnopłciowość relacji była domeną wyłącznie heteroseksualności. W oczywisty sposób takie założenie ignoruje doświadczenia osób biseksualnych, panseksualnych, demiseksualnych, a także osób homoseksualnych, które z różnych powodów wchodziły w różnopłciowe relacje. W ten sam sposób zwolennicy queerowej interpretacji domagają się zmiany podtekstu, na którym się ona opiera, w tekst, tj. przełożenia queerowego napięcia pomiędzy postaciami na konkretne akty seksualne. Ujawnia to, paradoksalnie, esencjonalistyczne podejście koncepcji *queerbaitingu*. Paradoks wynika tutaj z posługiwania się terminem „queer”, który teoretyzowany jest na wiele sposobów, dla których punktem wspólnym jest jednak antyesencjonalistyczny charakter queerowości. *Queerbaiting* stanowi jednak oskarżenie o tyle, o ile domaga się zmiany podtekstów w reprezentacje określonych tożsamości. Tym bowiem, co *queerbaiting* wytwarza na ekranach, jest zjawisko, które można by nazwać „seksualnością Schrödingera” – dana postać jest i nie jest hetero/queer w tym samym czasie, w zależności od spojrzenia interpretującego podmiotu. Ambiwalencja w wypowiedziach osób zaangażowanych w produkcję tekstu medialnego sprawia, że seksualność danej postaci staje się niemożliwa do sprecyzowania, ponieważ w momencie, gdy potwierdzą lub zaprzeczą queerowej interpretacji, *queerbaiting*, jako żerujący na tej niepewności i momencie oczekiwania, skończy się. Z jednej strony, „seksualność Schrödingera” uznać by można za spełnienie antyesencjonalistycznego nastawienia; byłoby to jednak naiwne podejście, ignorujące cały kontekst kulturowy, przede wszystkim eksploatację queerowości, której taki rodzaj ambiwalentnej seksualności służy, i znikomą reprezentację queerowości w ogóle.

W ten sam sposób zastępowanie na ekranach wyrazu „biseksualność” takimi zwrotami, jak „nie lubię etykietek”, będzie miało sens dopiero wtedy, gdy spektrum dostępnych w ramach treści medialnych etykietek wyjdzie poza binarny podział na homo- i heteroseksualność. Jedną z podstaw antyesencjonalistycznego podejścia powinno być reprezentowanie możliwie pełnego spektrum tożsamości seksualnych¹⁶. Domaganie się zaś zajęcia jednoznacznego

¹⁶ Postulat reprezentacji pełnego spektrum tożsamości seksualnych nie jest argumentem z demografii, lecz z etyki, stąd nie można opierać go na przełożeniu szacowanej wielkości danej grupy społecznej (osób bi-, homo- czy aseksualnych itd.) na procent medialnej reprezentacji, jaka się danej grupie należy. Znamiennie jest, iż „argument z demografii” podnoszony przy tego rodzaju dyskusjach nie pojawia się przy okazji

stanowiska wobec queerowego podtekstu stanowi pierwszy krok do walki z *queerbaitingiem*, ponieważ zazwyczaj prowadzi do odrzucenia przez producentów queerowej interpretacji i ujawnienia homofobicznych, opresyjnych praktyk kształtujących współczesną kulturę medialną.

Jak przebiega *queerbaiting*? Należy zacząć od przedstawienia w tekście medialnym jedнопłciowej pary, której dynamika relacji rysuje się w taki sposób, że gdyby był to związek różнопłciowy, byłby to romans¹⁷. Jest to o tyle łatwe, iż ekstremalne przeżycia i wspólne traumatycznie doświadczona pozwalają zbudować silną więź opartą na wzajemnym wsparciu i zaufaniu, a wręcz poczuciu intymności, które uzyskuje się, gdy bohaterowie tekstów medialnych gotowi są bez wahania narażać życie dla siebie nawzajem. Jest to klasyczny sposób budowania dynamiki relacji w takich seriach jak *Nie z tego świata*, *Przygody Merlina*, *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak* czy *Sherlock*. Inne podejście

postulowania większego udziału kobiet w mediach, gdyż zgodnie z tą logiką powinny stanowić połowę bohaterów wszystkich treści medialnych. Stosowanie tego rodzaju argumentacji wskazuje jedynie funkcjonowanie homofobicznego założenia o partykularyzmie postaci queerowych i uniwersalizmie postaci cisheteroseksualnych, w tym sensie, iż postaci queerowe skierowane będą wyłącznie do niewielkiej grupy społecznej. Nie dostrzega się tutaj natomiast etycznego potencjału identyfikacji cisheteroseksualnego odbiorcy z queerową postacią. Pragnę tutaj podziękować Nelly Strehlau za owocną dyskusję na temat dyskursu reprezentacji medialnej i podsuniecie trafnych spostrzeżeń o etycznym zakorzenieniu postulatu reprezentacji.

¹⁷ Najbardziej klasycznym przykładem działania tej logiki są komiksy Marvela, Fabuła komiksowej serii *Wojna Domowa* (2006) przedstawiała konflikt pomiędzy Kapitanem Ameryką i Iron Manem jako dewastujące świat wydarzenie, więc jeden z superbohaterów wyruszył w podróż pomiędzy alternatywnymi światami (teoria, którą Marvel zaadaptował na potrzeby swojej franczyzy), aby odkryć, jak wojna ta zakończyła się w innych światach. Jedynym bezkonfliktowym rozwiązaniem tego problemu okazał się ślub Kapitana i... Iron Lady – w alternatywnym świecie Tony Stark urodził się kobietą, Natashą Stark, dzięki czemu romantyczny związek pomiędzy nią a Steve'em Rogersem pozwolił uniknąć wojny. *Pairing* Steve Rogers/Tony Stark stanowił główną oś *queerbaitingu* w komiksach Marvela, dopóki adaptacje kinowe nie skupiły uwagi odbiorców na *pairingu* Steve Rogers/Bucky Barnes. W *Planet Hulk* z 2015 wiernie przeniesiono na karty komiksu filmowy wizerunek Zimowego Żołnierza, a sam komiks to doskonały przykład omawianego w niniejszym tekście zjawiska: pierwsza wersja rysunków Marca Leminga zawierała kadr z Buckym i Steve'em trzymającymi się za ręce, w wersji finalnej zostało to jednak zmienione. Zob. http://lgbtfiction.com/index.php?title=Steve_Rogers/Bucky_Barnes [dostęp: 06.07.16].

z kolei reprezentuje *Dawno, dawno temu*, gdzie *queerbaitowanymi* bohaterami są Emma Swan i antagonistka pierwszych sezonów, Regina Mills, Zła Królowa. Ponieważ postaci te działają przeciwko sobie, a nie ze sobą, łączące je więzi mają inną naturę: Emma jest biologiczną matką adoptowanego syna Reginy, co oznacza, że wbrew własnej woli tworzą rodzinę. W ich relacje wkrada się swoista wymuszona (z początku) intymność, która wreszcie przeradza się w głębokie porozumienie. Ponieważ kluczowym dla ich porozumienia jest wspólna opieka nad dzieckiem, wpisują się one w schemat skłóconych rodziców. Jeszcze inaczej wygląda *queerbaiting* w *Supergirl*. Serial bardzo świadomie operuje swoimi treściami pod tym względem: już w pilotowym odcinku główna bohaterka oświadcza, że nie jest homoseksualna (kiedy jej zdradzenie swojej sekretnej, superbohaterskiej tożsamości zostaje pomyłkowo wzięte za wyjście z szafy, co można uznać za rozbudowaną formę żartu „no homo!”), ale symultanicznie, od samego początku buduje relację jednopłciową analogiczną wobec relacji Lois Lane i Supermana. Cat Grant i Supergirl są często przedstawiane w scenach, które są niemal dosłownymi cytatami z innych adaptacji przygód „człowieka ze stali”, gdzie Supergirl przyjmuje rolę Supermana, a Cat – Lois. W tym przypadku *queerbaiting* buduje się zarówno poprzez silną relację pomiędzy postaciami, jak i przez intertekstualność, tj. odniesienia do innych tekstów, czy też do archetypu związku Lois i Supermana. Bardzo klasycznym odniesieniem jest chociażby to, że Cat podejrzewa, że Kara jest Supergirl, a ta pozwala, aby udawał ją zmiennokształtny kosmita w celu zmylenia Cat – to motyw zaczerpnięty wprost z komiksowego związku Lois i Supermana. Z kolei Supergirl ratująca Cat ze spadającej windy to cytat z klasycznego filmu z Christopherem Reeve'em¹⁸.

Po ustabilizowaniu queerowego podtekstu należy, za pomocą paratekstów, kokietować tę część widowni, która preferuje queerową interpretację. W tym momencie najistotniejsze są wywiady i materiały promocyjne. Najbardziej oczywisty przykład zachowań *queerbaitowych* z tego etapu to wypowiedź Jeffa Davisa, scenarzysty i producenta *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak*, który w wywiadzie poświęconym *pairingowi* „Sterek” (Stiles/Derek)¹⁹ skwitował chemię pomiędzy tymi postaciami: „Tak się zaczyna większość komedii romantycznych” (Bricker 2012). W tym samym okresie, w ramach promocji serialu i jego nominacji do Teen Choice Award, aktorzy wcielający się w role Stilesa

¹⁸ Inne cytaty i analogie wychwycone przez fanów znaleźć można tutaj: http://wistful-watcher.tumblr.com/tagged/csp* [dostęp: 06.07.16].

¹⁹ Chodziło o usunięcie „Stereka” z głosowania Entertainment Weekly na najgorętszą parę lata 2012, ponieważ nie tworzyli związku.

i Dereka, Dylan O'Brien i Tyler Hoechlin, nagrali minutowy film, w którym razem drzemali na łodzi; pojawiły się w nim także dwuznaczne żarty i gesty, świadczące o ich rzekomej intymności²⁰. Pod wieloma względami jest to etap miesiąca miodowego, gdy producenci tekstów medialnych pozornie współpracują ze swoimi widzami, aby stworzyć afektywną więź pomiędzy nimi i tytułem, który promują. Ponieważ większość *queerbaitingu* zachodzi w obrębie paratekstów, można mieć pewność, że dotrą do niego przede wszystkim zaangażowani odbiorcy (tj. fandom) oraz ci najbardziej zainteresowani queerową interpretacją²¹. W ten sposób taki podtekst może zostać z łatwością zignorowany lub niedostrzeżony przez przyjmujących hegemoniczną, cisheteroseksistowską wykładnię. W tym sensie można się zastanawiać, czy *queerbaiting*, jako strategia marketingowa skierowana do określonej grupy widzów, stanowi efekt przyswojenia wniosków z badań nad fandomem, tj. dostarczania quasi-slashowego tekstu, stanowiącego dobrą bazę do slashowego fanfiction.

Z punktu widzenia producentów tekstu medialnego, nie można jednak pozwolić, aby queerowa interpretacja stała się zbyt dominująca, zbyt widoczna. Dlatego kolejnym krokiem jest dystansowanie się wobec niej i zaprzeczanie jej racjonalności, przede wszystkim poprzez pozycjonowanie jej zwolenników jako mających urojenia i nadinterpretujących. W 2013 roku w trzecim sezonie *Teen Wolf: Nastoletni wilkołak* pojawia się nowa postać, Cora Hale (Adelaide Kane), młodsza siostra Dereka, która miała stanowić zastępczy obiekt uczuć Stilesa, będąc zasadniczo żeńską wersją Dereka. To rozwiązanie nie spodobało się fanom, co Davis skwitował: „Jeśli waszym zdaniem serial nie jest teraz wart oglądania, przestańcie go oglądać... Jest pełno fanów, którzy mają własne pomysły co do tego, gdzie powinna zmierzać akcja, ale to nie fani piszą scenariusze” (Romano 2014).

Zasadniczo proces kokietowania queerowej interpretacji, po którym następuje jej negacja, może ciągnąć się w nieskończoność, aż do zmęczenia fandomu. Zapytać należy więc nie tylko, w jaki sposób *queerbaiting* działa, ale także czemu działa? Wskazałam już, że stanowi on szeroko rozpowszechniony

²⁰ W filmie pada stwierdzenie „jesteśmy na łodzi! Żart zamierzony”, co odnosi się do dwuznaczności terminu „ship”, który w fandomowym żargonie oznacza nie tyle statek, co właśnie parę (jako skrót od „relationship”). Zob. DivaliciousChristina, *O'Brien and Tyler Hoechlin Get Freaky On Boat*, <https://www.youtube.com/watch?v=nyV5QziO-vYw> [dostęp: 06.07.12].

²¹ Nie tylko ze względu na własną queerowość, ale także z powodu fetyszyzacji męskiej homoseksualności w fandomie, jaka zachodzi w związku z popularnością slashu jako gatunku fanfiction.

fenomen, obecny w różnych tekstach kultury medialnej, przede wszystkim w sferze paratekstów. Jego popularność jest jednym z powodów, dla których zjawisko to wzbudza tak silne negatywne uczucia. Jeśli jednak tak dobrze znamy ten mechanizm, wiemy, jak przebiega, dlaczego wciąż od nowa dajemy się na to nabrać?

„Jesteśmy tak wygłodzone, że pójdziemy zobaczyć cokolwiek, bo coś jest zawsze lepsze od niczego”. „To kompromis. To stopniowanie własnej alienacji” (Doty 1993: 29). Doty przytacza te wypowiedzi lesbijek, gdy bada, w jaki sposób osoby queerowe odbierają kodowanie w hollywoodzkim kinie. Te wyjaśnienia pozostają wciąż aktualne. Nie mając do dyspozycji wiele więcej, dajemy się wabić na *queerbaiting*, bez względu na to, jak upokarzającym doświadczeniem się to ostatecznie okazuje. Dopóki nie będzie zadowalającej queerowej reprezentacji²², dopóty omawiana strategia będzie funkcjonowała jako systemowa odmowa reprezentacji w czasach, gdy potencjalnie powinna być ona możliwa. *Queerbaiting* demaskuje rzekomą postępowość współczesnej telewizji, ujawnia jej homofobiczne zaplecze i zapożyczenie od opresyjnych praktyk, klisz i tropów fabularnych, pozostając tym samym niespełnianą obietnicą reprezentacji, sprawdzonym i funkcjonalnym sposobem eksploatacji queerowości poprzez zamknięcie jej w szafie kultury popularnej, w nieustannej możliwości zaprzeczenia.

Bibliografia:

- Abrams Natalie, 2016, *The 100 Writer: Failure to recognize impact of Lexa's death was 'systemic failure'*, „Entertainment Weekly”, <http://www.ew.com/article/2016/06/11/atx-bury-your-gays-trope-lexa-100?xid> [dostęp: 11.06.16].
- Bennet Andrew, 2005, *The Author*, London.
- Bramesco Charles, 2016, „Xena” Reboot Series to Turn Implied Homoerotic Undertones into Glorious Homoerotic Overtones, „Vanityfair”, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/xena-gabrielle-lovers> [dostęp: 13.03.16].
- Bricker Tierney, 2012, *Teen Wolf Boss Talks Stiles and Derek's Popularity, Shipping and More*, „eNews”, <http://www.eonline.com/news/338932/teen-wolf-boss-talks-stiles-and-derek-s-popularity-shipping-and-more> [dostęp: 07.07.16].

²² Tj. reprezentacji na tyle wewnętrznie zróżnicowanej i powszechnej, że jedna postać nie będzie niosła na sobie ciężaru odpowiedzialności odwzorowywania wszystkich osób queerowych, tak jak jedna heteroseksualna postać nie ma obowiązku reprezentowania wszystkich heteroseksualistów bez względu na płeć, wiek, pochodzenie itp.

- Cox Carolyn, 2016, „*Bury Your Tropes*” Panel At Austin Television Festival Demonstrates Creator’s Differing Attitudes Toward Fandom, „The Mary Sue”, <http://www.themarysue.com/creators-bury-your-tropes-atx> [dostęp: 16.06.16].
- DivaliciousChristina, 2012, *O’Brien and Tyler Hoechlin Get Freaky On Boat*, „YouTube”, <https://www.youtube.com/watch?v=nyV5QziOvYw> [dostęp: 06.07.12].
- Doty Alexander, 1993, *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, Minneapolis.
- Granshaw Lisa, 2014, *After „Buffy” and „Battlestar”*, Jane Espenson continues a charmed career, „The Daily Dot”, <http://www.dailydot.com/parsec/jane-epsenson-interview/> [dostęp: 07.07.16].
- Megan W., 2016, *PeggySous Get Married: Marvel’s Agent Carter and a Cautionary Tale About Loving Television and Forgetting History*, „Medium.com”, <https://medium.com/@lucrezia/peggy-sous-got-married-marvels-agent-carter-and-a-cautionary-tale-about-loving-television-and-b343bf05aac9#.urclc8bp4> [dostęp: 16.05.16].
- McConnaughy James, 2016, *What Led to Lexa: A Look At The History Of Media Burying Its Gays*, „The Mary Sue”, <http://www.themarysue.com/lexa-bury-your-gays/> [dostęp: 29.03.16].
- Nordin Emma, 2015, *From Queer Reading to Queerbaiting. The Battle Over the Polysemic Text and the Power of Hermeneutics*, Stockholm.
- Rich Adrienne, 2000, *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, „Furia Pierwsza”, 2000/4–5, s. 91–127.
- Robinson Joanna, 2015, *Captain America Director Refuses To Throw Cold Water On Your Romantic Bucky/Steve Fantasies*, „Vanity Fair”, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/12/captain-america-teve-loves-bucky-civil-war> [dostęp: 27.12.15].
- Romano Aja, 2014, *How To Kill Your Slash Fandom In 5 Steps*, „Daily Dot”, <http://www.dailydot.com/parsec/how-to-kill-your-fandom-sterek-queerbaiting/> [dostęp: 21.07.2014].
- Stanhope Kate, 2016, *Bury Your Gays: TV Writers Tackle Trope, the Lexa Pledge and Offer Advice to Showrunners*, „The Hollywood Reporter”, <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-atx-festival-901800> [dostęp: 11.06.16].

Sylwia Jaskulska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rytuał przejścia w telewizyjnych serialach komediowych

Abstrakt:

W tekście traktuję media jako przestrzeń, w której współcześni ludzie przeżywają doświadczenia rytualne. Przyjmuję też, że rytuały są rezerwuarem wartości dominujących w danej społeczności i sposobem ich utrwalania. Edukacyjno-ideologiczna funkcja przekazu telewizyjnego uwidacznia się w treści seriali komediowych, które analizuję przez pryzmat kategorii „rytuał przejścia” – są one zapisem rytuałów przejścia z adolescencji do dorosłości, a zarazem obrazem oczekiwań społecznych dotyczących ludzi znajdujących się w momentach przejściowych.

Słowa kluczowe:

rytuał przejścia, „stająca się dorosłość”, telewizyjny serial komediowy

Wprowadzenie

Celem tekstu jest odczytanie trzech seriali komediowych: *Przyjaciele*¹, *Teoria wielkiego podrywu*² i *Jak poznałem waszą matkę*³ przez pryzmat antropologicznej kategorii „rytuału przejścia”. Rozważania buduję wokół tez dotyczących hegemonii kulturowej i współczesnych rytuałów oraz doświadczeń zapośredniczonych przez media. Przyjmuję, że rytuały są rezerwuarem wartości dominujących w danej społeczności i sposobem ich przekazywania. Media to jedna z przestrzeni, w których współcześni ludzie przeżywają doświadczenia rytualne. Omawiane seriale komediowe są zapisem rytuału przejścia z adolescencji do dorosłości (w tle rozważań będą więc psychologiczne teorie

¹ *Przyjaciele (Friends)*. Produkcja: Marta Kauffman, David Crane, Kevin S. Bright. Premiera: NBC 1994. Lata emisji: 1994–2004.

² *Teoria wielkiego podrywu (The Big Bang Theory)*. Produkcja: Chuck Lorre, Bill Prady. Premiera: CBS 2007. Lata emisji: 2007 – trwa nadal.

³ *Jak poznałem waszą matkę (How I Met Your Mother)*. Produkcja: Carter Bays, Pamela Fryman, Rob Greenberg, Craig Thomas. Premiera: CBS 2005. Lata emisji: 2005–2014.

kształtowania się tożsamości w tym okresie), a zarazem obrazem oczekiwania społecznych dotyczących ludzi znajdujących się w momentach przejściowych.

Współczesne rytuały przejścia

Twórca definicji rytuałów przejścia, Arnold van Gennep twierdził, że są to obrzędy towarzyszące wszystkim zmianom w życiu człowieka (van Gennep 2006: 13). W społecznościach plemiennych, o których pisał folklorysta, ze zmianą statusu jednostki w społeczności zawsze były powiązane rytuały. Przykładem mogą być obrzędy okołoporodowe: miejsca odosobnienia, w których przyszła matka czekała na poród otoczona przez kobiety, poiona specjalnymi miksturami, z rytualnym śpiewem w tle. Chłopcy przechodzili rytuały wchodzenia w dorosłość, poddawani przez starszyznę wioski różnym próbom stawali się mężczyznami. Van Gennep (2006: 45) wyróżnił trzy fazy rytuału. Fazę wyłączenia (*preliminarną*), przejściową (*liminalną*) i włączenia (*postliminalną*). I tak, kobieta zachodząca w ciążę była odłączana od starego porządku i statusu, czasem fizycznie wręcz odseparowywana, by trwać w fazie przejściowej, dla której charakterystyczny jest brak statusu (już nie „tam”, jeszcze nie „tu”), zawieszenie praw i obowiązków (Turner 2004: 241).

Adepci w fazie przejściowej doświadczali często pogardy ze strony wspólnoty, co miało jeszcze uwypuklić fakt separacji. Widać to wyraźnie w przypadku wspomnianych już rytuałów inicjacyjnych. Młody człowiek poddawany był próbom, niejednokrotnie bolesnym i okrutnym, znieważany przez wspólnotę. Chłopiec staje się mężczyzną, rodząca kobieta staje się matką, rytuał się kończy. Pozytywnie rozwiązany rytuał przejścia służył spójności wspólnoty, przekazowi norm i wartości (Hann 2008: 178) i dawał poczucie bezpieczeństwa osobie, której status się zmienia (nawet jeśli inicjacyjne próby były okrutne, były czymś znanym i pewnym).

Typowym przykładem współczesnego obrzędu przejścia jest ślub. Widać tu wyraźnie wszystkie rytualne fazy. Zaręczyny zaczynają okres przygotowań. Młodzi ludzie jeszcze nie są małżeństwem, ale nie są już tym, kim byli przed zaręczynami. Każdy, kto przygotowywał się do ślubu wie, że bywa to rzeczywiście faza zawieszenia i chaosu. A nawet jeśli przygotowania przebiegają spokojnie, sami fundujemy sobie zamęt fazy przejściowej – wieczory panieńskie i kawalerskie, często rodem z filmu *Kac Vegas*, są tego przykładem. Na Śląsku i w Wielkopolsce jest zwyczaj, że dzień przed ślubem odbywa się tzw. *polterabend*⁴. Sąsiedzi i znajomi pary młodej przychodzą pod dom, biją szkło i zwożą

⁴ Zwyczaj ten pochodzi z Niemiec, a jego nazwę można tłumaczyć dosłownie jako ‘hałaśliwy wieczór’.

złom. Młodzi muszą ten bałagan posprzątać, a niezapowiedzianych gości (nikt nikogo na *polterabend* nie zaprasza) częstują alkoholem i słodyczami. Jak podaje śląska folklorystka, Dorota Simonides (1998: 89), bicie szkła symbolizuje życzenia szczęścia, a hałas ma odstraszać złe moce. Można jednak odnaleźć w tym obyczaju także rytualne zawieszenie zasad między statusem osoby stanu wolnego i małżonka. Hałas i bałagan na terenie posesji narzeczonych, które zwykle stanowiłyby podstawę do interwencji odpowiednich służb, są pożądanym przez wiele kultywujących ten zwyczaj rodzin (szczególnie na terenach wiejskich, gdzie tradycyjna obrzędowość jest znacznie bogatsza niż w miastach).

Ślub jest też trafną ilustracją tezy, że rytuały są przechowalnią tradycyjnych wartości i norm czy dominujących w danej społeczności wzorów kulturowych. Wielu młodych ludzi doświadcza nacisków ze strony rodzin, aby się pobrać. Mimo mody na bycie singlem, osoby w pewnym wieku, szczególnie kobiety, doznają presji rodziny i znajomych. Wspólnota żąda rytuału i potwierdzenia obowiązujących w niej wartości. W przypadku par homoseksualnych, które walczą o prawo do zawierania związków małżeńskich, sytuacja jest odwrotna – wspólnota nie wydaje zgody na przejście rytualne.

Możemy fakt ten interpretować w odniesieniu do różnych teorii. Jednej z dróg wyjaśniania można szukać właśnie w antropologii społecznej i w teorii rytuałów przejścia, szczególnie zaś w ukutej przez socjologa Pierre'a Bourdieu (1982: 58) kategorii „zakazu przemiany”. Van Gennep i jego następcy skupiali się na osobie, która przechodzi rytuał i to jej poświęcali swoje rozważania. Bourdieu interesował się tymi, którzy nie są do niego dopuszczani. Socjolog twierdził, że zakaz przemiany jest jednym z narzędzi regulujących funkcjonowanie wspólnoty. Dziś także nie każda ścieżka kariery czy rozwoju jest równo dostępna, nadal mówi się o „nierównościach w dostępie” ze względu na status ekonomiczny, pochodzenie, rasę, płeć. W tym świetle inaczej widzimy zarówno plemienne rytuały inicjacyjne, które były ścieżką zarezerwowaną zwykle dla mężczyzn, a także zakaz przemiany wystosowany wobec związków homoseksualnych. Jest to uprawomocniony kulturowo sposób wykluczania. Społeczność nie chce dopuszczać mniejszości seksualnych do swoich rytuałów, nie chce zmieniać „odwiecznego” porządku. W rytuale przechowuje wartości, którymi się kieruje i nie godzi się na ich naruszenie, zamyka więc pewne drogi przed pewnymi osobami.

„Stająca się dorosłość” jako okres przejściowy między dzieciństwem a dorosłością

Niektóre rytuały przejścia i ich funkcje (pozytywne i negatywne) zostały więc zachowane współcześnie. Ich bogata obrzędowość podobna jest do tej, którą

znamy z opisów antropologów: jest to punkt w czasie, obecna jest wspólnota, przemiana jest oficjalnie ogłaszana. Istnieje jednak płaszczyzna, w której przestało to być tak wyraźne. Myślę o przywoływanych już rytuałach inicjacyjnych.

Nie ma dziś obrzędów przejścia do dorosłości. Młodzi ludzie sami chcą decydować o własnym losie, nie oddają go w ręce starszyny plemiennej, ale też i współczesne wspólnoty takiego wsparcia nie oferują (por. Allan i Dyck 1987: 25; Stephenson 2006: 59). Dorastanie rozciąga się w czasie. Młodzież latami studiuje, podejmuje dorywczą pracę, potem niskopłatne staże. Długo układa swoje życie prywatne: odwleka czas ślubu, założenia rodziny. Do opisu tego zjawiska psycholog Jeffrey Arnett zaadaptował teorię moratorium psychospołecznego Erika Eriksona (2004: 108), który definiował moratorium psychospołeczne jako czas, kiedy

swobodne eksperymentowanie z rolą pozwala jednostce odnaleźć niszę, która jest jasno określona i wydaje się stworzona właśnie dla niej. W ten sposób młody dorosły zapewnia sobie poczucie wewnętrznej ciągłości i społecznej niezmienności, dzięki czemu połączy fakt, że był dzieckiem, z wizją tego, kim ma się stać, oraz ponownie pogodzi własną koncepcję siebie z tym, jak rozpoznaje go społeczeństwo.

Arnett (2000, 2007) pisze o tym, że moratorium bardzo rozciągnęło się w czasie, i nadaje temu faktowi nazwę „stającej się dorosłości” (zawieszenie między dzieciństwem a pełną dojrzałością).

Przedłużająca się faza eksperymentowania, przymierzania tożsamości jest być może atrakcyjna, ale stabilizacja idzie w parze z poczuciem bezpieczeństwa, a zadania rozwojowe domagają się pozytywnego rozwiązania konfliktów. Byłoby dużym uproszczeniem, gdyby założyć, że pomyślnie rozwiązują je tylko te osoby, które założyły rodzinę, mają dom na przedmieściach i dobrą, stałą pracę. Chodzi o to, żeby swoją sytuację, jakakolwiek by ona była, ustabilizować i móc powiedzieć „to jestem ja”. Nie zaś: „nie wiem, jaki jestem”, czy „jeszcze szukam”. Jeśli spojrzymy na tę kwestię w świetle dominującej kultury i jej wzorców, przestaje to być jednak tak oczywiste. Wizja domku na przedmieściach, a przynajmniej schludnie utrzymanego mieszkania w bloku, heteroseksualnego małżeństwa i dwójki dzieci jest bardziej oczekiwana niż jakakolwiek inna. Inne są postrzegane jako alternatywne. W takim odczytaniu jednostkowa tożsamość może być wartościowana jako społecznie pożądana lub nie, nie chodzi więc tylko o to, żeby się dookreślić, ale żeby zrobić to poprawnie. Można odwołać się tu do pojęcia hegemonii kulturowej, w ramach której „manipuluje się potocznymi wyobrażeniami świata, akcentuje jedne wartości, topoty lub

zakazy, a inne pomija” (Wróblewski 2014: 20). Antonio Gramsci, autor pojęcia hegemonia, wielką wagę przykładął do literatury i mediów oraz języka, jakimi się one posługiwały, ponieważ to właśnie one kształtowały świadomość ludu (Smrygała 2014: 31). Podobnie jak niegdyś plemienne rytuały, dziś to właśnie media są przekąźnikiem ważnych dla ludzi i powszechnie obowiązujących wartości.

Serial telewizyjny jako przestrzeń rytualna

Współcześnie mamy do czynienia z nowymi formami doświadczeń rytualnych. Rytuały zastępowane są przez doświadczenia performatywne realizowane na przykład przez sztukę (literatura, teatr) (por. Turner 2005: 17). Często zupełnie nieświadomie odbudowujemy pierwotne doświadczenie rytualne. Opisywanymi w literaturze przykładami są sporty ekstremalne, pielgrzymki czy szerzej turystyka, obozy survivalowe czy właśnie różne formy uczestnictwa medialnego (por. Turner, Turner 2009; Matthews 2008).

Znaczącą rolę mediów w kształtowaniu współczesnych przestrzeni rytualnych można tłumaczyć w odniesieniu do pojęcia mediatyzacji (rozumianego jako wpływ mediów na postrzeganie przez człowieka rzeczywistości) i doświadczenia zapośredniczonego. Jak powiada Anthony Giddens (2010: 33), praktycznie całe ludzkie doświadczenie jest zapośredniczone i tym różnimy się od zwierząt, że nie musimy doświadczać tu i teraz, ale możemy przez język, sztukę i inne formy przekazu doświadczać pośrednio. Przyjmując, że pojęcie *zapośredniczenia* jest węższe niż *mediatyzacja*, można powiedzieć, że to drugie dotyczy społeczeństwa w ogóle, pierwsze zaś medialnych sytuacji komunikacyjnych, w jakich znajduje się konkretna jednostka (Mołęda-Zdziech 2012: 13). Możemy więc mówić o zbiorowych i osobistych rytuałach z udziałem mediów.

Eric Rothenbuhler (2003: 91–100) wymienia cztery odmiany przyjmowania przez komunikację medialną formy rytualnej. Pierwsza jest dość dosłowna – jeśli transmisja mszy pogrzebowej czy ślubu znanej osoby przyciąga tłumy do ekranów telewizora czy komputera, mówimy właściwie literalnie o współuczestniczeniu w rytuale. Druga sytuacja to taka, w której oglądanie programów w telewizji czy Internecie jest rytuałem (stały punkt dnia, często niezależny od ramówki, dostosowany do własnych potrzeb; grupowe oglądanie ulubionych seriali czy transmisji sportowych itp.). Po trzecie, rytualne są przekazy medialne, np. wiadomości, same media są więc przestrzenią zrytualizowaną. Po czwarte wreszcie, media stają się współczesną religią. W tym sensie możemy powiedzieć, że emocjonalnie angażujemy się w oglądane rytuały (mecze piłkarski, ślub bohaterów serialu) czy nawet podejmujemy w naszym życiu aktywności eksponowane w programach, których jesteśmy widzami.

Oglądanie seriali poza tym, że ze względu na ich seryjność samo w sobie może być rytuałem (druga forma rytualna według Rothenbuhlera), może dawać też możliwość przeżywania rytuałów wraz z bohaterami (forma czwarta). Jeśli dołożymy do tego oglądu zjawisko utożsamiania mediów z rzeczywistością (Reeves, Nass 2000) możemy powiedzieć za Giddensem, że „w warunkach nowoczesności środki przekazu nie tyle odzwierciedlają rzeczywiste zdarzenia, ile częściowo je tworzą” (Giddens 2010: 39). Przekaz medialny podtrzymuje pewne uniwersum wartości, pełniąc funkcje podobne jak mit czy rytuał w religii. Mit w pewien sposób konserwuje tradycyjne wartości, utrwała je, upowszechnia, staje się punktem odniesienia i oparciem wspólnoty. Funkcje te pełni też telewizja, która „jako medium codzienności może być uznana za specyficzną przestrzeń mityczności w kulturze współczesnej” (Kisielewska 2009: 111). Jak pisze Anna Kapusta (2010: 130), „jeśli siła sprawcza opowieści mitycznej oddziałuje jeszcze w ponowoczesnych projektach codzienności, to jej podstawowym nośnikiem kulturowym jest telewizyjny serial”. Autorka odwołując się do koncepcji dynamicznej interpretacji mitu Rolanda Barthes’a uważa, że widzowie przeżywają serial jako historię zarazem prawdziwą i irracjonalną.

Życie serialowych narracji jest Barthes’owskim trwaniem mitu. Bohaterowie opowieści stają się pełnoprawnymi członkami rodzin. Komentuje się i przeżywa ich perypetie, oplakuje porażki i świętuje sukcesy. W ten sposób schemat myślenia mitycznego, wpisany immanentnie w strukturę serialowej opowieści, dokonuje wtórnej naturalizacji konwencjonalnego przekazu, przemienia fikcyjną fabułę w splot autentycznie przeżywanych mitobiografii (Kapusta 2010: 131).

Już w latach 80. XX wieku badano wpływ seriali telewizyjnych na życie młodych ludzi. Z badań Davida Buckingham (1987) wynikało na przykład, że opery mydlane ułatwiają młodzieży, co szczególnie interesuje mnie w tym tekście, podejmowanie rozmów na trudne tematy związane z wchodzeniem w dorosłość. Matt Briggs analizuje wyniki tych i innych badań odwołując się po pierwsze do pojęcia „technologii etycznej” (seriale jako rezerwuar norm etycznych, wzorców zachowań danej społeczności, sposób ich konserwowania i przekazywania), po drugie do zjawiska przepracowywania tożsamości, które ma miejsce na granicy między fikcją a rzeczywistością. Młodzi ludzie wkraczają w krąg serialowej, ludycznej zabawy i wychodzą z niego, rozmawiają o bohaterach tak, jakby istnieli naprawdę, przeżywają ich historie jako własne, lub interpretują je w świetle tego, co sami przechodzą, co powoduje przepływ doświadczenia ze świata seriali do własnego i odwrotnie (Briggs 2012: 85).

A jakie są to historie? Jakie przekazy?

Jak zauważa we wstępie do książki *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej* Kinga Dunin (2006: 25):

serial to gatunek konserwatywny, bo nastawiony na masowego odbiorcę. Tak samo jak literatura popularna jest literaturą zgody na zastany świat. Serial nie jest buntowniczym gatunkiem. I fakt, że nie chcemy oglądać polskich seriali, a chcemy oglądać seriale HBO, nie oznacza, że jesteśmy mniej konserwatywni, a tylko to, że realia się zmieniły. Chcemy konserwatyzmu w nowym wydaniu.

Beata Łaciak (2015: 19 i nast.) analizując wyniki swoich badań dotyczących medialnego obrazu przemian obyczajowych i nowych obyczajów w Polsce zauważa, że w mediach sporo miejsca poświęca się rytuałom przejścia. Szczególnie ślub i wesele jest tematem obecnym w wielu serialach, ale także „programach śniadaniowych” itp. Na przykład medialna panorama ślubna w polskich serialach obyczajowych jest bardzo szeroka.

Ślub na zamku w historycznym kostiumie, na barce nad Wisłą, w szpitalu, wesele w górskim pensjonacie, w luksusowej restauracji, w przytulnym hotelu, przejazd bryczką, limuzyną, lecące z nieba płatki róż, widowiskowe fajerwerki, to tylko niektóre z serialowych ślubnych propozycji (Łaciak 2015: 20).

Wydaje się więc, że jest nowocześnie, że pokazywana jest różnorodność, otwartość. Ale przekaz jest ciągle ten sam: ślub jest ważnym elementem życia, każda (heteroseksualna) miłość prowadzi do ślubu.

Przywoływany wcześniej Rothenbuhler używa w odniesieniu do oper mydlanych pojęcia „dramaty moralne”. Wiele serialowych historii ma bowiem właśnie taki wydźwięk – bohaterowie zmagają się z życiowymi dylematami i dokonują wyborów zgodnych z powszechnymi standardami moralnymi lub je naruszających. Z badań, na których wyniki powołuje się Rothenbuhler, wynika, że zdecydowanie częściej za zachowanie niezgodne ze standardami czeka bohatera serialu kara niż jej brak:

opery mydlane mają formę niekończących się rozgrywek moralnych. Choć opowieści te zdominowane są przez wartości domu i rodziny, napięcia w fabule pojawiają się na skutek pęknięć w owym systemie kontroli. Gdy tylko wszystkie wątki się wyczerpią, postaci łamiące obowiązujące normy zostają przywrócone symbolicznej społeczności/rodzinie poprzez dramatyczne obrazy kary, skruchy, przebaczenia i pokuty (Rothenbuhler 2003: 117).

***Przyjaciele, Teoria wielkiego podrywu, Jak poznałem waszą matkę –
seriale o wchodzeniu w dorosłość***

Wybrane przez mnie seriale to nie opery mydlane, ale nowoczesne obrazy, których adresatami są młodzi ludzie. Nie zmienia to jednak faktu, że ich przekaz nosi znamiona uprawomocniania kultury dominującej.

Omawiane seriale to opowieści o grupkach bardzo bliskich przyjaciół i ich codziennym życiu. Bohaterowie są w wieku 25–40 lat. Mieszkają razem albo blisko siebie. W każdym z seriali przynajmniej dwie osoby są współlokatorami, a ich mieszkanie (oraz pobliskie bary i kawiarnie) to główne miejsca akcji. Tam przeżywają swoją liminalność, dorastanie i inicjację do dorosłości. Bo o tym właśnie są *Przyjaciele, Jak poznałem waszą matkę* i *Teoria wielkiego podrywu*.

Proces stawania się dorosłym i społeczne wyznaczniki dorosłości widać w tytule serialu *Jak poznałem waszą matkę*. Motyw poznania życiowego partnera, ślubu i założenia rodziny jest w narracji o sobie głównego bohatera najważniejszy. Serial jest o drodze, która musi on przemierzyć, by osiągnąć cel. Wiele się dzieje w życiu bohaterów, nim Ted pozna swoją żonę. Motyw ślubu jest przewodni dla całej serii. Przyjaciele zaręczają się, zrywają zaręczyny, stają przed ołtarzami, uciekają sprzed nich częściej niż w innych tego typu produkcjach. Bohaterowie, zresztą nie tylko tego serialu, ale wszystkich omawianych, na ślubach znajomych bardziej, niż w codziennym życiu, doświadczają własnej samotności. Często dowcip sytuacyjny jest budowany poprzez rekwizyty ślubne, szczególnie suknię ślubną, jak w scenie, w której dziewczyny z *Przyjaciół* celebrytują życie singielek (piją drinki z nogami na stole) ubrane właśnie w ten sposób. Rachel w pierwszym odcinku cały czas jest w sukni ślubnej, bo właśnie uciekła sprzed ołtarza. Według mnie wyjątkowo symboliczny jest właśnie ten pierwszy odcinek *Przyjaciół*. Rachel przerywa ślubną ceremonię, po czym nie może wrócić ani do domu narzeczonego, ani do bardzo przychylnych temu związkowi rodziców. Spotyka w barze koleżankę i... zamieszkuje u niej. Bogactwo symboli, których szukam w kontekście rytuału przejścia jest ogromne. Rachel wyłamuje się z toczącego się właśnie rytuału, bo nie jest na niego gotowa i wraca do fazy zawieszenia. Wraca z przytupem. Nie ma ze sobą nic, poza suknią ślubną i kartą kredytową ojca. Dołącza do paczki przyjaciół, którzy pokazują jej nowe światy: świat samodzielnego życia i świat, w którym trzeba na siebie zarobić. Dziewczyna nie umie ani jednego, ani drugiego. Zawsze ktoś ją wyręczał. Zaczyna się mozolna droga do dojrzałości, którą definiuje arbitralnie suknia ślubna, a Rachel symbolicznie musi do niej dorosnąć.

Bohaterowie omawianych seriali przeważnie mają pracę (Rachel także szybko zaczyna na siebie zarabiać), ale nie jest ona najważniejsza. Tracą ją, zmieniają. Praca to zabawa, gra, w którą angażują się z ogromną frajdą albo

w którą nie angażują się wcale. Widać to w historii Barneya (*Jak poznałem waszą matkę*), który zarabia ogromne pieniądze, ale nikt nie wie, co właściwie robi, poza tym, że planuje wybudowanie siedziby firmy w kształcie smoka. Penny z *Teorii...* i Joey z *Przyjaciół* to początkujący aktorzy błakający się od przesłuchania do przesłuchania i godzący się na różne upokarzające role i niewielkie epizody czy reklamy. Phoebe (*Przyjaciele*) podejmuje różne prace, ale najbardziej lubi grać na gitarze w ulubionej kawiarni. Nie wychodzi jej to najlepiej, ale przyjaciele udają zachwyty (to pokazuje niedojrzałość bohaterki i rodzicielski sposób, w jaki traktują ją znajomi). Choć główni bohaterowie *Teorii...* to geniusze pracujący w California Institute of Technology, oni także bawią się swoją pracą. Wymyślając nowe teorie są jak dzieci w piaskownicy tak zafascynowane mieniącymi się w piasku refleksami, że zapominają o całym świecie. „W świecie *Przyjaciół* prawdziwe są tylko problemy prywatne – zakochanie i nieszczęśliwe zakochanie, reszta to tylko tło” (Wiśniewska, 2011: 232). Od pierwszego odcinka *Teorii...*, w którym Leonard zakochuje się w Penny, *Przyjaciół*, w którym Rachel ucieka sprzed ołtarza, by kilka odcinków później zakochać się w Rossie, i *Jak poznałem waszą matkę*, którego tytuł mówi sam za siebie, wiemy, że dla młodych ludzi z tych seriali najważniejsza jest miłość.

Na początku prawie wszyscy są singlami. Widzimy dziesiątki związków, w które wchodzi bohaterowie. Ten wątek jest przerysowany w ukazywaniu Barneya z *Jak poznałem waszą matkę* i Joeya z *Przyjaciół*, którzy potrafią zmieniać partnerki kilka razy w tygodniu. Komizm tych postaci ma polegać właśnie na tym: na wyrazistym odejściu od normy. Śmiejemy się z Joeya i Barneya, a ich bliscy czekają na moment, w którym panowie spoważnieją i się usatukują. W *Przyjaciół* jako zabawne odejście od normy pokazywany jest także homoseksualizm. Była żona Rossa żyje w związku lesbijskim, co mogłoby wskazywać na otwartość twórców na różnorodność i różne modele rodziny, jednak ze stylu życia Carol się żartuje. Gdy zaś Ross przypadkiem zasypia na kanapie z Joeyem, mamy powód do żartów na cały odcinek (Wiśniewska 2011: 235). Śmiejemy się też z aseksualności Sheldona z *Teorii...* Najbardziej wyraziści bohaterowie omawianych seriali, jak Barney i Sheldon, to postaci niestandardowe, spoza szeregu, ale są do tego szeregu przywołani. Sheldon jest wręcz opresyjnie przymuszany do tego, by okazywał swoje uczucia Amy w sferze fizycznej. Większość fanów czeka na odcinek, w którym Sheldon i Amy wreszcie „to” zrobią mimo tego, że Sheldon jasno definiuje swój obojętny, a nawet negatywny stosunek do seksu. Komizm serialu budowany jest w dużym stopniu na osobie Sheldona i jego ekscentrycznych zachowaniach i upodobaniach, co, jak pisze Christine N. Winston (2016), może przyczyniać się do wzmacniania stereotypów: genialnego naukowca-szaleńca czy naukowca-nerda.

Barney w przedostatnim odcinku ostatniego sezonu *Jak poznałem waszą matkę* tłumaczy swoim przyjaciołom, że nie zamierza się zmieniać, że zawsze będzie kobieciarzem i lekkoduchem, i prosi, by go zaakceptowali. Nikt z paczki nie przyjmuje tej prośby. Mówią: masz 40 lat, musisz się ustatkować. Barney pokazany jest jako żaloszny, podstarzały playboy, bo to, co bawiło przyjaciół jeszcze sezon temu, teraz budzi ich zniecierpliwienie i sprzeciw. Troska o dorastanie Barneya wpisuje się w koncepcję hegemonii kulturowej, w której „dominujące idee i wartości przedstawia się w takiej formie, aby sprawiały wrażenie, że są korzystne dla interesów tych, których w rzeczywistości upodrzedniają” (Taylor, Willis 2006: 35). W końcu życie ujarzmia niepokornego Barneya tak, że i on przechodzi na stronę tych „dorosłych”, którzy wychodzą z baru przed 22. Nikt z paczki *Jak poznałem waszą matkę* nie wywnął się dorosłości rozumianej tak, jak odwieczna tradycja nakazuje.

W przekazie medialnym „wiele kodów (...) jest głęboko zinternalizowanych i dlatego uzyskiwana dzięki nim wiedza przyjmowana jest jako naturalna i oczywista, dająca poczucie swojskości i bezpieczeństwa” (Hajduk-Nijakowska 2010: 200). Tak jest w omawianych serialach. Wiemy, że stabilizacja to jedno z głównych marzeń większości bohaterów. Niby za nią tęsknią, ale robią wszystko (większość gagów na tym się opiera), żeby popsuć każdą szansę na tę stabilizację, i to nakręca serialową fabułę. Stan zawieszenia bohaterów to domena współczesnych *perfume opera*. Albo z różnych powodów nie mogą oni zrobić kolejnego kroku, albo mogliby, ale i tak tego nie robią, bo nie potrafią dokonać wyboru między nowoczesnością i tradycją.

Bohaterowie chcieliby mieć ustabilizowane życie, tęsknią za „tradycyjnymi” rodzinami, ale nie mogą połączyć ponowoczesnego trybu życia z powrotem do tradycyjnych wartości. Są zawieszani między pragnieniem harmonii szczęśliwego życia rodzinnego a potrzebą korzystania z życia, wolności, samorealizowania się w przestrzeni publicznej. W tym sensie są to bohaterowie tragiczni, ich sytuacja przypomina znany z tragedii antycznej konflikt tragiczny – konflikt niedających się pogodzić wartości. Ale to nie ma być tragedia, ma być miło i wesoło, stąd w nowych serialach operowanie komizmem, stosowanie parodii, paradoksu, ironii (Jawor 2012: 123).

Śmiejemy się nie tracąc poczucia bezpieczeństwa, bo odejście od normy pokazane jest jako zabawne, nie zaś przerażające, i doskonale wiemy, że w końcu każdy z bohaterów zacumuje swoją łódź w przystani „dorosłość”. To rozmowa z Robin w ostatnim odcinku siódmego sezonu *Jak poznałem waszą matkę* uświadamia Tedowi, że gdyby naprawdę chciał się z kimś związać, nie wybierałby na obiekt swoich westchnień mężatek, rozwódek tęskniących za

byłym mężem, swoich największych wrogów zawodowych i osób o zupełnie odmiennych poglądach na życie niż on.

Skoro o pedagogicznym wystąpieniu Robin mowa, ciekawe są w omawianych serialach zestawienia postaci mężczyzn i kobiet. Choć wszyscy oni są na drodze do dorosłości, to kobiety są o krok dalej, są bardziej dojrzałe. Najwyraźniej widać to w *Teorii...* Sheldon często wpada w kłopoty, bo zupełnie nie przejmuje się w pracy konwenansami, prawami rządzącymi w relacjach szef-podwładny itp. Jego przyjaciel, Howard, życiowy nieudacznik, w związku ze swoją pracą realizuje misję lotu w kosmos. Rajesh, doktoryzowany fizyk cierpi (w pierwszych sezonach serialu) na specyficzny rodzaj wybiórczego mutyzmu. Nie potrafi on rozmawiać z kobietami, a w obecności tych wyjątkowo pięknych nie jest w stanie zupełnie wydobyć z siebie głosu. Pasją wszystkich mężczyzn z *Teorii...* są komiksy, gry komputerowe i *Gwiezdne wojny*.

Są oni, gdyby myśleć stereotypami, trochę zniewieściali, trochę nieporadni, są parodią przez przerysowanie pułapki socjalizacyjnej, w której znajdują się współcześni mężczyźni (Melosik 2006: 188). Przede wszystkim jednak realizują fantazje większości małych chłopców. Lot w kosmos, życie jak z komiksu, zabawa w dorosłość. Światem tych dorosłych dzieci zawiadują kobiety. Matka, z którą mieszka Howard, jest tak monstrualnych rozmiarów, że nie rusza się ze swojego pokoju. Czytając to metaforycznie: żeby zachować proporcje, też musiała urosnąć, nadal góruje nad dorosłym synem. Zajmuje też sporo przestrzeni zarówno w domu, jak i w życiu Howarda. Nigdy jej nie widzimy, tylko słyszymy tubalny głos rozkazujący synowi, co ma robić. Drobną Bernadette, z którą w końcu związuje się Howard, nie ustępuje matce mężczyzny w sile charakteru i nawet tysiąc niebezpiecznych misji w kosmosie nie zmieniałyby faktu, że w tym związku rządzi ona, niepozorna kobieta. Silna i niezależna Amy jest chyba jedyną osobą na świecie, która jest w stanie ujarzmić ekscentryzm Sheldona, a dla Penny Leonard musi podejmować wyzwania, których w innych okolicznościach by unikał.

Teoria wielkiego podrywu pokazuje mężczyzn tak bardzo osadzonych w dziecięcych statusach, że potrzeba więcej niż dziesięciu sezonów serialu i tłumu silnych, dojrzałych kobiet, by dokonało się przejście. Można powiedzieć, że w omawianych serialach obecny jest wątek feministyczny. Ale czy na pewno? Może raczej jedna ze stereotypowych odsłon kobiecości. Wszak Bernadette i Amy reprezentują archetyp kobiety-matki, która musi opiekować się mężczyzną i brać za niego odpowiedzialność. Taka zmitologizowana kobiecość, właściwa dla telesag rodzinnych, jak w Polsce *Klan* czy *M jak Miłość* (Kisielewska 2009: 231), gości więc także w nowoczesnych serialach komediowych, choć w nieco bardziej zakamuflowanej formie. Gdyby przywołać znów kategorię

„zakazu przemiany”, można nawet pokusić się o stwierdzenie, że, podobnie jak w społecznościach plemiennych, to serialowi mężczyźni są dopuszczeni do rytuału przejścia. Dorastanie kobiet toczy się gdzieś poza wzrokiem widza. Ich rola ogranicza się do towarzyszenia mężczyznom w ich liminalności.

Każdy rytuał ma rozwiązanie, fazę włączenia. W omawianych serialach zwykle jest to zakładanie przez przyjaciół rodzin. Dziewiąty, ostatni sezon *Jak poznałem waszą matkę* to zapis 72 godzin przed ślubem Barneya i Robin. A jednocześnie ostatnich 72 zanim Ted pozna swoją przyszłą żonę. Nie dość, że do ślubu przygotowują się zatwardziali single, osoby deklarujące się zawsze jako niezdolne do trwałych związków, to jeszcze atmosfera ślubnych przygotowań potęguje w Tedzie poczucie samotności. Recepcjonista w jednym z pierwszych odcinków sezonu niemal płacze nad faktem, że Ted przyjechał sam na ślub i musi wydać mu klucz do pojedynczego pokoju. Szesnasty odcinek ostatniej serii w całości jest poświęcony partnerce Teda. Widzimy jak przez te wszystkie lata zawsze była o krok od poznania bohatera, ale zawsze coś ostatecznie sprawiło, że się nie poznawali. W ostatniej scenie odcinka Tracy siedzi smutna na balkonie hotelowego pokoju i śpiewa rzewną piosenkę o miłości. Ted ma oczywiście pokój obok, nie widzi jej, ale słyszy przez ścianę i też siedzi zadumany. W dziewiątym sezonie Tracy żegna się symbolicznie z miłością swojego życia, która zginęła w wypadku kilka lat wcześniej. Ted musi pożegnać swoją miłość, Robin, i oddać ją najlepszemu przyjacielowi.

Sentymentalizm tego, odbiegającego od reszty produkcji, sezonu jest wręcz ciężkostrawny. Nawet metafora podróży, którą odbywa Marshall, żeby dostać się na ślub przyjaciela, a która w warstwie symbolicznej pokazuje trudy pokonywania życiowych dróg, nie rekompensuje faktu, że w ostatnim sezonie w sposób wyjątkowo dosłowny domyka się kipiący od stereotypów przekaz uprawomocniający dominującą kulturę: to nie jest droga z wielością opcji. W końcu wszyscy bohaterowie znajdują towarzyszkę/towarzyszy życia, pobierają się i zakładają rodziny. Co prawda dwa ostatnie odcinki serii zachwiały się lanką, bo Robin rozwiodła się z Barneyem właściwie na początku małżeństwa, ale tylko po to, by jeszcze raz, mocniej nawet, „zacumować”.

W *Przyjaciółkach* do podkreślenia faktu, że historia się kończy, użyto metafory pustego mieszkania. Stoją w nim wszyscy w ostatnim odcinku ostatniej serii. Niektórzy przyszli z dziećmi, inni ich oczekują. Autorzy serialu zadbali o domknięcie rytuału. Wychodzący z mieszkania ludzie mówią symbolicznie: dokonało się, jesteśmy dorośli. W przedostatnim odcinku *Jak poznałem waszą matkę* Robin i Lili także stoją w pustym mieszkaniu i mierzą się z prawdą: naszej paczki już nie ma. Jest to znacznie bardziej gorzkie rozstanie niż w *Przyjaciółkach*, bo Robin odchodzi w poczuciu osamotnienia. Znowu ukryty przekaz:

nie wyszła dobrze na małżeństwie z „dużym chłopcem” i na rozwodzie z nim. Szczęścia zaznają kobiety takie jak Lili, która właśnie oczekuje trzeciego dziecka.

W każdym z seriali jakaś para przyjaciół zawiera pakt, że jeśli do czterdziestki będą singlami, pobiorą się. Jest to taka cezura czasowa. Oni wiedzą, że ich sytuacja nie może trwać wiecznie. Czterdziesty rok życia jest punktem, w którym przejście musi zajść. Obawiają się, że im się nie uda, i się zabezpieczają. Okazuje się jednak, że dla większości bohaterów, nawet tych najbardziej odpornych na dorastanie, przychodzi czas zmian. I, zgodnie z serialowym przekazem, są na ten czas dobrze przygotowani, bo wystarczająco długo eksperymentowali, żeby znać swoje oczekiwania, potrzeby i możliwości. Krok w dorosłość robią z pełną świadomością. Może taką mają przewagę dzisiejsi, zakładający rodziny 37-latkowie, nad swoimi dziadkami, którzy robili to w wieku 20 lat? Tym samym teoria „stającej się dorosłości” nie jest więc ani beznadziejna, ani pesymistyczna. Jest to ogólnie akceptowany sposób dorastania. Pod warunkiem, że się w końcu dorośnie i stanie człowiekiem użytecznym. Nawet w serialu⁵.

Bibliografia:

- Allan John, Dyck Pat, 1987, *Transition from Childhood to Adolescence: Developmental Curriculum*, w: *Betwixt and Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, red. Louise Carus Mahdi, Steven Foster, Meredith Little, La Salle, IL, s. 23–43.
- Arnett Jeffrey, 2000, *Emerging Adulthood. A Theory of Development From the Late Teens Through the Twenties*, „American Psychologist”, tom 55, zeszyt 5, s. 469–480.
- Bourdieu Pierre, 1982, *Les rites comme actes d'institution*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales”, tom 43, s. 58–63.
- Briggs Matt, 2012, *Telewizja i jej odbiorcy w życiu codziennym*, tłum. Beata Radwan, Kraków.
- Buckingham David, 1987, *Public Secrets: „Eastenders” and Its Audience*, London.
- Dunin Kinga, Tomasik Krzysztof, 2011, *101 seriali*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, s. 6–30.
- Erikson Erik H., 2004, *Tożsamość a cykl życia*, tłum. Mateusz Żywicki, Poznań.

⁵ Dziękuję uczestniczkom i uczestnikom 17. sekcji konferencji *Seriale w kontekście kulturowym. Wi(ed)zieć więcej – próba bilansu* za dyskusję wokół mojego wystąpienia, dzięki której mogłam znacznie zmodyfikować pomysł na niniejszy tekst.

- Giddens Anthony, 2010, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa.
- Hajduk-Nijakowska Janina, 2010, *Proces odbioru przekazów medialnych jako czynność kulturowo usytuowana*, w: *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, red. Wojciech Chyła, Magdalena Kamińska, Piotr Kędziora, Marta Kosińska, Poznań, s. 193–202.
- Hann Chris, 2008, *Antropologia społeczna*, tłum. Sebastian Szymański, Kraków.
- Jawor Anna, 2012, „Perfume opera” czyli seriale na nowy wiek, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy”, zeszyt 3, s. 117–125.
- Kapusta Anna, 2010, *Polak, „Ranczo” i prowincja. Studium mitograficzne serialu*, „Kultura Współczesna”, zeszyt 4, s. 130–139.
- Kisielewska Alicja, 2009, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków.
- Łaciak Beata, 2015, *Medialny obraz przemian obyczajowych i nowych obyczajów*, w: *Obyczajowość polska początku XXI wieku. Przemiany, nowe trendy, zróżnicowania*, red. Jolanta Arcimowicz, Mariola Bieńko, Beata Łaciak, Warszawa, s. 10–35.
- Matthews Amie, 2008, *Backpacking as a Contemporary Rite of Passage: Victor Turner and Youth Travel Practices*, w: *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, red. Graham St John, New York, s. 174–189.
- Melosik Zbyszko, 2006, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań.
- Molęda-Zdziech Małgorzata, 2012, *Teoretyczne ujęcie mediatyzacji*, w: *Mediatyzacja – analiza zjawiska i wybranych studiów przypadków*, red. Małgorzata Molęda-Zdziech, Warszawa, s. 11–22.
- Reeves Byron, Nass Clifford, 2000, *Media i ludzie*, tłum. Hanna Szczerkowska, Warszawa.
- Rothenbuhler Eric W., 2003, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. Janusz Barański, Kraków.
- Simonides Dorota, 1998, *Od kolebki do grobu. Śląskie wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne w XIX wieku*, Opole.
- Smrygała Dominik, 2014, *Latynoamerykańska teologia wyzwolenia – wiara, rewolucja pasywna, nacjonalizm antykolonialny*, Warszawa.
- Stephenson Bret, 2006, *From Boys to Men: Spiritual Rites of Passage in an Indulgent Age*, Rochester.
- Taylor Lisa, Willis Andrew, 2006, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, tłum. Marek Król, Kraków.
- Turner Victor, 2004, *Liminalność i communitas*, tłum. Ewa Dżurak, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Warszawa, s. 240–266.
- Turner Victor, 2005, *Od rytuału do teatru: powaga zabawy*, tłum. Małgorzata Dziekan, Jacek Dziekan, Warszawa.

Rytuał przejścia w telewizyjnych serialach komediowych

- Turner Victor, Turner Edith L. B., 2009, *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, tłum. Ewa Klekot, Kraków.
- Winston Christine N., 2016, *Evaluating Media's Portrayal of an Eccentric-Genius: Dr. Sheldon Cooper*, „Psychology of Popular Media Culture”, tom 5, zeszyt 3, s. 290–306, <http://dx.doi.org/10.1037/ppm0000060> [dostęp: 16.06.2016].
- Wiśniewska Agnieszka, 2011, „Przyjaciele”, czyli jak pokochać neoliberalizm i picie kawy przez cały dzień, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki politycznej*, Warszawa, s. 230–238.
- Wróblewski Michał, 2014, *Wierni jako zasób kontr-hegemoniczny. Spór o krzyż w kontekście teorii hegemonii*, „Kultura Popularna”, zeszyt 1, s. 14–35.
- Van Gennep Arnold, 2006, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa.

Seriale w kontekście kulturowym to nazwa serii wydawniczej publikowanej od 2014 roku i w całości poświęconej różnorodnym aspektom telewizyjnych seriali fabularnych. Trzy ostatnie tomy cyklu stanowią próbę podsumowania stanu wiedzy o okolicznościach produkcji, dystrybucji i recepcji seriali, strategiach kreowania i przetwarzania proponowanych przez nie wątków fabularnych i postaci, jak również złożoności ich powiązań ze światem rzeczywistym. Wprawdzie odnosimy się dość nieufnie do uogólniających etykietek i cezur czasowych, niemniej jednak zdajemy sobie sprawę, że schyłek drugiej dekady XXI wieku może się okazać przełomowy dla praktycznie wszystkich aspektów funkcjonowania telewizji, zarówno jeśli chodzi o jej wymiar ekonomiczny, jak i ulegający radykalnym przeobrażeniom krajobraz społeczno-polityczny, w którym rodzą się serialowe pomysły, schematy i wyzwania. Elementem spajającym artykuły w niniejszym tomie jest funkcjonowanie postaci i grup społecznych w diegetycznej przestrzeni seriali i na jej styku z oczekiwaniami widzów. W części spośród trzynastu zawartych tu tekstów podejmowany jest wysiłek skonfrontowania telewizyjnych scenariuszy z realiami odmalowywanymi przez nie historycznych epok. Autorzy pozostałych prac piszą też o komplikacjach i paradoksach ukazywania postaci, które np. destabilizują heteronormatywną matrycę albo korporacyjne hierarchie; komentują trendy dotyczące mniej lub bardziej zadowolającej reprezentacji na małym ekranie w kategoriach rasy, wyznania, stopnia zamożności czy kondycji psychofizycznej; konsekwentnie odnoszą losy serialowych protagonistów do wartości i rytuałów uznawanych za istotne, pożądane lub niebezpieczne dla społecznych grup, warstw czy wspólnot.

ISBN: 978-83-942720-5-0