

Ewa Drygalska

(Uniwersytet Jagielloński)

The Wire. Studium przypadku

Fani

„Prawdziwych nerdów już nie ma”, pisze w swoim felietonie dla Wired.com znany amerykański komik Patton Oswalt. Skończyli się w latach 80., jak dookreśla, wraz z rozwojem Internetu, który sprawił, iż dziś wszyscy jesteśmy fanami czegoś, wszyscy zaczęliśmy praktykować fandom na jakimś poziomie. Dzięki jednemu kliknięciu stajemy się, „natychmiastowymi otaku”, podłączamy się pod popkulturowe światy jednym „lubię”. Procesualność „nerd mainstreaming” dobiega końca. Dzięki sieci istniejemy na krawędzi biblioteki ludzkości, wszystko, co zostało kiedykolwiek wyprodukowane na taśmie przemysłu kulturowego, dostępne jest w sekundę, a co ważniejsze – dostępne będzie zawsze. Kultura popularna stała się więc równoznaczna z „kulturą nerdowską”.¹ Wszystkie zjawiska mają swoje profile na portalach społecznościowych, wpis na Wikipedii, gadżety, wydania specjalne, fan-art – wszystko jest dostępne zawsze. Oswalt patrzy na to zjawisko z goryczą i nostalgią za czasami, gdy na kolejne odcinki ulubionego serialu trzeba było najpierw długo czekać, potem zasiąść przed telewizorem w godzinach emisji, zaopatrzyć się w czystą kasetę VHS, nagrać, i wreszcie mozolnie cofać, by odtwarzać co ciekawsze fragmenty. Dziś dzięki wydawnictwom DVD dostajemy setki godzin dodatkowych scen, wywiadów, zdjęć z planu i dyspozycja odbiorcy zależy tak naprawdę od budżetu, jaki jesteśmy w stanie przeznaczyć na „specjalne edycje”, oraz od naszych umiejętności wyszukiwania informacji internetowych. Tymczasem miejsce bezrobotnych nastolatków ślęczących nad grami komputerowymi i *Star Trekiem* zajęli... naukowcy. Najbardziej aktywną i oddaną grupę fanów o wyraźnym zabarwieniu „nerdowskim” stanowią dziś „aca-fans”, czyli fani wywodzący się z kręgów akademickich. Jeden z najślynniejszych teoretyków nowych mediów i telewizji, Henry Jenkins, nazwał swojego bloga po prostu: *Wyznania aca-fana*; na witrynie oprócz sprawozdań z konferencji naukowych i recenzji naukowych badacz zamieszcza posty o popularnych serialach. Inny wpływowy amerykański medioznawca, rozmówany w telewizji i nowoczesnych serialach Jason Mittell, zaprasza nas na swojego bloga naukowego *Tylko telewizja*, gdzie zupełnie nie poważnie rozważa porównanie odważnego sitcomu *Louie* do jazzu. Blogi naukowe, na czele z pionierskim *Flow* publikowanym od 2004 roku przez Wydział Radia, Telewizji i Filmu Uniwersytetu Tekszańskiego w Austin, miały podważać dystynkcję pomiędzy tym, co akademickie i masowe, wychodząc z pozycji, że ci, którzy regularnie oglądają telewizję, i ci, którzy poważnie o niej myślą, to bardzo często te same osoby. Jednostkowa

identyfikacja osoby wyłącznie jako fana ustąpiła myśleniu złożonemu: rozpatrywaniu jej w kategoriach zarówno widza, fana, naukowca, jak i krytyka.

Nie powinna dziwić miłość Mittella do telewizji, która znajduje się obecnie w fazie przemian. Jedni nazywają te zmiany końcem telewizji, inni określają je jako renesans tego medium. W prasie popularnonaukowej i tekstach akademickich roi się od określeń typu: „telewizja po telewizji”, „post-telewizja”, „telewizja 2.0”, etc. Tym, co napędza „złoty wiek” telewizji, przyciąga uwagę krytyków i widzów, reorganizuje myślenie o jej produktach, są nowoczesne, jakościowe seriale. Profesor Elana Levine z Uniwersytetu Milwaukee i autorka bloga akademickiego *Dr. Television* wyznaje: „Zapłatałam się w *The Wire*. Śnię o Franku Sobotce i ginących z portu kontenerach. O drugiej w nocy nie mogę powtórnie zasnąć, bo myślę nieustannie o Stringerze Bellu. Jak mam pracować, gdy bohaterowie serialu chodzą mi po głowie dzień i noc?”². Jonathan Gray, profesor w dziedzinie studiów kulturowych i medioznawstwa na University of Wisconsin, pisze z kolei: „W tym tygodniu oplakuję stratę zakończonego właśnie *The Wire*. Nieodżałowane genialne aktorstwo, przemyślana ekspozycja, niesamowite utrzymanie równowagi pomiędzy wieloma bohaterami, wpływ, jaki miał *The Wire* na rozwój gatunku serialu, i wreszcie drobiazgowa socjologia miasta, jaką prezentuje. Życie post-*Wire* będzie bolało.”³ Cóż tak wyjątkowego i kulturotwórczego jest w *The Wire*, że serial zdolny jest wywołać tak szeroki akademicki oddźwięk? Niniejszy tekst nie powstałby, gdyby nie wielki afekt do tej amerykańskiej, niepozornej serii HBO.

The Wire funkcjonuje nieco na peryferiach mainstreamowego zachwyty nad serialami jakościowymi, pomiędzy „nerdowskim” fandomem a akademickim namysłem. Warto przeanalizowania pytaniem jest: w jaki sposób przeszedł on ewolucję od niepopularnego serialu policyjnego do głównego kontekstu każdej naukowej rozprawy na temat nowoczesnej telewizji. Twórcom *The Wire* udało się coś bezprecedensowego: stworzyli oni produkt popkulturowy, który stał się obiektem kultu zarówno wśród zwykłych widzów, jak i teoretyków mediów. *The Wire* i Balzac, *The Wire* i konstrukcja czarnej męskości, *The Wire* a etyka, *The Wire* a społeczna nierówność, *The Wire* i kapitalizm, Baltimore po *The Wire*, *The Wire* i jego dickensowski aspekt, *The Wire* i socjologia czarnego miasta, *The Wire* a *Oresteja* i wiele innych, to prawdziwe tytuły naukowych artykułów i rozpraw doktorskich poświęconych temu serialowi, których powstało ponad sto.⁴ Kult *The Wire* nie jest klasycznym przykładem subkultury fanów; w 1992 roku Henry Jenkins pisał: „Kultura fanowska zaciera granice, traktując teksty popularne tak, jakby zasługiwały one na ten sam stopień zainteresowania i docenienia, jak teksty kanoniczne. Praktyki czytelnicze (dokładna analiza, wyszukana egzegeza, wielokrotna i pogłębiona lektura) akceptowane w konfrontacji z »poważnymi dziełami« wydają się przekornie źle zastosowane do bardziej »jednorazowych« tekstów kultury masowej.”⁵ W przypadku *The Wire* role się odwróciły: tekst popularny stał się obiektem zastosowania zaawansowanych praktyk analizy i interpretacji przez „poważnych” badaczy opierających się w swoich pracach na serialu HBO. Nikt przy zdrowych zmysłach nie nazwie profesora Harvardu dewiantem, nie zarzuci mu też zamknię-

cia się we własnym systemie aksjonormatywnym. Wręcz przeciwnie – występując pod swymi tytułami naukowymi, „aca-fani” *The Wire* reprezentują wartości i normy kształcenia akademickiego na poziomie uniwersyteckim. Przypisywane fanom przestrzenie, takie jak zorganizowane zjazdy, fora internetowe, zamknięte grupy towarzyskie czy fanowskie mekki, do których pielgrzymują (np. Nowa Zelandia dla fanów Tolkiena czy Nowy Jork śladami Carrie Bradshaw), ustępują kartom pierwszorzędnych wydawnictw, salom wykładowym i konferencjom akademickim. Mapowanie przestrzeni tekstu nie wymaga od „aca-fanów” bogatej wyobraźni, lecz okazałego kapitału kulturowego i umiejętności krytycznej analizy formalno-tekstualnej na poziomie typowo akademickim. Żargon subkulturowy charakterystyczny dla fanów zamienia się na naukowe, ostre definicje, pojęcia i kategorie zaczerpnięte z dyscyplin takich jak studia medioznawcze, kulturoznawstwo czy socjologia. Jeśli zwykli „entuzjaści przez swoje zaangażowanie nadają punktom geograficznym znamion wyjątkowości – czynią je specjalnymi, zamieniają w miejsca zabawy i karnawału”⁶, to fani akademicy zamieniają swoje zaangażowanie fizyczne i symboliczne w doktoraty, habilitacje, miejsca naukowych dysput i produkcji wiedzy. Gdzieś wyłania się więc kolejny paradygmat myślenia o fanach i zjawisku fandomu: po stygmacie dewiacji i negatywnej oceny tych zachowań, przez paradygmat studiów kulturowych rozpoznających praktyki fanowskie jako moment oporu i walki z hegemonią kulturową, aż do umiejscowienia fanów w głównym nurcie kultury popularnej jako aktywnych współproducentów o dużym znaczeniu marketingowym.⁷

Tekst

The Wire był emitowany na kanale HBO pomiędzy 2002 a 2008 rokiem. Jego twórcą jest David Simon, amerykański pisarz, dziennikarz, scenarzysta i producent telewizyjny, którego dwie powieści zostały zekranizowane w formie VII sezonów serialu *Homicide: Life on the Street* (1993-1999, NBC) i miniserialu *The Corner* (2000, HBO). Simon to przede wszystkim dziennikarz oraz pisarz literatury non-fiction. Przed podjęciem pracy w telewizji przez kilkanaście lat był reporterem policyjnym dziennika „Baltimore Sun” oraz autorem książek z gatunku literatury faktu. Pierwszą książką, którą napisał, była praca *Homicide: the Year on the Killing Street* (1991), portretująca rok z życia jednostki policyjnej zajmującej się zabójstwami w Baltimore. W ciągu roku 1988 Simon zrezygnował z pracy dziennikarskiej i przekonał Departament Policji w Baltimore, aby pozwolono mu na nieograniczony dostęp do akt spraw oraz obserwowanie detektywów i policjantów w ich codziennej pracy. W ciągu roku pisarz towarzyszył stróżom prawa na miejscach zbrodni, podczas autopsji zwłok, w pokojach przesłuchań czy na szpitalnych oddziałach intensywnej terapii. Owocem tej pracy stała się realistyczna wizja kryminalnej strony miasta, które w latach 80. przeżywało szczyt epidemii przemocy i dominowało w statystykach policyjnych zabójstw. Za *Homicide* Simon otrzymał w 1992 roku Nagrodę Edgara za najlepszą kryminalną powieść niebeletrystyczną. Jak podkreśla autor, jednym z jego celów przy pisaniu tego dzieła była demystyfi-

kacja pojęcia amerykańskiego detektywa jako szlachetnej postaci bez skazy, przejętej losami mordowanych ofiar. Tymczasem w mieście takim jak Baltimore, gdzie w roku 1988 odnotowano 234 zabójstwa, detektyw jest po prostu człowiekiem lepiej lub gorzej wykonującym swoją pracę, do pewnego stopnia zubożniętym na przemoc i uważającym ją za normalny aspekt swojego zawodu. Niektórzy bohaterowie *Homicide* pojawili się później w serialu *The Wire*, w tym na przykład sierżant Jay Landsman, dowódca oddziału – postać autentyczna, którą na ekranie portretuje Delaney Williams. Z kolei sam Landsman pojawia się w serialu, grając epizodyczną postać porucznika Dennisa Mello. Partnerem głównego bohatera serii – Jimmy’ego McNulty, jest należący do oddziału Jaya Landsmana detektyw Bunk Moreland, który swój pierwowzór zawdzięcza autentycznej postaci Ricka „The Bunk” Requera (odniesienie do niego następuje w 4. odcinku V sezonu serii, w którym pojawia się on jako wojenny weteran o nazwisku Oscar „Rick” Requer). Emerytowany policjant Gary D’Addario, opisany przez Simona w książce, powraca także do serialu w kilku odcinkach, w których pod nazwiskiem Gary DiPasquale wciela się w postać asystenta prokuratora stanowego i oskarżyciela przed wielką ławą przysięgłych. Jedną z kluczowych postaci sezonu III, nawrócony i zrywający z kryminalną przeszłością były żołnierz Avona Barksdale’a, Dennis „Cutty” Wise, został opisany także na kartach *Homicide*. Dennis Wise był płatnym mordercą pracującym na zlecenie w Baltimore w latach 70., obecnie odsiadującym wyrok dożywocia w Zakładzie Penitencjarnym stanu Maryland. Nie tylko postaci, ale również zapożyczone z książki anegdoty policyjne pojawiają się następnie w *The Wire*.

W 6 lat po napisaniu swojej pierwszej książki przyszedł twórca *The Wire* tworzyć wraz z byłym policjantem, a zarazem przyszłym scenarzystą, Edwardem Burnsem drugą powieść non-fiction pod tytułem *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood*. Podobnie jak za pierwszym razem David Simon planował poświęcić rok na zbieranie informacji i badania w terenie dotyczące problemu narkotykowego na ulicach Baltimore. W efekcie jednak pisarz spędził 3 lata na zbieraniu materiałów, wywiadach oraz obserwacji życia na zbiegu ulic Fayette i Monroe w tym mieście. Przeglądając się dwóm pokoleniom uwikłanym w narkotykowy problem, autorzy starają się dociec społecznych przyczyn uzależnienia i przestępstw dokonywanych w skutek handlu narkotykami. Dziennik „The New York Times” uznał *The Corner* za jedną z najbardziej znaczących powieści roku 1997. Wszystkie wątki zawarte w swoich książkach David Simon zebrał i uporządkował przy tworzeniu serialu *The Wire*, wielokrotnie odnosząc się do swoich przedtelewizyjnych dzieł.

Głównym bohaterem serialu jest jednak miasto. To Baltimore, podobnie jak kiedyś w filmach *noir* Nowy Jork, a w szczególności Los Angeles, ma odgrywać rolę tła wydarzeń, ale również niemego ich uczestnika. Nowoczesne miasto jest fragmentaryczne i podzielone na peryferia oraz centrum. Miejskie suburbia i getta – rozmaite peryferia – stanowią miejsce dla ludzi wykluczonych, natomiast centrum miasta stanowi ognisko władzy, ośrodki decyzyjne – to przestrzeń lokalizacji informacji i wiedzy. Peryferia produkują nową generację przestępców, w *The*

Wire są oni produktem handlu narkotykami w socjalnych dzielnicach w zachodniej części Baltimore w sezonie I. Rozkładające się miasto w serialu jest umiejscowione na peryferiach: w slumsach oraz w biednych dzielnicach bloków socjalnych, które kontroluje gang Avona Barksdale'a i Stringera Bella. Amerykańskie niziny społeczne i czarne getto to główne perspektywy, przez które widzimy miasto Baltimore i jego upadek. Baltimore otrzymuje fizyczną przestrzeń i symboliczne ciało dzięki wizualnemu stylowi serii. Kamera unika bowiem zbliżeń, najczęściej kręcąc postaci w planach średnich i dalekich, tak aby mogły one pozostawać w interakcji z otaczającą je przestrzenią. Symbolicznymi oczami miasta będą w tym przypadku przemysłowe kamery, z których widok często jest nam dany. Jako milczący świadek widzący wszystko, Baltimore staje się równorzędnym bohaterem serialu, na pewnym poziomie także jego narratorem. W portretowaniu miasta *The Wire* nie oddaje pierwszeństwa żadnej z przestrzeni. Obraz, jaki się ujawnia, jest wielopoziomowy: poznajemy siedzibę baltimorskiej policji, miejski ratusz, jak i winkle, ulice, rozpadające się domy, budynki socjalne, afroamerykańskie getto. Każdej lokacji poświęcona jest jednakowa ilość czasu. Ze wszystkich dostępnych przestrzeni *The Wire* tworzy konsekwentną i spójną logicznie wizję. Podobnie jak w trakcie śledztwa, kiedy „wszystkie elementy układanki i szczegóły mają znaczenie”, tak wszystkie punkty na mapie miasta mają jednakową rangę. Podobnie jak w kinie *noir*, miasto w serialu jest niebezpiecznym miejscem, gdzie wszędzie może czekać nas śmierć. Graficzne przedstawienie Baltimore odsłania ruiny przemysłowej metropolii, stając się lustrem, w którym odbija się ruina moralna społeczeństwa i jego instytucji. Odsłaniając najgorsze zaułki Baltimore – opuszczone osiedla, getta, miejsca gdzie żyją bezdomni i narkomani – i filmując je takimi, jakie są, bez stylizacji, w konwencji quasi-dokumentalnej, twórcy serialu chcieli pokazać odhumanizowaną przestrzeń miejską.

The Wire to seria o tyle wyjątkowa, że radykalnie łamie dotychczasowe reguły telewizji (również tej jakościowej), zarówno dotyczące jej zawartości, warstwy tekstowej, konwencji, formatu, jak i związane z modelami dystrybucji. Do pewnego stopnia serial ten zmienił postrzeganie telewizji i uprawomocnił tezę, która powoli dla wielu już stawała się faktem. Telewizja może być sztuką. Telewizję możemy stawiać na równi z kinem i innymi tradycyjnymi formami sztuki. Telewizja jest XI muzą. Zakochanie w telewizji przestaje być wstydliwą przyjemnością i wychodzi z szafy. I wchodzi od razu do naukowego kanonu. Wkrótce po zakończeniu emisji w 2008 roku *The Wire* doczekał się wysypu książek i artykułów analizujących jego strukturę i konstrukcję. Jako pierwszy produkt telewizyjny serial doczekał się osobnych kursów na amerykańskich uniwersytetach. Przedmioty poświęcone lub inspirowane serialem zagościły w murach Uniwersytetu Hopkinsa, Harvardu, Berkeley, Middlebury College, Syracuse, Loyola University New Orleans, Washington State University w Spokane, University of York, Phillips Academy i na wielu innych wyższych uczelniach.⁸

„Wychwalane arcydzieło amerykańskiej telewizji, *The Wire*, nakreśla obraz upadku amerykańskiego miasta, tworząc dramatyczny portret baltimorskiej po-

licji, handlu narkotykami, portów, władz miasta, publicznego szkolnictwa i mediów przez ponad V sezonów. W trakcie tego kursu będziemy oglądać *The Wire* oraz rozważać wszystkie aspekty tego dostarczającego niezwyklej rozrywki serialu. Chciałabym umieścić serię w podwójnym kontekście: amerykańskiego społeczeństwa oraz estetyki telewizji.”⁹ Tak pisze na stronie swojego kursu Jason Mittell, na co dzień uczący teorii i historii telewizji w Middlebury College.

„Na naszym tegorocznym kursie dotyczącym nierówności społecznych w miastach na Harvardzie chcieliśmy, aby studenci zrozumieli ich korzenie i genezę. W tym celu zaprosiliśmy do pomocy Bodiego, Stringera Bella, Bubbles i inne postacie z *The Wire*. Serial, który opisuje miejskie życie w Baltimore przez V sezonów w stacji HBO, pokazuje zwykłych ludzi, którzy próbują zrozumieć otaczający ich świat. Złożone postaci *The Wire* po obu stronach prawa wymykają się moralnej ocenie. Krytycy go uwielbiają, fani komentują każdy odcinek. My, w Harvardzie, uważamy, że jest on czymś więcej niż doskonałą telewizją. Zauroczeni sposobem, w jaki serial podejmuje temat skomplikowanego systemu społecznego i ekonomicznego, poświęciliśmy cały kurs, aby na podstawie tego, co udało się osiągnąć temu programowi wyjaśnić socjologiczne podstawy miejskich nierówności. *The Wire* jest fikcją, jednak zmuszającą do skonfrontowania się ze społecznymi realiami bardziej efektywnie niż każde inne medium w erze tak zwanej reality TV. Tak jak w rzeczywistości, serial opiera się pokusie łatwych rozwiązań – problemy pozostają nierozwiązane, cykl się powtarza, a nierówności pogłębiają się.”¹⁰

Serial podczas swojej emisji nie cieszył się dużą oglądalnością, porównywalną z przełomową *Rodziną Soprano* czy innymi komercyjnymi hitami stacji HBO. Jednak duża aktywność oddanych fanów serialu oraz świetne recenzje krytyków pozwoliły utrzymać się serii przez V sezonów, mimo małych szans na duży komercyjny sukces. Mimo iż serial znalazł się na wysokich miejscach w każdym możliwym rankingu programów telewizyjnych, amerykański przemysł telewizyjny nie nagrodził jego twórców żadnymi z najważniejszych nagród, jak Emmy czy Złote Globy. Jedynie dzięki krytyce telewizyjnej, która silnie lobbowała na rzecz *The Wire* oraz nielicznym aktywnym fanom, o serialu stało się głośno w sieci. Dla wielu dziennikarzy, internautów, blogerów, fanów i przede wszystkim naukowców serial nie był rozważany w kategoriach telewizyjnych, ale jako dzieło zupełnie odrębne, wychodzące daleko poza ramy medium, niezależne oraz bardzo nie-telewizyjne.

The Wire zmienił paradygmat myślenia i przede wszystkim pisania o telewizji oraz jej dziełach. Nie chodzi rzecz jasna jedynie o pisanie krytyczne, ale przede wszystkim akademickie i naukowe. Dzięki kursom i analizom serialu teoretycy i badacze postanowili na nowo pytania o konwencje telewizyjne, dyskutowali o tym, czym telewizja jest lub nie jest, jakie ma ramy, estetykę, czy możemy ją traktować najpełniej poważnie, jako źródło rzetelnej wiedzy o świecie, podobnie jak traktujemy kino czy literaturę. Z jednej strony *The Wire* wymyka się tradycjom i obowiązującej estetyce telewizyjnej, aspirując do miana autorskiego, artystycznego, nietelewizyjnego tekstu, z drugiej jednak strony to właśnie medium telewizyjne: ramy oraz format telewizji pozwoliły serialowi przybrać ostateczną postać

i wypełnić wszystkie ambicje, jakie miał jego twórca. To właśnie długi czas emisji (60 godzin) pozwolił Davidowi Simonowi na rozwinięcie skrzydeł, dopasowanie struktury oraz formy, która byłaby w stanie wyczerpać temat, jaki wzięt na twórczy warsztat. Simon wykonuje pewien zwrot i ideologicznie odwraca się od wszystkich tradycji i konwencji, jakie do tej pory wypracowała sobie nowoczesna telewizja. Po pierwsze, sięga on po najbardziej klasyczną strukturę XIX-wiecznej realistycznej powieści w odcinkach oraz grecką tragedię. W warstwie wizualnej czerpie z klasycznych wzorców kina gangsterskiego oraz paradokumentalnego nurtu kina *noir*, tworząc w zgodzie ze swoim zamierzeniem film 60-godzinny lub wizualną powieść w odcinkach. Simon podkreśla, że serial wymaga cierpliwości i czasu, aby jego fabuła mogła się w pełni rozwinąć i ukonstytuować, co zakłada według niego przyjęcie innej praktyki odbioru – bardziej typowej dla czynności czytania niż oglądania.

Nielegalne ściąganie odcinków w sieci, powielanie płyt DVD sprawiły, iż serial *The Wire* trafił w swoim drugim obiegu do dużego grona odbiorców. Po swojej emisji zyskał on status dzieła kultowego i serialu najchętniej oglądanego przez Afroamerykanów zamieszkujących duże miasta.¹¹ Seriale, które zyskiwały status kultowych nie zawsze były telewizyjnymi hitami w czasie swojej oryginalnej emisji, co mogą potwierdzić przykłady produkcji takich jak *Z Archiwum X* (1993-2002), *Buffy postrach wampirów* (1997-2003), *Veronica Mars* (2004-2007) czy *Firefly* (2002-2003). *The Wire* wykorzystał również falę seriali o złożonej strukturze narracyjnej, które (jak wymienione powyżej) zmieniały przyzwyczajenia odbiorcze widzów i praktyki oglądania telewizji. Dezorientacja i produktywnie zagmatwanie fabuł nowoczesnych seriali zmuszało widzów do baczniejszej, często wielokrotnej lektury ulubionej serii.

The Wire należy jednak zaklasyfikować do osobnej kategorii seriali z racji braku epizodycznej formy i odcinków stanowiących zamkniętą całość. Tradycyjnie programy telewizyjne były skupione na podtrzymywaniu historii w nieskończoność, aż do wyczerpania się ich oglądalności, tym samym nie stawiając sobie żadnego celu ani końca narracji. *The Wire* używa nietypowej dla telewizji neoarystotelejskiej metody konstruowania kompozycji narracyjnej, czyli rozwoju fabuły wokół wyraźnego początku (zawiązania akcji), środka oraz zakończenia. Wyrzeka się przy tym epizodów, fragmentów oraz postaci, które nie wnoszą nic do fabuły.¹² Serial skupia się na głębi opowiadania oraz detalu, posługując się pewnymi narracyjnymi strategiami: narracyjną ramą, wielowymiarowymi bohaterami, przywiązaniem do drobnych szczegółów życia codziennego. Podkreśla rolę mało znaczących momentów wydarzeń, kawałków informacji czy rozmów, które okazują się jednak decydujące. Poszczególne poziomy opowiadania składają się w jedną ramę i budują kolejne poziomy rozumienia serialu. Każdy sezon jest zbudowany wokół sprawy prowadzonej przez jednostkę policyjną, co jest pretekstem dla ukazania specyficznej instytucji oraz osobistej porażki bohaterów. Postaci, które pojawiają się w trakcie sześciu lat emisji serialu, zawsze ostatecznie będą konfrontowane z machiną instytucji. Bohaterowie, których wątki kończą się, nie zostają zapomniani, często

wracają do szerszego nurtu opowiadania. Struktura serialu została podzielona na V sezonów, które składały się kolejno z 13, dwukrotnie 12, ponownie 13 oraz 10 epizodów. Każdy odcinek trwa średnio godzinę, co daje w sumie 60 godzin emisji. Akcja, ulokowana w mieście Baltimore, rozgrywa się pomiędzy komisariatem policji a ulicami miasta; okazjonalnie przenosimy się do gmachów sądów i instytucji miejskich. W kolejnych sezonach świat przedstawiony serii rozszerza się także na inne lokalizacje, zawsze jednak znajdujące się w obrębie Baltimore.

Wyprodukowanie *The Wire* nie byłoby możliwe, gdyby nie zmiany, jakie dokonały się w samej telewizji w ostatnich dekadach, gdyby nie profil stacji HBO oraz tradycja telewizji jakościowej. Jednak serial rezygnuje ze złożonych narracji (*Zagubieni*, 2004-2010), art-house'owej stylizacji (*Sześć stóp pod ziemią*, 2001-2005) i jednostkowego bohatera na rzecz realistycznego stylu, linearnego, chronologicznego sposobu opowiadania i wielości bohaterów. Dodatkowo większość obsady stanowią Afroamerykanie, co można uznać za odważny krok na gruncie amerykańskiej telewizji. *The Wire* jest tekstem, który stara się odtworzyć relacje pomiędzy jednostkami a amerykańskimi instytucjami. Punkt ciężkości serii jest przesunięty na sfery życia publicznego: policję, przestępczość, system szkolnictwa, politykę i wprowadzany do diegezy poprzez poszczególne postaci. Detektyw McNulty jest kluczem do zrozumienia policyjnej biurokracji, i chociaż uważany jest za bohatera serialu, w kolejnych sezonach uwaga widza skupia się na postaciach takich jak Daniels, Colvin czy Bunk, które oferują inną perspektywę przy analizie struktur policyjnych. Podobnie doświadczamy analizy przestępczości i handlu narkotykami, z punktu widzenia różnych bohaterów (Stringer, D'Angelo, Avon, Omar Little). Każda z tych postaci jest złożona i wielowymiarowa, ale rzadko możemy zobaczyć, jak funkcjonują poza instytucjonalnymi rolami. Nawet perypetie miłosne i związki, w jakie wchodzi, mają zawsze bezpośrednie powiązania z ich rolami społecznymi. Najbardziej dramatyczne momenty serialu rozgrywają się zawsze wtedy, gdy bohaterowie starają się wyjść poza swoje role, poza ramy instytucji, które reprezentują.

Gdybyśmy chcieli umieścić *The Wire* w kontekście gatunkowym seriali kryminalnych, łatwo dostrzeżemy, że dramat policyjny staje się nieporęcznym kontekstem dla próby kategoryzacji serii. *The Wire* bowiem poświęca tyle samo czasu przestępcom, co policji, a z biegiem akcji także odrębnym instytucjom obywatelskim. Inne współczesne programy typu „cop show” skutecznie naciągały ramy swojego gatunku, czyniąc moralne rozróżnienie na prawo i sprawiedliwość. Bohaterowie tacy jak Andy Sipowicz (*NYPD Blue*), Frank Pembleton (*Homicide: Life on the Street*), Vic Mackey, (*The Shield*) czy Olivia Benson (*Law & Order: SVU*) odeszli daleko od pioniera współczesnego kryminału policyjnego serii *Dragnet* z lat 50. i jej bohatera Joe Fridaya. Wszyscy ci stróże prawa są postaciami złożonymi, uwikłanymi w moralne i etyczne rozterki, działającymi niejednokrotnie na pograniczu prawa, w niczym nie przypominając rycerzy bez skazy. Jednak *The Wire* radykalnie sprzeciwia się konwencji gatunkowej, podnosząc poprzeczkę. Płaszczek serialu policyjnego pozwolił twórcom na otwarte zanurzenie się w społecznym kontekście,

ukazując porządek społeczny w postępującym upadku, gdzie zarówno policjanci, sędziowie, politycy, nauczyciele, dziennikarze, jak i kryminaliści obezwładnieni są przez korupcję i biurokrację. W serialach kryminalnych status quo przerwany jest poprzez pojawienie się przestępcy i popełnienie zbrodni. Poprzez śledztwo, pościgi policyjne, przesłuchania i wykrycie sprawcy, który jest doprowadzany przez oblicze sprawiedliwości w scenie finałowej, pożądana harmonia i społeczny ład zostają przywrócone. Taka formuła nie odpowiadała jednak twórcom *The Wire*. Jak mówi David Simon: „W programach, w których liczy się finałowe aresztowanie, przestępcy istnieją jako kontrast dla dobrych i prawych Sipowiczów, Pembletonów i Joe Fridayów, którzy są moralni, szlachetni i inteligentni. Cała intryga służy więc temu, by pokazać ich punkt widzenia, punkt widzenia większości społeczeństwa. Nic się nie zmienia, pozostajemy z tym samym obrazem społecznym.”¹³

Twórcy *The Wire* nie są zainteresowani jednostkowymi bohaterami, przywiązaniem widza do konkretnych postaci, epizodycznymi mini-fabułami, lecz rozwijającą się na przestrzeni V sezonów społeczną analizą i historią klas podporządkowanych w Stanach Zjednoczonych. *The Wire* jest najbardziej pesymistycznym portretem społecznym w dziejach amerykańskiej telewizji. Serial reprezentuje ekstremalne strefy miejskiej biedy, nierówności oraz postępującej przestępczości. Baltimore jest jednym z dwudziestu największych miast Stanów Zjednoczonych, z przeważającą większością (63.2% w stosunku do 33.1%)¹⁴ Afroamerykanów. Niegdyś miasto przemysłowe, skupione na produkcji stali, stoczniach, transporcie oraz przemyśle samochodowym, Baltimore, podobnie jak wiele amerykańskich miast, począwszy od lat 50., przeszło proces deindustrializacji, która kosztowała pracę wielu niższej klasy robotników i pracowników fizycznych. W parze z deindustrializacją nastąpił także odpływ ludności na przedmieścia. W efekcie wiele miast utraciło ponad połowę swojej populacji na rzecz suburbiów, co zapoczątkowało ich stopniowy upadek zarówno pod względem społecznym, jak i ekonomicznym. Jedną z konsekwencji upadku miasta stała się przestępczość, która w Baltimore znacznie przewyższa średnią krajową. Łatwo dostrzec, iż *The Wire* portretuje porażkę amerykańskich instytucji i skutki uboczne (ofiary) liberalnej ekonomiki. Styl serialu oraz forma, jaką wybrali twórcy, współgra doskonale z fabułą oraz wydarzeniami w świecie, jaki nakreślił David Simon. Dotykając najbardziej newralgicznych miejsc na mapie Baltimore, *The Wire* nie pozostawia żadnej nadziei na *happy end* czy poprawę warunków życia. Ulice, jakie filmuje kamera, są brutalnie realistyczne: brudne, zaniedbane, pełne narkomanów, bezdomnych i kilkunastoletnich dzieci, które już wkraczają w proceder handlu narkotykami (w serialu nosi on nazwę *The Game*). Murzyńskie getta nie są w serialu upiększane, a bieda nie jest romantyczna. Gra jest brutalnym i okrutnym procederem. Serial zatacza kręgi, odkrywając kolejne miejsca i instytucje, jakie ponoszą porażkę w amerykańskim systemie, na końcu zaś wracając do tego samego punktu, z którego się zaczął. Nic się nie zmienia. Przestępcy nie zostają nigdy osądzeni, skorumpowani politycy chodzą na wolności, polityczne gry i manipulowanie statystykami, które notorycznie odbywa się w miejskim ratuszu, stają się jedynie bardziej brutalne.

Serial odcina się od nowoczesnych, jakościowych seriali typu *CSI*, gdzie praca policyjna ogranicza się do fetyszyzowanej technologii i nauki w supernowoczesnych laboratoriach, w których pracują naukowcy o wyglądzie modeli i modelek. W kontraście do tych obrazów *The Wire* podkreśla ich nieskuteczność, gdy policjanci znalazłszy zmasakrowane ciało przez godzinę muszą czekać na ekipę lekarzy sądowych, którzy zajmują się kradzieżą mebli ogrodowych burmistrza miasta. W innej scenie sędzia Phelan opowiada historię kilkudziesięciu próbek krwi i DNA należących do ofiar morderstw i gwałtów, które uległy zniszczeniu w starych, zepsutych lodówkach policyjnych. Dodatkowo zarówno wiele seriali kryminalnych, jak i współczesnych złożonych narracji opiera się na zagadce, tajemnicy, mozolnie składanej z puzzli kolejnych odcinków. *The Wire* nie oferuje widzom łamigłówek – wiemy, kim są przestępcy, co robią, jakie mają cele i plany. Nawet rozpoczynająca II sezon tajemnicza śmierć kobiet uduszonych w kontenerze szybko zostaje zbagatelizowana przez przesunięcie akcentu na system korupcji i przemytu. Zamiast na tajemnicy, serial skupia się na grze pomiędzy konkurującymi ze sobą systemami, a zaangażowanie widza polega na obserwowaniu nieustannej walki pomiędzy nimi. Kulturowa logika tradycyjnych seriali policyjnych oparta jest na wierze w funkcjonowanie systemu władzy i sprawiedliwości, które są w stanie odnaleźć i ukarać zbrodniarzy. W świecie przedstawionym *The Wire* wygrywa cynizm i kolejne nierozwiązane sprawy jedynie zawyżają policyjne statystyki przestępstw.

Wszystkie te zabiegi służąć mają podkreśleniu realizmu i autentyczności, do jakiej pretenduje serial. *The Wire* unika narracji zza kadru charakterystycznej dla *Dragnet* i pozwala fabule i dialogom na przejęcie roli narratora. Brak muzyki nie-diegetycznej, dyskretna praca kamery i montaż mają skupić uwagę widza na samej historii, która oparta jest na naturalistycznym stylu wizualnym. Również rezygnacja z typowych telewizyjnych zabiegów służących przytrzymaniu uwagi i pamięci widza na programie, takich jak: *recapy*, retrospekcje, *flashbacki*, repetycje poszczególnych scen z różnych perspektyw, ciągle przypominanie minionych wątków i dialogów, użycie głosu zza kadru, narratora wszechwiedzącego, było celowym zabiegiem, który miał zderzyć widzów z ambicjami twórcy i trafić do zaprojektowanego przez Simona aktywnego odbiorcy. Sprawy kryminalne, jakie pojawiają się w serialu, trwają na przestrzeni dużo dłuższej niż czas trwania odcinka. Zazwyczaj są one rozciągnięte na cały sezon serii lub dłużej i nie mamy pewności, że znajdą one swoje klarowne rozwiązanie, nie mówiąc o wymierzeniu sprawiedliwości. Wszystkie detale, które pojawiają się w trakcie pojedynczych odcinków zostają zapamiętane i użyte w kolejnych, niekoniecznie w porządku ciągłym. Widz musi więc nieustannie zapamiętywać wszystkie kawałki układanki lub powracać do minionych odcinków, ponieważ ważne dla historii elementy nie są mu przypomniane w telewizyjnych zabiegach wymienionych na początku akapitu. W typowych nowoczesnych serialach, szczególną uwagę zwraca się na umiejętne połączenie epizodyczności poszczególnych odcinków i fabuły, która na przestrzeni całej serii ma zaangażować widzów do związania się z serialem na dłużej. W serialu medycznym *Dr House* większość odcinków stanowi odrębne mini-fabuły, podczas gdy poszczególne epizody skupiają się na życiu prywatnym bohaterów, angażując nas w niez-

leżną historię. Z kolei *Zagubieni* czy *Sześć stóp pod ziemią* starają się porządkować kolejne odcinki, skupiając się na poszczególnych wątkach (śmierć tygodnia) lub bohaterach (kolejne retrospekcje pasażerów), tak by dało się łatwo określić fabułę konkretnych odcinków. W serialu *The Wire* poszczególne epizody nie mają wyróżników i sensu, jeśli są oglądane pojedynczo, bez znajomości całej fabuły. *The Wire* przeformułowuje swój własny gatunek i rozszerza możliwości telewizji, akcentując, zarazem, w jaki sposób historie mogą być opowiadane i czego mogą dotyczyć. To, co fascynuje w tym dziele, to sposób, w jaki twórcy serialu użyli dwóch pozornie tradycyjnych i nieprzystających do siebie składników, czyli klasycznej powieści i klasycznego Hollywood, tworząc jednocześnie najnowocześniejszą telewizję.

Zaangażowanie

Zaangażowanie widza w nowoczesne seriale nie pochodzi jedynie ze sposobu, w jaki prowadzona jest narracja czy z nakładów finansowych przeznaczonych na produkcję wysmakowanych formalnie programów. Aktywność przeciwstawiona pasywności widza seriali starego typu polega na otwartości tekstu, jakim charakteryzuje się neotelewizja. Pojęciem, które może być pomocne w zrozumieniu fenomenu nowoczesnej telewizji i jej tekstów, może być rozróżnienie na tekst „czytelny” (*readerly*) oraz „pisalny” (*writerly*), wprowadzonego przez Rolanda Barthesa w 1975 roku. Tekst „czytelny” adresowany jest do biernego, nastawionego tylko na odbiór, zdyscyplinowanego czytelnika, który ma w zwyczaju akceptować jego gotowe znaczenia. Taki tekst będzie zamknięty, łatwy do przeczytania, niewymagający zbyt wiele od odbiorcy. Z drugiej strony mamy tekst „pisalny”, który ciągle rzuca czytelnikowi wyzwania, aby ten napisał go na nowo, aby nadał mu własne znaczenia, partycypował w nim aktywnie.¹⁵ Barthes uznał, że tekst „pisalny” jest trudniejszy i bardziej awangardowy niż tekst „czytelny”, w związku z czym może być przeznaczony jedynie dla małej garstki ludzi. John Fiske z kolei zaproponował kategorię tekstu „wytwarzanego” (*producerly*), który to tekst nie jest awangardowy, szokujący czy nieprzystawalny dla większości czytelników – jest on na tyle otwarty i pojemny, że pracuje na wielu poziomach aktywności swoich odbiorców. Teksty „wytwarzane” są przystępne, nienarzucające swojej konstrukcji, obfitują w wiele luźnych wątków, które odbiorca może podjąć lub nie. Podobnie jak w przypadku analizy i interpretacji filmu możemy mówić o różnych poziomach znaczeń w tekście. Seriale 2.0 to teksty proceduralne, które można interpretować i czytać na wielu różnych poziomach, w zależności od kapitału kulturowego widza oraz jego kompetencji. Post-seriale nie narzucają interpretacji, nie stawiają barier dotyczących konwencji i gatunkowości, wręcz przeciwnie, obalają tradycyjne konwencje telewizyjne oraz produkują coraz liczniejsze hybrydy gatunkowe. Dzięki temu ramy możliwych odczytań tych tekstów poszerzają się, sprawiając, że coraz więcej widzów z zaangażowaniem śledzi ich kolejne epizody i sezony. Każdy nowoczesny serial charakteryzuje się zabawą językiem i grą słów. Gra słów, słowami cytowanego już Johna Fiske, sprawia nam przyjemność, ponieważ odtwarza walkę i rozgrywki klasowe w mikroskali programu telewizyjnego, wita odbiorcę z otwartymi

rękami i sama przyjemność płynąca z jej zauważenia i rozwiązania owocuje jeszcze większą przyjemnością z wytworzenia trafnego znaczenia ze zderzenia ukrytych w niej dyskursów. Gra słów jest także częścią kultury ustnej, cechuje ją pospolitość i sprzeczności, które odnajdujemy w życiu codziennym, niemożliwe do odtworzenia za pomocą ostrych, sztywnych pojęć. Zabawa językiem charakterystyczna jest zarówno dla muzyki popularnej, jak i wyszukanych tekstów literackich. Autor tekstu może zaprojektować czytelnika awangardowego i takiego, który zachwyci się trudnością i oryginalnością jego dzieła. Może również skonstruować dzieło, które będzie możliwe do odczytania na wszystkich czterech poziomach znaczeń.¹⁶ Teksty popularne to teksty charakteryzujące się intertekstualnością, niedopowiedzeniami, niedoskonałościami, niedookreśleniem granic; są to teksty, które łączą się ze sobą i przenikają do życia codziennego. Stają się one możliwe do odczytania nie tylko horyzontalnie, ale i wertykalnie.

Zaangażowanie emocjonalne w seriale nowej generacji wynika również ze sposobu, w jaki widzowie zdobywają treści medialne. Seriale zyskujące globalną popularność nie docierają do takich krajów jak Polska poprzez tradycyjną telewizję. Jeśli pojawiają się, to jedynie te najbardziej rozpoznawalne, dodatkowo z dużym opóźnieniem. Fanom pozostaje jedynie odwołanie się do praktyk hakerskich i nielegalnego ściągania danych z serwisów typu peer-to-peer, rapidshare czy torrent. W ten sposób telewizja staje się przedmiotem „haktywizmu”, co pozwala zobaczyć ją w zupełnie innym świetle: telewizja, która w swoim klasycznym okresie była wręcz synonimem medium masowego, staje się w jakimś swoim wycinku obszarem praktyki z gatunku mediów taktycznych.¹⁷

Autentyzm i quasi-dokumentalizm (momentami przypominający zabiegi etnografii ocalającej) serii przejawia się także w zapożyczeniu autentycznych policyjnych historii, które stanowią inspirację lub wręcz dokumentują kryminalne życie Baltimore. Jedną z takich inspiracji stanowi historia Melvina D. „Little Melvin” Williamsa, który w *The Wire* gra postać diakona. 63-letni Williams spędził ponad 1/3 swojego życia w zakładach penitencjarnych. Edward Burns – były policjant i współautor scenariusza do serialu – prowadził śledztwo z użyciem podsłuchów oraz obserwacji, które w 1984 roku doprowadziło do skazania „Little Melvina” na 16 lat więzienia. Simon w 1987 roku opisał przestępczą działalność Williamsa w pięcioczęściowej kronice wydrukowanej na łamach „Baltimore Sun”. Były skazaniec, a zarazem aktor swoją przygodę z przestępczym półświatkiem zaczął w wieku 14 lat od hazardu, wówczas wślawił się nieuczciwą, a zarazem bardzo umiętną grą w kości. Skuteczność tricków zawdzięczał swojemu wyjątkowemu, naturalnemu talentowi do matematyki. Ten na poły biograficzny motyw powróci w sezonie IV serialu portretującym szkolnictwo średnie. W ramach serii były policjant Roland Pryzbylewski stara się zachęcić opornych uczniów do nauki matematyki, wykorzystując właśnie rachunek prawdopodobieństwa do nauki gry w kości. Stopniowo wsiąkając w kryminalne życie, Little Melvin zaczął produkować i rozprowadzać narkotyki – głównie heroinę. Przez kilka lat udało mu się w Baltimore zbudować imperium narkotykowe, na którego czele stał aż do aresztowania przez Eda Burnsa.

Sam będąc dealerem, nigdy nie zażywał narkotyków, nie spożywał alkoholu i przestrzegał żelaznej dyscypliny dotyczącej utrzymywania dobrej kondycji fizycznej. Postać ta miała służyć za pierwowzór dla Avona Barksdale'a – szefa narkotykowego gangu, którego ścigają policjanci w I oraz III sezonie serialu.¹⁸ Dochodzenie w sprawie działalności Barksdale'a i jego wspólnika Stringera kończy się skazaniem tego pierwszego na 7 lat pozbawienia wolności. Jednak po odbyciu jedynie części swojego wyroku Avon wraca do gry w sezonie III. Inną postacią, która ożyła na ekranie dzięki twórcom serialu, był zmarły w wieku 48 lat informator policyjny, znany jako Bubbles. Bubbles, grany w serialu przez Andre Royo, to jedna z najważniejszych postaci serialu. Dzięki swojej fotograficznej pamięci i doskonałej znajomości ulic Baltimore, Bubbles za niewielkie sumy pieniędzy dostarcza policjantom cenne informacje na temat gangów narkotykowych. W latach 70. pierwowzór postaci z *The Wire* był najlepszym policyjnym informatorem w mieście, pracując jednocześnie dla agentów federalnych, władz stanowych i zwykłej policji dochodzeniowej. Trick, którego Andre Royo używa w serialu – wskazując policji najważniejsze postaci świata przestępczego poprzez gest nakładania im na głowę czerwonego kapelusza, który rzekomo usiłuje sprzedać – był faktyczną metodą, jaką posługiwał się Bubbles w okresie, gdy pracował dla przyszłego scenarzysty *The Wire*. Urodzony w południowym Baltimore Bubbles zmarł na AIDS, wyniszczony także długoletnim nałogiem narkotykowym. Jednak w serialu postać ta pełni funkcję obserwatora, wędrowca, który doskonale zna mechanizmy miejskiego życia i Gry. Jako jedyny w całej serii reprezentuje nadzieję i doczeka się swojego odkupienia. Przeciwnie niż w prawdziwym życiu, Bubbles po wielu latach walki z sukcesem wychodzi z nałogu i powraca na łono rodziny, z której był jak dotąd wykluczony.

Felicia „Snoop” Pearson urodziła się w 1980 roku w Baltimore jako „crack baby”. Mieszkając w domu zastępczym, a w końcu znajdując schronienie u rodziców adopcyjnych, Pearson od najmłodszych lat parała się handlem narkotykami. W wieku 9 lat miała na podwórku swojego domu schowany pistolet 9mm, a kończąc 14. rok życia została skazana za zabójstwo II stopnia i spędziła prawie 7 lat w więzieniu. W klubie muzycznym poznała odtwórcę roli Omara Little – Michaela K. Williamsa, który przedstawił ją twórcom i producentom serialu. Pearson wcieliła się w rolę morderczynie pracującej wraz z Chrisem Partlowem dla Marlo Stansfielda. Androgeniczna i okrutna „Snoop” stworzyła jeden z najbardziej przerażających kobiecych portretów ostatnich lat. W przypadku tej postaci bardzo wyraźnie zaciera się granica pomiędzy fikcją a prawdziwym życiem. Pearson wielokrotnie w wywiadach podkreślała, że w serialu *The Wire* była sobą, odgrywając przed kamerą sceny z własnego życia i doświadczenia.

Te postaci nie wyczerpują powiązań serialu z prawdziwym życiem i wydarzeniami. Prawie każda z ważniejszych postaci serialu ma swój pierwowzór w prawdziwych bohaterach. Nie inaczej jest także w przypadku partnera Jimmy'ego McNulty – detektywa Bunka Morelanda. „Prawdziwy” Bunk to Oscar „Rick” Requer, emerytowany policjant z Baltimore, który zaczął pracę od patrolowania ulic miasta w 1964 roku. Podobnie jak ekranowy Wendell Pierce, tak i Requer

nie rozstaje się nigdy z cygarem. Po 20 latach służby w wydziale zabójstw odszedł na policyjną emeryturę w 1998 roku. Requer był znany z powiedzenia, iż „każdą sprawę można rozwiązać przy minimum solidnej policyjnej pracy”. Odwołując się do swojej zasady i przekopując tysiące stron policyjnych zeznań, Requer doszedł do rozwiązania sprawy, która wydawała się nierozwiązywalna, ponieważ zamordowana ofiara, którą znaleziono, nie miała przy sobie żadnego dowodu tożsamości ani wskazówek co do tego, kim jest i kto ją zabił. Jednak dzięki „solidnej pracy policyjnej” i dokładnemu przeszukaniu akt spraw detektyw znalazł wzmiankę o podobnym zgłoszeniu i świadka morderstwa. Osobę, która okazała się odpowiedzialna za zbrodnię, policjant własnoręcznie aresztował na granicy kanadyjskiej. Zamiłowanie do tego stylu pracy, przydomek oraz przypisywane bohaterowi poczucie humoru zostały odtworzone na ekranie w hołdzie Oscarowi Requerowi.¹⁹

Te i wiele innych „linków” łączących serial z „prawdziwym życiem” daje więc praktycznie nieograniczone pole do nieustannych poszukiwań i odnajdywania autentycznych tropów, sięgania głębiej i dalej w historię Baltimore – czyli tego, czego prawdziwi fani oczekują najbardziej. Jeśli wszystko, co chcemy i powinniśmy widzieć jest już umieszczone w tekście, pies tropiciel, czyli popkulturowy „nerd” nie połasi się na tę kość. Mimo pozornego braku efekciarstwa i chęci przypodobania się widzowi, twórcy *The Wire*, wypełniając po brzegi swoją fabułę realistycznymi odniesieniami, stworzyli nowy typ telewizyjnego zaangażowania.

To, co przyświecało autorowi serii, to stworzenie bezprecedensowej i nowej we współczesnej telewizji formy „wizualnej powieści” (*visual novel*). David Simon, twórca serii, podkreślał wielokrotnie w wywiadach, iż chciałby, aby *The Wire* czytano tak, jak zwarty i zamknięty tekst. Z pewnością duży wpływ na wybór tej konwencji miał fakt, iż Simon sam jest pisarzem literatury z gatunku non-fiction. Gdy autorzy pomysłu na serial *The Wire* przyszedli z gotowym scenariuszem do stacji HBO, mieli już w głowie całą strukturę serii oraz wiedzieli, że poszczególne odcinki serialu mają stanowić zamkniętą całość. *The Wire* ma swój początek oraz zakończenie – co wydaje się oczywiste przy produkcji filmu lub pisaniu książki, natomiast nie jest normalną praktyką w komercyjnych stacjach telewizyjnych, które uzależniają czas emisji swoich programów i ilość sezonów od rankingów popularności. Do prac nad scenariuszem Simon zaprosił autorów amerykańskich zajmujących się literaturą nurtu *hard boiled-fiction* o tak rozpoznawanych nazwiskach, jak Dennis Lehane, Richard Price czy George Pelecanos. Wszystko to miało na celu legitymizację pomysłu Simona na stworzenie serialu telewizyjnego, który byłby od strony wizualnej hiperrealistyczny, natomiast z perspektywy narracyjnej stanowiłby wielopoziomową i skomplikowaną strukturę, której celem byłoby obnażenie nadużyć amerykańskiego systemu politycznego i ekonomicznego. Przechodząc od szczegółu do ogółu, twórcy starają się oddać kompleksowy portret współczesnej miejskiej Ameryki na różnych poziomach instytucjonalnych: od wojny z narkotykami po system szkolnictwa. Aby tak szeroko zakrojona wizja była jednocześnie atrakcyjna dla

widzów w sensie dramatycznym, jak i spójna narracyjnie, odcinki serialu zostały wydłużone do 60 minut a struktura serii przypomina organizację powieści.

Serial demokratycznie poświęca tyle samo czasu przestępcom co policji. Sposób, w jaki serial posługuje się czasem i wieloma perspektywami, jest głęboko literacki. *The Wire* projektuje aktywność widza w fabule i sprawia, iż publiczność staje się świadoma swojej roli w tragedii dziejącej się w danej chwili na ekranie, jak i w całym spektrum rzeczywistości ekranowej. Elementami, które o tym świadczą, są przede wszystkim epigrafy rozpoczynające każdy epizod, repetycje dialogów wypowiedzianych przez postaci na przestrzeni całego serialu, wzajemne zależności pomiędzy postaciami oraz głęboko literacki sposób manipulowania czasem i multiplikowanie perspektyw.

Poszczególne elementy struktury *The Wire* mają wywołać podobny efekt – uniwersalizacji przedstawianej idei. Serial stanowi próbę stworzenia współczesnej metanarracji, tak rzadko podejmowaną przez współczesną kulturę. Każda scena i epizod, a nawet elementy takie jak epigrafy mają nas kierować docelowo ku szerszej historii. Skomplikowane i ściśle splecione ze sobą fabuły poszczególnych sezonów mają na celu dramatyzację dialektycznych interakcji pomiędzy jednostkowymi aspiracjami a dynamiką instytucji. Wszystko to tworzy historię o mieście Baltimore, ale mając w zamierzeniu być głębszą metaforą każdego amerykańskiego miasta i wreszcie całego systemu. Każda postać i każdy wątek fabularny obfituje w symboliczne i metaforyczne skojarzenia, które prowadzą widzów do szerokiego przedstawienia samej natury współczesnego kapitalizmu. W samym tekście nie pada nigdy słowo kapitalizm, jednak na poziomie metatekstu nazwanie głównego problemu, z jakim borykają się jednostki i instytucje, nie może jawić się z większą przejrzystością i siłą. Arystoteles twierdził, iż tragedia oddziałuje na widza najmocniej wtedy, gdy zdarzenia pojawiają się w nieoczekiwany sposób, ale zarazem też wynikają z siebie organicznie. Cała konstrukcja *The Wire* jest zaplanowana w taki sposób abyśmy my, widzowie, nie przewidzieli zbyt szybko przyszłych wydarzeń, natomiast w momencie ich dziania się rozumieli dokładnie i jasno, z czego one wynikają i czego są konsekwencją. David Simon hołduje tej zasadzie, nie pozostawiając w scenariuszu pustych znaczeniowo miejsc. Każdy zwrot akcji, czyli *peripeteia* wynika jasno z poprzednich wydarzeń, a jak starałam się wykazać na przykładach – już na samym wstępie serii zostały określone zasady, jakimi rządzi się świat *The Wire*. Wszystkie wydarzenia są więc konsekwencją założeń fabularnych.

The Wire jest doskonałym produktem współczesnej telewizji – powstałym w momencie intensywnego rozwoju, w okresie przejściowym pomiędzy tradycyjnie rozumianym medium masowym a interaktywną i wieloplatformową rozrywką. Ukochany przez fanów, badaczy i tradycyjnie rozumiane elity intelektualne *The Wire* pozostaje obiektem fanatycznego, niecodziennego kultu.

Przypisy

- ¹ P. Oswald, *Wake Up, Geek Culture. Time to Die*, Por. http://www.wired.com/magazine/2010/12/ff_angrynerd_geekculture/all/1, [dostęp 05.04.2012].
- ² E. Levine, *Tangled up in The Wire*, <http://drtelevision.blogspot.com/2008/01/tangled-up-in-wire.html>, [dostęp 05.04.2012].
- ³ J. Gray, *An Elegy to The Wire (Spoiler-Free), Or Between Simon, Ferraro, Wright, and Obama*, <http://www.extratextual.tv/tag/the-wire/>, [dostęp 05.04.2012].
- ⁴ R. Burrows, *The Wire: A comprehensive list of resources*, Por. <http://www.york.ac.uk/media/sociology/curb/publications/The%20Wire%20resource%20list.pdf>, [dostęp 10.04.2012].
- ⁵ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, *Studies in Culture and Communication*, New York 1992, s.17.
- ⁶ P. Siuda, *Pielgrzymki fanów. Podróże w przestrzeni geograficznej czy podróże symboliczne?*, „Studia Medioznawcze” 2011, nr 4 (47), s. 109.
- ⁷ P. Siuda, *Od dewiacji do głównego nurtu – ewolucja akademickiego spojrzenia na fanów*, „Studia Medioznawcze” 2010, nr 3 (42), s. 87-99.
- ⁸ Por. D. Bennett, *This Will be on Midterm. You Feel Me?*, <http://www.slate.com/id/2245788/>, [dostęp 21.09.2011]; A. Chaddha, W. J. Wilson, *Why we're teaching The Wire at Harvard*, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/10/AR2010091002676.html>, [dostęp 21.09.2011]; Ch. Walker, *Hopkins students Discovery Baltimore through The Wire*, http://articles.baltimoresun.com/2010-11-25/news/bs-md-wire-class-hopkins-20101125_1_baltimore-drama-hopkins-students-baltimore-schools, [dostęp 21.09.2011]; *Getting Down with The Wire*, <http://www.andover.edu/About/Newsroom/Pages/GettingdowntoTheWire.aspx>, [dostęp 21.09.2011]; J. Mittell, *Watching The Wire*, <http://blogs.middlebury.edu/thewire/>, [dostęp 21.09.2011].
- ⁹ J. Mittell, op. cit., [tłum. E.D.].
- ¹⁰ Por. A. Chaddha, W. J. Wilson, *op. cit.*
- ¹¹ J. Mittell, *The Wire in the Context of American Television*, <http://justtv.wordpress.com/2010/02/09/the-wire-in-the-context-of-american-television/>, [dostęp 22.09.2011].
- ¹² R. Altman, *A Theory of Narrative*, New York 2008, s. 3.
- ¹³ H. Sheehan, S. Sweeney, *The Wire and the World: narrative and metanarrative*, „Jump Cut” 2009, nr 51, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Wire/index.html>, [dostęp 21.09.2011].
- ¹⁴ *State and County Quick Facts*, <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/24/24510.html>, [dostęp 20.09.2011].
- ¹⁵ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków, 2010, s. 107.
- ¹⁶ Według Davida Bordwella w każdym filmie można odnaleźć cztery rodzaje znaczeń, w zależności od tego, na jakiej jego części skupimy swoją uwagę. Pierwsze dwa, referencyjne i eksplicytne, wiążą się z rozumieniem i polegają na bieżącym odczytywaniu tego, co widać na ekranie. Istnieją jednak także dwa inne typy znaczenia: implicytne oraz symptomatyczne, wiążące się z interpretacją pozostawionych przez twórcę wskazówek, dookreślanie ich poprzez swoje doświadczenie. Por. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 68-71.
- ¹⁷ A. Nacher, *Serial 2.0 – model do składnia*, [w:] M. Filiciak, B. Giza, *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, Warszawa 2011, s.231.
- ¹⁸ R. Alvarez, *The Wire. Truth be Told*, New York 2010.
- ¹⁹ Szerzej o tym w: Ibidem.

The Wire: a Case Study

[Summary]

The paper addresses the issue of academic interest in the highly acclaimed HBO series *The Wire*. While much media and social studies literature has analyzed the series itself, relatively little has been written about community the aca-fans, who in the rise of web 2.0 replaced the the subculture known colloquially as nerds. Created in 2002 by David Simon “the best show in the history of American television” was firstly rejected by the HBO viewers but then fully embraced by TV critics and scholars. Academic fans created unprecedented fandom around *The Wire* and in consequence they managed to bring the program back into popular, general interest.